

O nascer dos sons: uma etnografia dos processos de construção de um instrumento musical¹

Mateus Marcílio de Oliveira (PPGAS/MN/UFRJ)

Resumo

Este trabalho tem como foco as práticas concernentes ao regime de produção de um instrumento musical. Proponho, ao longo do texto, que não os vejamos apenas enquanto “máquinas de som” e sim para que atentemos para a sua peculiar capacidade de acionarem, condensarem e protagonizarem sistemas de conhecimento distintos e complexos, ao longo dos estágios, espaços e nuances de sua criação. Para tanto, esta produção decorre de um percurso etnográfico envolvendo uma *oficina de luthieria*, salientando como cada uma das personagens e espacialidades organiza e explicita um mundo próprio de sociabilidades, técnicas e políticas do valor, construído em contato com os instrumentos musicais.

Palavras-chave: Antropologia da Música; Organologia; Vida social das coisas;

¹ Trabalho apresentado na 31ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 09 e 12 de dezembro de 2018, Brasília/DF.

Introdução: mais do que som.

O convite inicial deste texto é para que não mais observemos os instrumentos musicais enquanto ferramentas inertes, repousando nas mãos de musicistas, e atentemos para os distintos cenários construídos em conjunto e a partir deles. Para que atentemos, também, que compreendem dinâmicas e complexas situações não só musicais, que fomentam mudanças na própria estrutura do que se compreende enquanto música, nas diferentes posições e papéis sociais envolvendo as mais distintas práticas musicais, e na construção de outras tecnicidades concernentes à novas sonoridades e instrumentos. Tais objetos muitas vezes detêm características que extrapolam uma suposta dinâmica social que posiciona a música e músicos estruturalmente de maneira pétrea, e passam a acompanhar áreas de questões flutuantes como técnicas corporais, nacionalidade, consumo, políticas do corpo, etnicidade, e tantas outras mais.

Nesta oportunidade, a produção procura observar as práticas subjacentes ao fazer musical, assim como discutir o lugar do instrumento enquanto atuante nestas redes de relações. Desta forma, lanço meu olhar a uma fase por mim considerada “anterior”, mas de extrema importância para as práticas musicais subsequentes: o exercício de fabricação de instrumentos, ou *luthieria*.

O presente texto se ampara em dados levantados acompanhando as nuances dos relatos de campo conduzidos em uma *oficina de luthieria* no estado do Rio de Janeiro, ao longo da segunda metade do ano de 2017. Apresento, a partir de meu percurso etnográfico, questões relacionadas ao regime de fabricação de *guitarras* e *contrabaixos elétricos*, assim como as particularidades das redes de saberes e técnicas onde são obtidos os conhecimentos necessários para esta atividade. Para tanto, reúno algumas das ideias e instrumentos da antropologia do ritual para apresentar espaços, ferramentas, matérias-primas e etapas sequenciadas de trabalho para alcançar certa capacidade ergonômica, visual e sonora. Pensar a construção de instrumentos sob este prisma analítico permite que, além das etapas específicas de construção e singularização dos instrumentos, dos materiais e das ferramentas, observemos também o sequenciamento das ações e o estabelecimento de determinadas condutas enquanto imprescindíveis para a eficácia do método.

Observo também como os densos saberes acionados pela figura do *luthier* são acionados (e produzidos) a partir de redes heterogêneas de sociabilidade habitadas também por instrumentos. Trata-se, como dito anteriormente, de um arcabouço de saberes e técnicas construído também a partir de uma relação com os mesmos. A partir da relação do *luthier* com os instrumentos musicais, procuro salientar como algumas redes de sociabilidades nas quais estes saberes circulam, ultrapassando, assim, um dito “mercado” musical, e adentrando num amálgama de técnicas, políticas, economias e noções de trabalho. No decorrer deste texto, procura-se tratar a construção e circulação de instrumentos como eventos não ordinários, organizados de maneira teleológica, levando-se em consideração, também a própria capacidade que os instrumentos musicais possuem de influenciar na produção de conhecimentos sobre si mesmos.

O *luthier*.

O primeiro movimento desta proposta procura não só estabelecer como também posicionar o profissional envolvido na construção de instrumentos musicais, sendo esta atividade ainda envolta em uma trama maior de situações que trato aqui como *sociomusicais*². Assim sendo, proponho, inicialmente, dois movimentos: a apresentação da categoria *luthier* e a de meu interlocutor, respectivamente.

Luthier é o termo empregado para designar o profissional que trabalha com a *manutenção, criação e reparação* de instrumentos musicais (podendo, estas três funções, serem independentes, e até mesmo protagonizarem debates específicos que ficarão para uma próxima oportunidade). Inicialmente, a arte englobava somente instrumentos de corda, incorporando, futuramente, outras categorias de instrumentos. No entanto, procuro tratar o termo *luthier* aqui, também enquanto detentor de conhecimentos e técnicas específicos que lhe conferem a capacidade de atuar na “ritualística” da fabricação de instrumentos musicais. Início lembrando não só das capilaridades sociopsicológicas e psicobiológicas que Dawe (2003) elenca à produção e construção de instrumentos, mas

² Por *sociomusical* penso situações de interação ou movimentação de cunho social, iniciadas a partir de relações específicas com a música, e que, a meu ver, não se dariam em sua ausência.

também de uma determinada rede de sociabilidades que permitirá que esse próprio conhecimento seja acessado, como descobriremos no decorrer desta sessão.

Reforço o anteriormente exposto: de acordo com o etnomusicólogo Kevin Dawe (2003; 2007; 2010; 2013), tanto criar quanto tocar instrumentos musicais requerem (e ativam) um vasto arranjo de habilidades sociopsicológicas, psicobiológicas e socioculturais para virem a acontecer. Estas mesmas ações são, ainda, dependentes da existência de um determinado arcabouço de saberes e técnicas por parte dos grupos onde serão inseridas, para que seja possível não só expressar, como também posicionar sua sonoridade enquanto produto cultural do mesmo grupo.

Assim sendo, faz-se imperativo pontuar a densidade pela qual o ofício de *luthieria* está envolto. Trata-se de um amálgama de conhecimentos distintos que ultrapassa em larga medida a construção, a criação e o reparo de instrumentos, que já são, por si só, complexos em demasia. Por esse amálgama, compreendo um arranjo de redes de sociabilidade heterogêneas que se permeiam e se condensam culminando, então, na figura do que aqui pensamos *luthier*.

Ressalto, no entanto, que apesar da exotização e mistificação às quais o trabalho artesanal é comumente associado, que a obtenção de tais saberes e técnicas não está imobilizada em um sistema fechado de conhecimento. O próprio ofício se prova denso e de exercício múltiplo, fruto das múltiplas trajetórias que nele desaguam. No entanto, amparado por meus relatos de campo, presumo que tais habilidades também não sejam acessíveis a ponto do que possamos chamar de um sistema aberto de conhecimento (em 2018, ainda observo baixa predominância de cursos/oficinas voltados para a prática). Procuo pensar nos saberes de *luthieria* enquanto um sistema “semi-aberto” de conhecimentos, que não necessariamente formam, juntos, uma doutrina, pois os próprios regimes de construção são variados. Mas ainda assim, necessitam de uma iniciação específica, como veremos nos relatos aqui apresentados.

O primeiro ponto que gostaria de ressaltar consiste em uma determinada educação auditiva, uma sociabilização do ouvir é trazida à luz. Ao tratarmos música, muitas vezes contamos com um vocabulário que nos permita tornar certas características sonoras inteligíveis para que os próprios instrumentistas (e outros profissionais da música) comuniquem-se entre si. No entanto, a própria maneira expansiva com a qual lidamos com o som se manifesta através de um vocabulário sensorial elasticizado, que ultrapassa

sons “graves” e “agudos”, trazendo e resignificando categorizações antes reservadas aos outros sentidos. Não raramente, instrumentistas e *luthiers* são desafiados a adentrar uma complexa dimensão sonológica, para assim reconhecer e catalogar sonoridades consideradas “clássicas”, que lhes demanda compreender sons considerados “gordos” ou “magros”, “secos”, “granulados”, “quentes” e até mesmo “redondos” ou “rasgados”.

Apresenta-se, também, o domínio de um determinado vocabulário morfológico (e, em alguma medida, anatômico), concernente à produção de instrumentos musicais: para além dos *braços, corpos, asas e mãos*, o *luthier* deve ser capaz de compreender características inerentes a modelos variados de cordofones, ultrapassando sua sonoridade. O profissional precisa reconhecer, por exemplo, um *jazz bass* (eternizado pela norte-americana *Fender*) assim como acionar, quase automaticamente, os conhecimentos necessários para construir um instrumento semelhante, usando como gatilho somente o acionamento de uma nomenclatura.

Passados os conhecimentos acerca das nomenclaturas e sonoridades, o *luthier* também aciona, para além do vasto arcabouço de técnicas de construção, saberes sobre os materiais com os quais trabalha, assim como com quem trabalha, como se trabalha, como constrói e o que se constrói. O profissional corporifica, quando cria ou recebe um pedido de um instrumento, uma ampla e heterogênea teia de interações que não necessariamente é circunscrita às pessoas, e bebe, também, do conhecimento fornecido pelos objetos com os quais se trabalha. Cada material e ferramenta possui seu próprio “código de conduta”, uma maneira específica de manuseio que interfere diretamente na eficácia com a qual o instrumento construído agirá na esfera sociomusical. E todos estes conhecimentos devem estar alinhados antes de se iniciar a construção.

Tracemos, por exemplo, o seguinte exercício: um cliente encomenda um determinado modelo de instrumento. A partir daqui o *luthier* aciona seus conhecimentos e precisa a sonoridade desejada (sonoridade esta construída por meio de consenso entre músicos, ouvintes, instrumentistas, *luthiers*, etc.). A partir desta etapa, encontra e recolhe materiais (madeiras, elétrica, ferragens, tintas e fórmulas de verniz) que entregarão, em teoria, tal sonoridade, ergonomia e visual, e que ferramentas serão usadas para a manipulação destes materiais, para então, a concepção do instrumento ser iniciada. Trata-se de um exercício muitíssimo complexo e pouco rastreável, tamanha a densidade das redes acionadas pela profissão. Ao pontuar minimamente os conhecimentos acionados por seu ofício, presumo que o passeio pelo “ofício” *luthier* esteja melhor delineado.

O próximo passo concerne apresentar a “pessoa” *luthier*, cuja interlocução torna esta pesquisa possível. Samuel Martins foi o primeiro *luthier* que se disponibilizou para me receber em sua oficina. Isto depois de conversarmos brevemente sobre meu trabalho, por meio de seu perfil em uma rede social, encontrado em grupos de venda ou troca de instrumentos. O *luthier*, natural de Nova Friburgo, organizara seu tempo para que pudéssemos conversar sobre seu ofício e outros temas pertinentes à música. Na verdade, a própria forma como a figura de Samuel era apresentada por cidadãos friburguenses evidenciava não só todo o exotismo com o qual a função ainda é exercida, como a própria raridade com a qual tais profissionais são encontrados. No caminho da rodoviária para o lugar onde me abrigaria, já tinha ouvido, vez ou outra, sobre o “rapaz que faz instrumento”, e, mais raramente, o “marceneiro”.

Quando perguntando sobre sua trajetória, Samuel nos pontua, inicialmente, a trama de sociabilidades e técnicas nas quais o indivíduo deve ter sido inserido (e por que não iniciado?), de maneira a iniciar sua carreira (Becker, 2008) enquanto *luthier*. “Já cresci mexendo com madeira, né? ”, aponta. Tal declaração levanta ainda um ponto complexo, mas de relevância para a análise: uma relação específica com o material e com o conhecimento adquirido a partir destes. Samuel pontuava a todo tempo a necessidade de conhecer e saber escolher as madeiras com as quais o *luthier* se dispõe a trabalhar, conhecimento adquirido ainda na infância, em seu contato com o ofício de marceneiro do pai.

O início enquanto baterista, e, posteriormente, o gosto por instrumentos, culminaram na construção de seu primeiro *violão*, até então, sem qualquer instrução considerada, por ele, “formal”. O instrumento foi concluído, mas, segundo o próprio, sequer sustentava alguma afinação, dada à ausência do domínio de técnicas por ele consideradas mais complexas. Técnicas nas quais viria a ser iniciado por meio de um *curso* disponibilizado pela prefeitura, algum tempo depois. O *curso* teria sido descontinuado, pois, segundo Samuel, se trata de uma profissão “cara”, impossibilitando a prefeitura de fornecer o maquinário e o material necessário para todos os alunos.

Pontua, também, que todos os exercícios passados pelo professor, eram em seguida praticados na *oficina* do pai, fator que contribui para a elucidação de uma característica da rede de sociabilidades anteriormente referenciada, que não só evidencia as particularidades do acesso de Samuel à *luthieria*, como viabiliza a internalização de suas técnicas: a formação de uma rede a partir de redes. Reafirmando a proposta inicial

de que ofício de *luthieria* concerne um conhecimento amalgamado de origens múltiplas e ativações concomitantes.

Então, o que eu pegava lá, chegava em casa na marcenaria e começava a querer fazer, então, antes de terminar o curso eu já tinha feito inúmeros instrumentos em casa, na verdade eu comecei a fazer cavaquinho lá, entendeu? Nem fazia nada de baixo, de guitarra não, e aí, fazendo os cavaquinhos eu fui pegando gosto, entendeu? Terminando alguns cavaquinhos, aí eu levava pro professor ver, e do curso mesmo, quem seguiu foi... só eu, entendeu? (05/07/2017)

A trajetória obtida a partir da interação com Samuel sugere, desta forma, um ofício extremamente pautado na prática. Nas palavras do interlocutor, trata-se de uma “trajetória de muita pesquisa”, mas que, corriqueiramente, se encontra no desmontar, no mensurar, no sentir dos instrumentos e de sua matéria prima. É válido ressaltar, que o primeiro instrumento *fanned* (multi-escala), pelos quais sua oficina é famosa, foi feito, segundo o *luthier*, por meio de investigação de técnicas e procedimentos, em 2012, ainda sem nenhum contato presencial com esta modalidade de instrumentos. E sem gabaritos. Acredito que seja por meio de práticas semelhantes, que cada *luthier* desenvolve suas técnicas específicas de trabalho. Técnicas, estas, que vão posicionar o profissional na esfera anteriormente denominada como *sociomusical*.

Então, assim, às vezes eu posso até dizer que uns 60% da minha trajetória de *luthier* até hoje, foi de *pesquisa*, entendeu? Mesmo que não tenha sido uma pesquisa muito fundada, fundamentada, sempre foi uma pesquisa assim... de pegar um instrumento, desmontar um instrumento pra poder medir, pra ver como é que é... no começo foi muito assim mesmo, pegar uma guitarra, pra ver como é que é, a guitarra nem era minha, às vezes a pessoa nem sabia que eu tava com a guitarra desmontada (risos), entendeu? (05/07/2017) [nosso grifo]

Nota-se, também, nas informações fornecidas por Samuel, um primeiro movimento de singularização do ofício de *luthier*. Isso se deve à predominância do mercado moveleiro na obtenção de matéria prima (no caso, madeira), e do maquinário para sua manipulação. Tais fatores dificultam, em larga medida, a maior difusão dessas práticas, e, até mesmo, a valorização deste tipo de profissional, segundo o interlocutor.

Um segundo movimento de singularização se dá no próprio posicionamento do *luthier* na estrutura onde seus saberes circulam. Seus instrumentos possuem sua *marca*,

e, por detrás dela, estão as redes compostas pelos materiais usados e seus regimes de circulação, as técnicas empregadas e sua obtenção, os fornecedores e a interação, a qualidade das peças, e os detalhes morfológicos nos corpos esculpidos e trazidos à uma espécie de vida, pelo processo ritual de construção.

O instrumento que eu construo hoje em dia, assim, não vou dizer que não tenha melhor, mas é muito superior ao instrumento que ce encontra na loja, não querendo, nem... A madeira que eu uso, as peças que eu trabalho, então, hoje em dia eu tenho que manter esse padrão, eu não posso chegar e “não, bota essa peça mesmo...”, não tem como, entendeu? Compro peça direto dos estados unidos, da fábrica, entendeu? Ímãs eu compro direto da fábrica, pra fazer os meus captadores, entendeu? Circuito foi um amigo, “amigo”, um engenheiro eletrônico que projetou o meu circuito, então, tudo que eu uso no meu instrumento passa pelo crivo, é... Do meu gosto, mas também de toda essa pesquisa que eu venho desenvolvendo esse tempo todo. (05/07/2017)

Do ritual: o espaço.

Fundada em 2002 por Samuel Martins, a *S. Martyn* é uma *oficina de lutheria* anteriormente localizada no bairro Jardim Califórnia, em Nova Friburgo, hoje localizada na cidade de Niterói, região metropolitana do Rio de Janeiro. Atende, segundo Samuel, clientes de todos os níveis, ainda que a demanda tenha diminuído momentaneamente em função do trânsito das localidades. Dos serviços oferecidos, a *oficina* foca principalmente em três: a *manutenção, restauração e construção de guitarras e contrabaixos elétricos*. Os primeiros dois serviços são de maior abrangência, pois tratam-se de requisições mais baratas e menos complexas, logo, atendem clientes amadores e profissionais.

Em função do trânsito das oficinas, este trabalho utiliza, em sua maioria, as representações já construídas em minha primeira aproximação, em julho de 2017. No entanto, resalto: o atual momento é muitíssimo profícuo para não só os estudos de circulação de instrumentos e organologia, como também para diversas outras abordagens antropológicas e etnomusicológicas. A observação destes espaços concerne, ainda que de maneira incipiente, uma espécie de “processo de organização de uma oficina de *lutheria*”. Ainda que este tema não seja trabalhado com a profundidade que merece, aqui, menciono que definitivamente voltarei a ele no futuro. Sigamos.

A manipulação e organização dos espaços, como já dito por Mauss (2003), configura uma atividade social, e, no nosso caso, amplamente técnica. O autor menciona, ao tratar a relação dos esquimós com o ambiente, variações críticas de cunho técnico, ideológico, político, habitacional e religioso. O ambiente, e no nosso caso, o espaço, prevê variações críticas, demandando condutas específicas a partir dos diferentes níveis de circulação aqui engendrados. A *oficina*, assim, não configura, de forma alguma, um galpão desorganizado e empoeirado, ocupado por um maquinário em situação semelhante, ainda que exposta desta forma.

As análises do espaço compreendem uma rica abordagem dos estudos de ritual/performance/técnica. Permitem, a partir de uma miríade de aproximações, extrapolar situações de circulação, separação, sacralização, confrontação, organização social, usos políticos do espaço e ambiente, e muitas outras possibilidades.

Em *Negara: O Estado-Teatro do Século XIX*, Clifford Geertz (1991), ao demonstrar os usos e cargas políticas do espaço, nos fornece também, artifícios para que tratemos deste regime em específico. O palácio do *rajah*, em seu texto, configura uma “coleção de palcos” no qual a força política exemplar é dramatizada, e atos relacionados à ascendência e a subordinação eram representados inúmeras vezes. Estas representações, no entanto, clarificam também o ordenamento espacial do palácio: Geertz menciona os locais mais sagrados enquanto situados a norte e a leste; as áreas menos prestigiosas bordejando as áreas mais prestigiosas.

Há, ainda, uma gradação da escala público/privado com relação aos acessos deste espaço, desde a frente do palácio, até suas partes traseiras. A partir de uma planta do palácio, o autor demonstra a localização dos altares no templo, dos pavilhões, o pátio de entrada, e até mesmo a distribuição de espacialidades funcionais em todo o palácio. O exercício é constantemente acompanhado pela ideia de uma centralidade sagrada, orbitada por camadas de menor preponderância. Exercício que nos é elucidativo, quando tratamos também de espacialidades que viabilizam performances distintas e gradações distintas.

Temos, no limite, uma “série de palcos” onde cada localidade desperta e demanda técnicas e condutas distintas, no palácio ou na oficina, como observamos em seus aspectos físicos. Em 2017, a oficina era configurada por um grande galpão, seccionado em três partes, acessado por uma grande porta central. Em meados de 2018, a nova oficina

encontrava-se em processo de obras, mas sua estruturação já apontava configuração semelhante. O regime de trabalho, propriamente, não sofreu modificações bruscas. Desta forma, procuro lançar meu olhar uma vez mais para as representações mais solidamente construídas em 2017, levando em consideração que alguns detalhes podem, sim, sofrer modificações.

Ainda no galpão central localizado em Nova Friburgo, tínhamos, ao lado direito, a maior das três secções, onde meu interlocutor trabalhava a matéria “bruta” e também, estocava a madeira. Trata-se da localidade onde as peças são separadas primeiramente, contando com o maquinário mais pesado, voltados para a manipulação “suja” dos materiais. Trata-se, aqui, das atividades que demandam mais espaço, e não são diretamente prejudicadas pela poeira ou serragem. Aqui estão a serra de fita (para os cortes mais bruscos), e uma serra em configuração menor, de confecção do próprio Samuel para os primeiros trabalhos de modelagem, além de uma lixadeira industrial. Trata-se do local onde Samuel procede com mais cuidado, e se paramenta com a maior quantidade de equipamentos de proteção, como luvas, aventais, óculos e, ocasionalmente, máscaras.

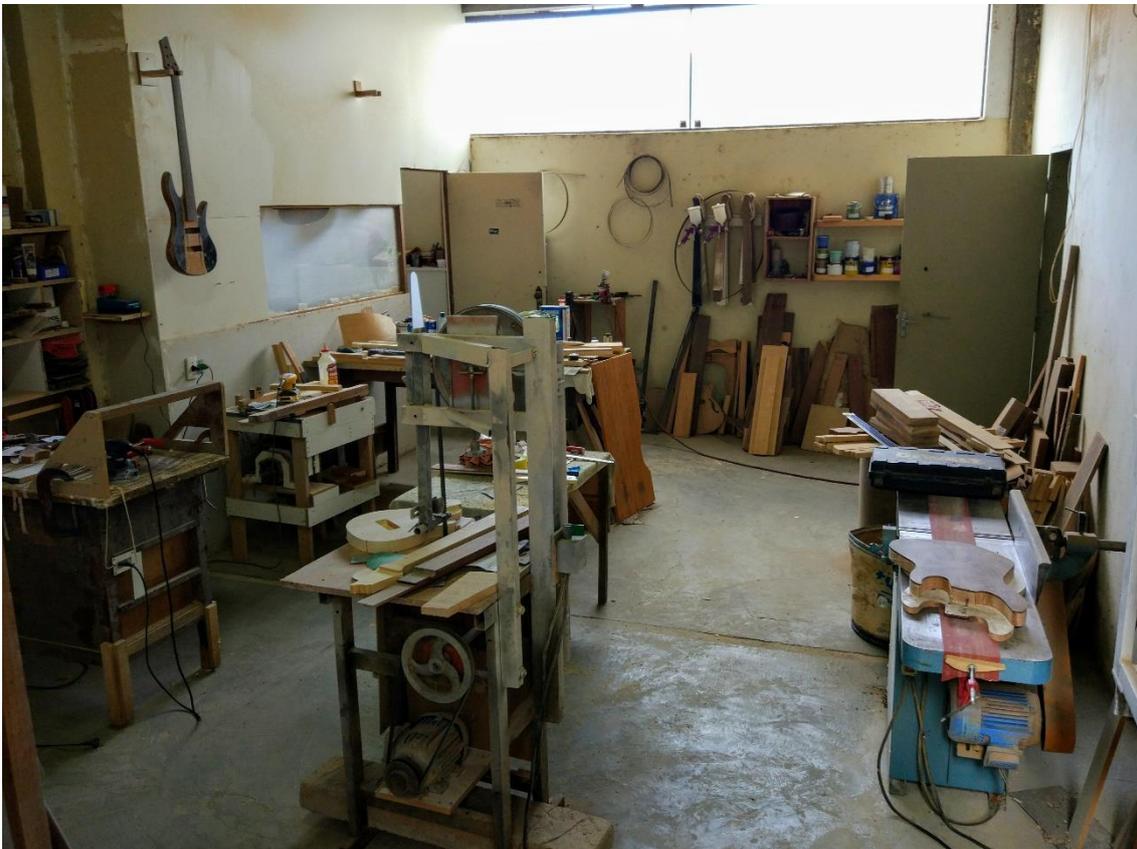


Foto 1- Galpão central da S. Martyn (2017)

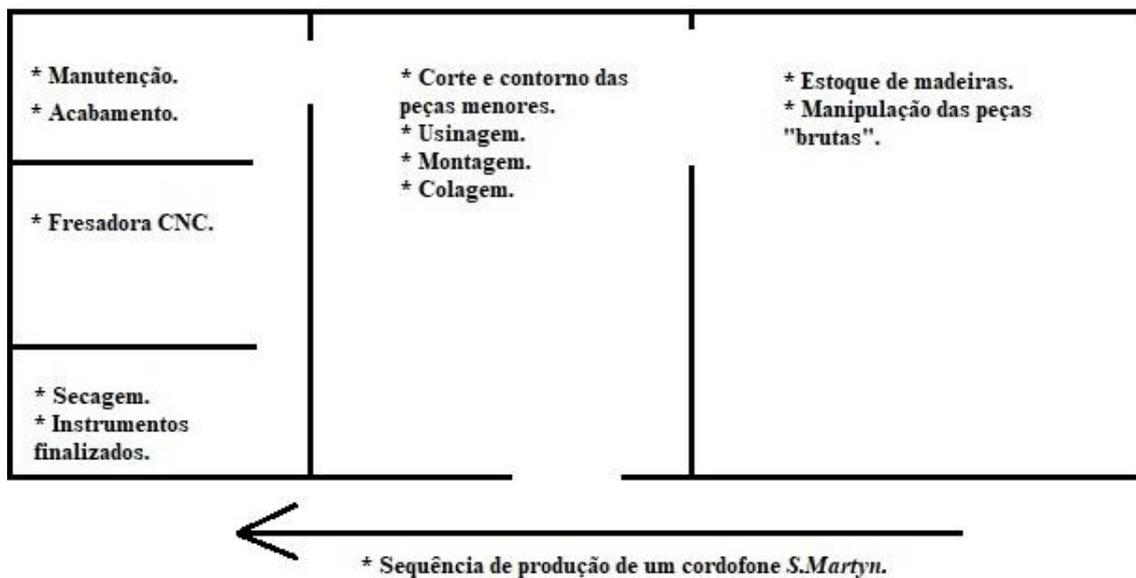
O galpão central organiza espacialmente a maior parte dos serviços. No limite, temos, da direita para esquerda: o desempenho (lixadeira industrial muitíssimo precisa), uma segunda serra de fita, uma prensa de colagem, uma mesa de regulagem e estantes para os braços prontos. Trata-se, então, de uma ordem específica: as peças brutas, primeiramente tratadas no galpão anterior, atravessam a porta e são afinadas no desempenho, modeladas mais precisamente na segunda serra de fita, têm seu tampo/laminado decorativo fixado e são prensadas. Daí, suas cavidades são abertas (usinagem), corpos e braços são unidos e passam por uma primeira regulagem. A diligência e teleologia com a qual Samuel caminha por entre as máquinas, demarca um percurso que, mesmo que diga ser acidental, é extremamente técnico, com níveis e gradações a serem performadas a cada passo. Todo este processo é anterior somente ao acabamento, onde o instrumento já está dotado de sua “identidade”.

A terceira e última repartição (tendo sua existência garantida por Samuel, também, na nova oficina), é o espaço demarcado por funções de maior minúcia, onde technicalidades mais detalhistas vem à luz. Permeado de limas, alicates, chaves e lixas menores, este local destina-se ao acabamento, o processo de finalização. Aqui, a atenção aos equipamentos de proteção já é outra: a aplicação da tinta demanda máscaras e luvas, o verniz, somente pincel. A precisão com a qual o trabalho neste espaço se dá, envolve diretamente a manutenção da eficácia com a qual os cordofones da *S.Martyn* devem adentrar a esfera musical. Diferentemente do primeiro galpão, onde a atmosfera de ameaça à integridade física é real.

Esta última divisão é, ainda, tripartida: conta, primeiramente, com uma mesa de *regulagem* (onde foi atendido o primeiro cliente), e suportes de parede para instrumentos já prontos/de clientes. A segunda separação conta com uma fresadora CNC, máquina computadorizada, capaz de trabalhar, a partir de uma peça de madeira, modelos especificados previamente. A terceira parte é destinada para a reserva dos instrumentos finalizados. Conta, também, com uma espécie de prateleira improvisada para a *secagem* do verniz/tintura de instrumentos próximos de *finalização*.

Este espaço também demonstra o maior grau de “pureza”, de todos os três. Em função do grau de detalhes e do estado de “sensibilidade” do instrumento mencionado anteriormente, as etapas aqui engendradas não podem ter contato com poeira e serragem. Nota-se, então, a presença de objetos de limpeza comuns, mas também importantes para todo o processo: baldes, vassouras, flanelas, etc. Meu raciocínio se mantém em

consonância com o proposto em minha dissertação (Oliveira, 2018): penso que o processo caminhe de maneira que um exercício de “purificação” seja subjacente. Os materiais brutos são sistematicamente aprimorados à medida que circulam da direita para a esquerda, até adentrar uma zona considerada “limpa”, onde são manipulados com cuidado proporcional. Aqui se dão os serviços de manutenção, os trabalhos com instrumentos prontos, e o atendimento aos clientes.



Estas três partições compreendem o regime de circulação dos materiais, instrumentos e ferramentas produzidos na oficina: no primeiro galpão, adentram como matéria prima, são lapidados e preparados para o segundo, onde ganham forma, funcionalidades e são regulados e medidos. No terceiro, são acabados e postos em “descanso”, até a parte final do processo: a aquisição por parte do cliente. Neste espaço, são empregadas as técnicas e saberes que tornam peças sólidas de madeira, instrumentos musicais de alta performance. Ali, estão distribuídos, de maneira específica, os instrumentos e conhecimentos de cada parte do processo de *luthieria*. O espaço, é também, o ofício.

É interessante que se referencie, à medida que caminhamos para o final desta sessão: da mesma forma que o processo ritual de construção constitui um ofício espacializado, os estágios e localidades acopladas são, também, permeados de relações.

Por mais que se trate de um trabalho preciso, detalhista, e, erroneamente associado à reclusão, tanto o ofício quanto o espaço da oficina são também extremamente relacionais, atravessados de políticas da técnica e do som, ainda que não necessariamente presenciais.

Um dos alicerces do pensamento de Norbert Elias (2001), o livro *A Sociedade de Corte*, primordialmente focado na análise da corte de Luís XIV e na sua extensa estrutura fundamentada sobre símbolos de status e prestígio. A obra permite que observemos, a partir das condutas de habitação e etiqueta, a corte enquanto um ambiente de jogos e disposições de poder. Um dos argumentos mais caros para a confecção desta sessão concerne exatamente no fato de todas as unidades de habitação ou moradia poderem ser caracterizadas a partir de tipos específicos de configuração espacial (2001). Em conjunto com Elias, então, penso que a investigação das configurações estruturais dos espaços, da sociedade de corte ou não, possibilita acessarmos a armadura a partir das quais traços a princípio físicos se conectam com fazeres sociais de maneira mais profunda e densa.

Tanto a corte, quanto a *oficina* que aqui tratamos, configuram uma unidade social no espaço, *unidades de indivíduos* relacionados entre si, ligados uns aos outros (2001:67). Trago isso, aqui, primeiro para desmontar a ideia de um trabalho minucioso e isolado, fechado para o mundo, que os ofícios voltados para este tipo de artesanato carregam. Em um segundo movimento, é sensato pontuar, também, que a *oficina* é um espaço permeado de outras políticas de interação, de vários outros fluxos importantes para seu funcionamento.³

Recorro então, a Sterne (2003), de maneira que retornemos a um ponto nevrálgico de quaisquer discussões sonológicas: o ser humano reside no centro de qualquer definição significativa de som e, por conseguinte, no centro de quais técnicas envolvendo sua conceitualização e manipulação. Daqui, digo: nenhum trabalho com o som, ou qualquer outra prática humana, é por acaso. Cada uma de nossas atividades é permeada de ideologias, costumes, outras práticas e políticas que encompassam redes de prática, influência e conhecimento maiores. No nosso caso, o mercado fonográfico, e o organológico.

³ Não raramente, podemos observar um instrumento brasileiro construído com madeiras canadenses, ferragens japonesas, captação inglesa e cordas norte-americanas, por exemplo. A figura da *oficina*, quando permeada por todos estes fluxos e regimes, é, apesar de “isolada”, uma localidade extremamente globalizada.

Aprofundo: apesar de antecipadamente “isolada”, a oficina constitui um *locus* constantemente tocado por amplas políticas do valor sonoro, e por um vasto arranjo de sociabilidades envolvendo a esfera sociomusical como um todo: *luthiers, artistas, compositores, arranjadores, engenheiros de som, vendedores, promoters, estúdios e companhias de gravação, marketing* e assim por diante. Desta forma, podemos identificar perspectivas distintas, ao escolhermos perseguir cada uma destas linhas. Desta forma, quando pensamos o exercício de *lutheria* e precisamente o espaço da oficina, temos que observá-lo dentro de um vasto contexto político, econômico, social, mercadológico e musical. Desta forma, este espaço configura uma espécie de “dupla tensão”: comumente os associamos ao isolamento, na medida que também configuram pontos de inflexão de fluxos altamente globalizados.

Assim, a *oficina* configura, antes, uma unidade social, e sua configuração espacial compreende uma representação física, visível, das particularidades do ofício de *lutheria*, e, mais amplamente, de outras práticas musicais. Portanto, fornece um acesso viável para a compreensão da gama relacional mais ampla na qual o universo característico que penso ser sociomusical está inserido. A *oficina de lutheria* compreende, assim, um espaço de transformação, purificação e “sacralização” do material: nos processos engendrados em seu interior, o material é imbuído de vida social.

O processo.

Reforço, aqui, que os dados aqui apresentados se baseiam em uma representação do processo de construção, compilados no segundo semestre de 2017. Em função de sua complexidade e temporalidade particular, não pude acompanhar a produção completa de um único instrumento, até a mudança da oficina. Como para outros contextos rituais, o processo é marcado por uma extensão no tempo e sazonalidade particulares. A própria fase de *acabamento* leva cerca de noventa dias. Samuel, então, se propôs a nos guiar através destas fases, contando com o auxílio de instrumentos em diversos estágios de construção.

Recupero aqui, a ideia de ritual pautada principalmente nos escritos de Leach (1966) e Tambiah (1985), em suas premissas mais preponderantes para a condução deste texto. Compreendo, a construção de um instrumento enquanto uma atividade não-

ordinária. O processo ritual de fabricação de um instrumento é único e não decorre, necessariamente, do corriqueiro no ofício de *luthieria*. Vários processos se dão ao mesmo tempo, mas todos detêm suas particularidades.

Argumento, aqui, que estas etapas de construção não são arbitrárias: trato, nesta sessão, da maneira específica com a qual os *luthiers* empregam sua técnica, recolhem o material, e, ainda, como rearranjam e subvertem este próprio conhecimento, no decorrer do processo. Assim, no lugar de uma revisão teórica às categorias procuro explicitar o que a instrumentalização e recontextualização da categoria “ritual” nos permite enxergar, quando aplicada a outros percursos etnográficos, e, neste caso especificamente, o que elas possibilitam render nos contextos de produção de instrumentos musicais.

A segunda característica interessante de termos em mente é: trata-se de uma atividade ordenada, com um forte potencial de tradicionalização (Tambiah, 1985). A uniformidade que permite que aliemos a categoria analítica ritual ao exercício de *luthieria* jaz primeiramente em suas etapas não intercambiáveis; isto é, ainda que suas particularidades compreendam também algum grau de variação em sua metodologia de criação, todos os instrumentos aqui são construídos pela mesma ordem de ações. A terceira base sobre a qual se apoia esta análise se encontra na repetição. Segundo Leach, a “performance do ritual serve para perpetuar o conhecimento, essencial para a sobrevivência dos atuantes” (p.6, 1966). Compreendo a redundância enquanto o que permite que os conhecimentos acerca da fabricação dos cordofones e o próprio ofício de *luthier* se manifestem e sobrevivam no meio *sociomusical*. A repetição se faz necessária, de maneira a manter a eficácia do processo. A construção de um instrumento requer ainda determinada localidade, comportamento, finalidade e iniciação. Assim, temos no exercício de *luthieria* analisado sob o prisma da antropologia do ritual, as seguintes características fundamentais: temporalidade e forma particulares, repetição, ordenação e uma linguagem/vocabulário específico. Utilizando tais fundamentações, em conjunto com as instruções cedidas pelo *luthier* entrevistado, procuro elucidar cada parte deste processo ritual.

É necessário ressaltar, também, que o exercício por mim considerado teleológico não envolve, de forma alguma, celeridade e simplicidade, mas sim de uma linearidade particular, fruto de temporalidades inerentes a cada pedido. Primeiramente, por conta da demanda de serviços na oficina de Samuel (que trabalha sozinho). Seguidamente, o próprio processo de construção se alonga por meses. Consequentemente, o *luthier* (no

caso de Samuel) tem vários instrumentos sendo feitos ao mesmo tempo, cada um feito sequencialmente, mas intercalado com vários outros em etapas diferentes. Trataremos, aqui, dos estágios sequenciais da construção, excluindo somente as etapas de aquisição de material, que permaneceram em segredo.

A primeira das etapas sequenciais apresentada por Samuel consiste na própria *idealização* do instrumento. É aqui onde o cliente vai expor suas ideias e estas passarão pelo crivo do *luthier*, e, por meio de debate (e, por que não conflito?) e consenso, culminará na fase de *pesquisa*, onde o profissional levanta todas as informações necessárias sobre os detalhes e sonoridade do instrumento a ser entregue, com o cliente, ou por meio de projetos semelhantes na internet. Samuel elenca à esta fase, decisões pertinentes ao “visual” do instrumento. Daqui, finalizará o projeto, para, então, começar a torna-lo físico. Trata-se da fase onde Samuel avaliará a viabilidade do projeto requisitado. “Eu procuro sugar tudo que a pessoa quer no instrumento, e de acordo com o que ela quer, eu vejo o que é viável”, pontua.

Na segunda etapa se dá a *seleção* das peças e seus *cortes*. Samuel ressalta à primazia com a qual este processo se dá, mostrando as peças dos corpos “como se fosse um livro aberto”, cuidado necessário não só para a estética, como para a estabilidade do instrumento e sonoridade do instrumento, evidenciando a interdependência das partes e uma maneira específica de estabelecer tal relação. A seleção dos *cortes* (e seus tipos) influenciarão diretamente no visual, na estabilidade e no seu peso, e, ainda mais diretamente, na sua sonoridade. Às madeiras cabe fornecer uma identidade sonora ao instrumento, pois é a partir delas que seu *timbre* particular virá a existir.

Com o projeto encaminhado, é dado início, geralmente, ao *corpo* do instrumento. O *luthier* ressalta que este processo, por mais simples que possa parecer, não é feito em um único dia. O corpo começa com o *corte* da madeira, geralmente cedro, vinhático, freijó, imbuia ou *ash* (freixo), com as quais Samuel já está familiarizado. Sendo esta última, importada. Existem, ainda, as madeiras usadas para o laminado decorativo, folha de madeira que emula um “desenho”, trazido à vida por meio de *envernização*. Basicamente, o processo consiste em *cortar*, *lixar*, *encaixar*, *usinar* e *finalizar*.

O *cortar*, exige, primeiramente, a seleção das peças que resultarão no *corpo* e *braço* do instrumento, a depender do modelo. Depois de selecionadas e lixadas, as peças serão coladas, e começarão a dar forma no instrumento. Nesta etapa, o laminado

decorativo mencionado anteriormente é fixado, a depender das características exigidas pelo instrumento.

Seguido do *corpo*, ou, no caso de instrumentos *inteiriços*, em conjunto com o *corpo*, Samuel inicia os trabalhos no *braço* do instrumento. Marfim, *maple* (bordo) e peroba do campo compõem o rol de madeiras claras utilizadas, enquanto jacarandá, pau-ferro e imbuia (a depender do tipo de corte), as escuras. É válido ressaltar que no caso de madeiras empregadas na confecção dos *braços*, Samuel ainda emprega experimentos, não tendo, neste caso, uma lista fechada até a data e confecção deste texto. No caso dos *corpos*, Samuel utiliza madeiras que tem “certeza de um resultado sonoro positivo”, ressaltando uma vez mais a vasta e complexa gama de saberes que um *luthier* aciona ao construir. Os braços são *cortados, lixados, modelados, unidos (colados)* à escala, para só então, serem unidos ao corpo do instrumento.

Finalizado o processo de *junção*, o processo de *usinagem* se inicia. Com o instrumento montado, o *luthier* começa a abrir as cavidades destinadas à eletrônica e às ferragens do cordofone. Samuel considera este processo a “última coisa”, pois o instrumento já ganhou “identidade” e é anterior somente ao *acabamento*. Nesta fase, o profissional considera variáveis como distância entre captadores, espaçamento das cordas, largura do braço, etc. É também nesta etapa onde os “trabalhos à mão” se iniciam, onde são abandonadas as máquinas e os detalhes finais passam a ser feitos com a grossa, para, então, iniciarem a última fase.

A última etapa do processo ritual da fabricação dos instrumentos na *S.Martyn* concerne o *acabamento*. E esta última preparação é a razão pela qual não conseguiríamos acompanhar todo o ritual presencialmente: enquanto Samuel afirma que consegue iniciar e finalizar a construção um instrumento em cerca de duas semanas, o *acabamento* leva cerca de quarenta dias, podendo se estender até noventa dias. Aqui, é onde a madeira passará por seu último tratamento: será pintada, no caso de instrumentos solicitados em cores específicas, ou envernizada, no caso do acabamento chamado “natural”. O *verniz* é o principal catalisador deste processo, é ele quem trará o visual idealizado na primeira fase do ritual à vida, se aplicado com diligência. Trata-se de uma fórmula secreta com um ciclo de aplicação e secagem muitíssimo complexo que se repete por cerca de quinze vezes ao longo dos meses que se seguirão.

Considerações finais.

Quando nos voltamos para as análises da prática nos permitimos, também, trazer à luz ações sociais permeadas e influenciadas por muitos fluxos outros, a princípio invisíveis, mas que são evidenciados se colocados em relação à maneira *como* e *onde* a técnica se emprega. Um cenário verdadeiramente complexo emerge para os estudos de práticas musicais, se pensamos o que pode ser trazido a partir destes regimes onde instrumentos musicais também são protagonistas.

Pudemos observar que ainda que “instrumentos de música global” (Dawe, 2013), as guitarras e contrabaixos elétricos aqui apresentados, nos permitem também pensar questões mais precisamente localizadas. Neste caso, todos os conhecimentos que nos permitem a partir de suas vidas em relação aos processos de fabricação, comercialização, technicalização e em alguma medida, valoração. Peço que observemos o instrumento musical enquanto um instigante ponto de análise, seu estudo sendo primordial para compreendermos e complexificarmos maneiras de ser e fazer música.

Assim, ao fim desta peça, sublinho minha intenção de demonstrar o ofício de *luthieria* enquanto um nó de fruição ímpar de uma rede que se expande para muito além das technicalidades e tecnologias do som, atravessando também questões tocantes aos estudos de globalização, ecologia, economia, ritual, técnicas e políticas do corpo, políticas de participação, gênero, etnicidade, performance, religião, nacionalidade e muitos outros mais.

O *luthier* e seu ofício constituem, assim, um excelente ponto de análise no tocante à sua trajetória, e à constante revisitação e reconfiguração dos saberes acionados em vastas cadeias de relações nem sempre musicais. Ao trazermos esta discussão para frente, tomamos ciência também, de uma ampla rede de sociabilidades e culturas musicais, nos fornecendo profícuos artifícios para adensar a forma como pensamos, fazemos e vivemos música, na medida que alimenta outros debates igualmente ricos para a antropologia.

Neste entremeio, o *luthier*, a *oficina* e o *instrumento* configuram um modelo de relação particular onde cada uma das práticas, objetos e espacialidades reverbera diretamente na maneira com a qual as outras partes são conduzidas e reinventadas, na medida que também retroalimentam. Trata-se, então, de um intrincado mosaico atravessado por sonoridades, technicalidades, materialidades e espacialidades que constantemente nos desafiam, desde que devidamente postas à mostra.

Em outras palavras, procurei explorar as implicações socioculturais dos regimes de fabricação tendo como linha condutora a análise da vida social destes instrumentos. Acredito ter evidenciado, que os instrumentos não são, de forma alguma, inertes, assim como não possuem formas ou funcionalidades fixas, ao contrário do que se possa imaginar. Tais discussões são substancialmente significativas, pois a meu ver esclarecem que estudos referentes a objetos não devem apenas considerar o quão funcionais são para nós, ou meramente como são produzidos. Estes contextos podem configurar abordagens interessantes, mas são ainda mais proveitosos quando, a partir deles, depreendemos a forma como estes objetos são pontos centrais de socialização e produção de conhecimento.

Referências bibliográficas.

BATES, E. *The Social Life of Musical Instruments*. Ethnomusicology, Nova Iorque, v. 56, n. 3, 2012. p. 363-395.

DAWE, K. *The Cultural Study of Musical Instruments*. In: *The Cultural Study of Music*, Nova Iorque/Londres, 2003. p. 274-284.

_____. *Guitar Ethnographies: Performance, Technology and Material Culture*. Ethnomusicology Forum, vol: 22, n.1, 2013, p. 1-25.

ELIAS, N. *Estruturas de habitação como indicadores de estruturas sociais*. In: _____. *A Sociedade de Corte: Investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia da corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 66-84.

GEERTZ, C. *Afirmção política: espetáculo e cerimônia*. In: _____. *Negara*. Lisboa: Difel, 1991, pp.127-152.

LEACH, E.R. *Ritualization in Man in Relation to Conceptual and Social Development*. Philosophical Transactions of The Royal Society of London. Series B, Biological Sciences. v. 251, n. 772. Londres: Royal Society. 1966.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre as variações sazonais das sociedades esquimós*. In: _____. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, p.425-505, 2003.

OLIVEIRA, M.M. *Os Instrumentos Musicais Vintage: discussões iniciais sobre organologia, agência e políticas do valor*. Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia, 8. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), 2017.

_____. *Por detrás do som: Criação, circulação e os usos dos cordofones elétricos*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGAS/MN/UFRJ), Brasil, 2018.

PEIRANO, M (org.). *O Dito e o Feito: Ensaio de uma antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume Dumará: Núcleo de Antropologia da Política/UFRJ, 2002. p. 7-40.

TAMBIAH, S.J. *A performative Approach to Ritual*. In: _____. *Culture, Thought, and Social Action*. Cambridge: Harvard University Press, 1985. p. 123-166.

TURNER, V. *Social Dramas and ritual metaphors*. In: _____. *Dramas, Fields and metaphors*. Ithaca And London: Cornell University Press, pp.23-59, 1974.