

[ENSAIOS
CRÍTICOS]

LUTERIA EM DIÁLOGOS E REFLEXÕES

Ensaaios adaptados
da revista *Café com
Luteria* 2018-2020

Bogdan Skorupa

[] [] []
[OUTRAS]
PALAVRAS

Biblioteca
Parana **B**

insight
E D I T O R A



LUTERIA EM DIÁLOGOS E REFLEXÕES

Ensaio adaptado
da revista *Café com
Luteria* 2018-2020

Todos os direitos dessa edição reservados à:

EDITORA INSIGHT



Rua João Schleder Sobrinho, 668 – 82540-060 – Curitiba – PR

Tel.: (41) 3023-3774

www.editorainsight.com.br

contato@editorainsight.com.br

Coordenação e produção: Naotake Fukushima - naotake@nexodesign.com.br

Auxiliar de produção: Beatriz Marçal de Melo e Maria Aparecida Bezerra Sousa

Revisão de texto: Priscila Murr

Diagramação: Naotake Fukushima, Gerson Luiz Cordeiro e Marina Mendonça

Organização: **Bogdan Skorupa** - bogdanskorupa@gmail.com

Dados internacionais de catalogação na publicação

Bibliotecário responsável: Bruno José Leonardi – CRB-9/1617

Santos, Bogdan Skorupa Ribeiro dos

Luteria em diálogos e reflexões: ensaios adaptados da revista
Café com Luteria 2018-2020 / Bogdan Skorupa Ribeiro dos Santos. -
Curitiba, PR : Insight, 2024.

80 p. ; 21 x 14 cm.

ISBN 978-65-88617-95-3

1. Café com Luteria (Revista) - História e crítica. 2. Fabricantes de
instrumentos de corda. 3. Violão. 4. Violino. I. Título.

CDD (22ª ed.)
787

PROIBIDA A REPRODUÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTA OBRA,
POR QUAISQUER MEIOS, SEM AUTORIZAÇÃO DO EDITOR. (Lei nº 9.610/98)

Impresso no Brasil

Printed in Brazil

2024

LUTERIA EM DIÁLOGOS E REFLEXÕES

Ensaaios adaptados
da revista *Café com
Luteria* 2018-2020

Bogdan Skorupa

Curitiba 2024

insight
EDITORA

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
Luteria feita por luthiers: de onde vem estes diálogos e reflexões? ..6	
PARTE 1 - SOCIEDADE.....	9
Sejamos corajosos como Mozart.....	10
O que aprendi nestes anos de luteria	15
Luteria colaborativa de Montreal.....	19
PARTE 2 - HISTÓRIA DA LUTERIA	23
Um movimento pelo <i>Violoncello da Spalla</i>	24
Luteria do Brasil para o Mundo: Luiz Bellini.....	28
Quando a modernidade destrói o futuro	33
Enxerto de Braço - <i>Innesto del Manico</i>	38
PARTE 3 - FERRAMENTAS	45
EPI's: como preservei 10 dedos nas mãos	46
Pincéis para luteria.....	50
PARTE 4 - EDUCAÇÃO	55
Propriedades das cordas modernas e antigas	56
Uma década de luteria na UFPR	60
Instruir a construir violões.....	65
Escola de Luteria de Tucumán, 70º aniversário de sua criação	69
A voz do violão.....	71
Curso de Luteria de Tatuí: 40 anos.....	75

APRESENTAÇÃO

Nesta coletânea, aparecem os textos reordenados e adaptados de autores convidados a escrever, ou que foram entrevistados pela revista *Café com Luteria* dos anos de 2018 a 2020. A essência do que cada autor queria dizer foi mantida, a começar pela preservação do máximo do seu próprio discurso (escrito ou falado).

Cada um deles é luthier ou esteve em contato próximo um profissional que constrói, restaura e/ou mantém instrumentos musicais, mais especificamente, violinos e violões. São eles: Saulo Dantas-Barreto, Ricardo Dias, Thales Gonçalves Barros, Rodolfo Minhoto, Alesson Dantas de Souza, Leonardo Coelho, Rudson di Cavalcanti, Vlamir Devanei Ramos, Monicky Zaczéski, Thiago Corrêa de Freitas, Antonio Leiva e Bogdan Skorupa Ribeiro dos Santos. Nesta edição, aparecem transcrições de entrevistas com: Robert O'Brien, Luiz Bellini, Sônia Bellini, José Coelho de Almeida, Vinícius Fachinetti e Izaias Batista de Oliveira.

A revista *Café com Luteria* trabalha dentro de uma política de divulgação aberta de informações de interesse aos luthiers, aos músicos e ao público curioso pela música. Suas publicações são regidas pela licença CC-BY, exceto quando explicitamente descrito o contrário. A revista reconhece a importância de uma cultura aberta da informação, transmitida com qualidade e acessibilidade, respeitando a autoria.

Tanto da parte de autores quanto de leitores, ouviu-se de maneira constante nesses dois anos que uma versão impressa dos textos seria sempre oportuna. Seja para prateleiras de bibliotecas nas instituições de ensino de luteria e música, seja para aqueles que gostariam de tocar e ler em papel. Quem sabe, uma versão impressa fomenta o leitor a fazer as suas anotações durante a leitura. Uma leitura curiosa e acessível, sem perder a profundidade e o rigor é uma das metas com esta coletânea.

LUTERIA FEITA POR LUTHIERS: DE ONDE VEM ESTES DIÁLOGOS E REFLEXÕES?

Por Bogdan Skorupa Ribeiro dos Santos

“Uma das mãos de Leandro estava apoiada na extremidade da bancada, marcada de pequenos machucados. Parecia confortável e aguardava a minha pergunta. Perguntei. Parou de me fitar por um momento. Olhou para a direita, como se procurasse alguma das ferramentas encaixadas por suportes cuidadosamente entalhados. E assim começou a contar...”. Este trecho descreve bem o momento inicial de uma conversa com meu segundo professor de luteria em 2016. Perguntei a ele como era a relação entre acústica e luteria. Após uma aparentemente simples pergunta, conversamos por horas. E voltamos a nos encontrar mais duas vezes para continuar o assunto.

Quão raro é para o trabalhador deixar seus afazeres de lado para o que quer que seja. Quanto mais para escrever! Tarefa normalmente relegada para a arte da literatura.

Escrever a partir da sua perspectiva é revelar como funciona na prática essa tal luteria. São as vozes (faladas ou escritas) de construtores, restauradores e mantenedores de instrumentos musicais. Mais especificamente, falam da família do violino ou do violão.

São dois ramos já muito desenvolvidos, especialmente o violino, na grande árvore genealógica dos instrumentos musicais. Brotaram há séculos (o violino no século XVI; o violão no século XIX, com origens remontando às guitarras renascentistas do XVI) ao lado de instrumentos primos como o alaúde, violas da gamba, bandolins, para citar alguns exemplos. O que cresceu desde aquela época, podemos chamar de luteria.

Ora, mas por que falar apenas das famílias de violões e violinos? Ainda mais se encaramos a luteria de forma mais ampla? Esta pergunta perde sentido, ou melhor, se perde entre inúmeras outras perguntas que podem ser feitas se focamos apenas nas famílias dos violões e dos violinos.

Há muito para ser dito. Notei isso logo quando comecei a ter longas conversas com colegas de profissão. Estas conversas passavam pelos mais diversos assuntos, desde a necessidade de solução quase imediata de um problema. Mas também passavam por longas discussões e debates sobre polêmicas, escolhas de métodos de trabalho e fundamentos que guiam estas escolhas.

As conversas tinham o café como principal veículo de fruição. Não à toa, levaram à criação da revista *Café com Luteria*. A revista surgiu em 2018, e continua funcionando até hoje (2020), como meio de o próprio luthier se manifestar sobre a luteria. Aquilo que pratica e que toma em experiência é o que dá evidência às ponderações e conclusões aqui apresentadas.

Violinos e violões, construídos ou restaurados, trazem materialidade aos temas. Falar sobre uma alteração do projeto de um colega sem autorização, sobre a prática da cópia em detrimento da criação ou ainda sobre uma ferramenta específica ao trabalho remete a temas comuns, tais como: ética, sociologia, arte, história, ferramentaria, etc... A história da luteria e de cada povo passa pela restauração e pela construção de instrumentos históricos.

Os textos foram organizados para ressaltar temáticas em comum. A saber:

- Sociedade (envolvendo ética com o trabalho de colegas, ética da estética e colaboração versus competição);
- História (da luteria, da restauração e da construção historicamente informada);
- Ferramentas (caracterizações de ferramentas e segurança no uso);
- Educação (orientada aos músicos, caracterização de cursos de luteria e estudos sobre acústica).

São temas *sui generis* na origem, ao pensar na novidade apresentada ao público que não trabalha com luteria. Por outro lado, o leitor curioso encontrará temáticas comuns a outras

áreas, como sociologia, antropologia e história. Outras áreas serão menos comuns, como a construção historicamente informada (uma paráfrase da música historicamente informada - vertente que busca executar músicas produzidas em épocas passadas sob critérios de estudos historiográficos, a partir de uma performance coerente com o contexto de origem).

O objetivo aqui é chamar atenção para o valor de saberes que existem na luteria. Algo que serve como registro aos próprios luthiers e como um convite à fala. Para o público curioso em geral, esperamos que o trabalho da luteria transpareça nas palavras dos trabalhadores. Que o leitor possa tocar esta área com tamanha riqueza cultural, alinhada a tantas áreas de conhecimento e, antes de qualquer outra função: fornecedora do material sonoro para músicos encantarem plateias.

PARTE 1 - SOCIEDADE

SEJAMOS CORAJOSOS COMO MOZART

Por Saulo Dantas Barreto

Os violinos e afins são aparatos delicados que exigem, além de especial habilidade técnica, muita sensibilidade para serem confeccionados. A luteria é uma atividade que tem padrões construtivos definidos, tais como: o tipo de madeira (principal responsável pelo timbre característico), algumas medidas (como o comprimento da caixa harmônica e o comprimento de corda vibrante, derivada diretamente do tamanho do braço, do diapasão da caixa harmônica e também da inclinação do braço); e outros padrões menos rígidos, como as principais medidas de largura da caixa harmônica, tipos e cores de verniz, ornamentos vários, acabamento, etc.

Os primeiros são necessários para evitar diferenças de medidas que descaracterizem o instrumento como tal e, ao mesmo tempo, facilitar a vida dos instrumentistas, ao manter um padrão de medidas que possibilitem praticamente as mesmas distâncias entre as notas, pois, como sabemos, esta família de cordofones não tem trastes no espelho. Os segundos definem a personalidade do luthier, grau de qualidade artística e de refinamento, enfim, é o espaço para ele mostrar a sua individualidade, enriquecendo e contribuindo com a luteria, inclusive com eventuais inovações.

Antes de prosseguirmos, convém estabelecer a diferença entre luteria artesanal e luteria artística, ou “de arte”, nos moldes em que Norbert Elias. Elias trata da diferença entre “Arte de Artesão” e “Arte de Artista”¹.

A primeira expressão refere-se a uma obra criada sob encomenda de determinado patrono para determinada ocasião, estando a imaginação do autor subordinada a moldes preestabelecidos, seja pelo gosto do patrono, seja por alguma ritualística ou liturgia.

1 ELIAS, N. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Zahar: Rio de Janeiro, 1994. Em *Mozart: Sociologia de um gênio*.

A segunda refere-se a uma obra produzida em situação de maior liberdade do agente criador, quando ele tem mais espaço para realizar sua fantasia artística. Na história da música erudita, esse processo de transição começou no século XVIII, e o caso do genial Mozart é exemplar, sobretudo pela coragem de ter sido o primeiro grande compositor que, abandonando a comodidade e a segurança do patronato, enveredou pela arriscada estrada da liberdade para criar obras originais.

O que quero dizer lançando mão dessa analogia é que o praticante da luteria artesanal está em situação cômoda, produzindo instrumentos dentro de moldes preestabelecidos para um público não receptivo a inovações e, portanto, não disposto a contribuir com uma luteria verdadeiramente contemporânea, seja esta, mais ou menos ousada. Esse público-patrono demanda um instrumento pré-moldado e os luthiers-artesãos se submetem a ele.

Note-se que este público não é a pujante classe média, ávida por arte, que patrocinaria a ascensão social dos artistas e sua maior liberdade de criação a partir do século XIX. Pelo contrário, trata-se de uma massa de consumidores que acreditam piamente no mito dos instrumentos antigos insuperáveis e que, na impossibilidade de adquiri-los, exigem dos luthiers cópias ou coisa parecida.

É uma atividade repetitiva e, portanto, se encaixa bem no conceito de arte de artesão. Enquanto o praticante da luteria de arte, mesmo respeitando os padrões construtivos definidores deste ou daquele instrumento, citados anteriormente, realiza obras que denotam forte individualismo artístico e, por sua vez, se encaixam no conceito de arte de artista.

Outra ressalva necessária à convalidação da comparação aqui proposta é que Elias, como sociólogo, referia-se à posição social do músico e não ao que ele produzia. Mesmo assim, no capítulo *O drama da vida de Mozart: uma cronologia sob a forma de notas*, o autor trata não só da situação

social dos artistas, mas também, e diretamente, das definições de “arte de artista” e “arte de artesão”².

Mais adiante, pergunta: “Que mudanças na forma artística são explicadas por tal mudança na situação social dos artistas? Maior individualização da obra de arte, maior campo para a fantasia artística individual, maior campo para sair dos trilhos (...)”. São essas definições que vamos extrair do texto norberitano e aplicar à situação da luteria brasileira atual.

Quando digo qualidade artística me refiro não só à qualidade de execução de um violino, mas também à outra face da mesma moeda: seu valor individual, sua unicidade como obra. É preciso dizer, a bem da verdade, que há luthiers com domínio da técnica e muita habilidade manual que poderiam produzir peças com maior grau de originalidade e que, por decisão pessoal, seja baseada em questões de mercado ou por simplesmente não sentirem a necessidade, não o fazem.

A luteria artesanal é aquela que repete padrões, e onde não há espaço para a inovação. Normalmente, é praticada por luthier de baixa ou média qualidade técnica e de, praticamente, nenhuma qualidade artística.

É aí que encontramos uma plêiade de copistas, de repetidores de medidas, construtores de instrumentos com aparência envelhecida e/ou “inspirados” neste ou naquele grande (e altissonante) nome do passado, como Stradivari, Guarneri, Montagnana, etc.

A luteria artística, por outro lado, é aquela que produz obras artísticas, entendendo por isto instrumentos de alto padrão de execução técnica e que resultam em obras únicas, originais e de grande beleza sonora e visual.

Podemos dizer que, em todos os países, os dois grupos coexistem e que a luteria de cada país é formada por essas

2 Arte de artesão: “[...] subordinação da imaginação do produtor de arte ao padrão de gosto do patrono [...], forte caráter social e fraco caráter individual dos produtos de arte, simbolizados pelo que chamamos de estilo. Arte de artista: [...] maior independência dos artistas a respeito do gosto artístico da sociedade” (ELIAS, 1994).

duas categorias de luthiers: os artesãos e os artistas. Os dois tipos são necessários ao mundo musical. Afinal, essas diferenças se refletem nos preços das peças e, como resultado disso, temos cifras para todos os bolsos.

Voltemos ao início do nosso texto. O que vemos como estabelecido no mercado internacional da luteria é, grosso modo, uma classificação de artistas por escolas nacionais, por exemplo: escola italiana, alemã, francesa, etc. Nesse mercado, a luteria brasileira praticamente inexistente.

Em parte porque esses conceitos foram formulados há muito tempo, afinal, a luteria europeia produz com qualidade e em quantidade há séculos; mas também porque a nossa luteria não se movimenta no sentido de se propor como tal, dentro e fora do país.

Em linhas gerais a produção de instrumentos de corda e arco no Brasil atualmente é artesanal.

A luteria brasileira só conquistará espaço internacional e nacional (no sentido de passar a existir!) quando se afirmar como representação da nossa cultura. Em outras palavras, precisamos de mais artistas na luteria, pois artesãos já temos muitos (inclusive copiando instrumentos de outros países!).

Um artista deve estar ligado ao seu meio e ao seu tempo. Se é artista verdadeiro e sensível, será influenciado pelo ambiente e época em que vive, e esses elementos se refletirão, em alguma medida, em suas obras. Assim, uma luteria nacional surgirá naturalmente.

Quem copia não é artista, é copista! O verdadeiro legado de Stradivari, só para citar o nome mais famoso do passado, foi unir a originalidade à qualidade. Ele nunca copiou ninguém.

Mesmo os europeus dos dias atuais, que participam de concursos de instrumentos com aparência envelhecida, são menos alienados do que muitos de nós, pois pelo menos copiam eles mesmos. Fogem do tempo, mas não do espaço. Por aqui, quase sempre fugimos de nossa época e de nossa cultura.

Acredito que uma coisa é ter admiração e respeito por grandes artistas do passado, ter humildade para aprender com eles. Outra, bem diferente, é copiá-los de forma servil e crer que qualquer inovação é feita por mera ingenuidade, ambição e até por vaidade pessoal, e que não há luteria fora do que já foi feito até agora na história do violino e afins.

Os copistas e seus clientes esquecem-se, ou não se dão conta de que, a partir do momento em que nascem, esses instrumentos artificialmente envelhecidos seguem uma estrada de amadurecimento diversa daquela dos originais que lhe serviram de modelo. Sendo, efetivamente, novos, com o passar do tempo, ficarão cada vez mais diferentes dos originais, seja por alterações da cor do verniz, seja pelo desgaste natural.

Ademais, quanto mais passa o tempo, mais os instrumentos perdem a sua principal qualidade, que seria a de se assemelhar ao original. Isso sem considerar que a maior qualidade de um instrumento musical deve ser o som. Daí é fácil concluir que, além de serem frutos de um conceito menor (a cópia), os instrumentos envelhecidos artificialmente são um mau investimento.

Como fez o genial e corajoso Mozart, na composição há 250 anos atrás, acredito que é necessário fugir da comodidade da arte de artesão e ter coragem de construir violinos, violas, violoncelos e contrabaixos que tenham não só ótima sonoridade, mas também ótimo acabamento, e que tragam em si e personalidade de seu criador.

Outrossim, que acrescentem algo de novo à história da luteria, como um bom quadro enriquece a história da pintura ou uma boa escultura a história da arte de Bernini.

Na era da globalização o que vale, sobretudo no que concerne à arte, é o produto autenticamente local e de qualidade.

O QUE APRENDI NESTES ANOS DE LUTERIA

Por Ricardo Dias

Não tinha nenhuma dúvida, era um Leandro Karnal da luteria. Não só não tinha dúvidas como tinha todas as respostas. Se houvesse Google naquela época, eu seria chamado para ficar na sede dando respostas.

O tempo foi passando e algumas coisas foram mudando. Um dia, diante de um violão que não lembro qual, uma sensação diferente surgiu na minha cabeça, e eu não conseguia identificar o que era. Não identifiquei, pois não conhecia: era uma dúvida. E, dali em diante, foi ladeira abaixo.

Quando surgia um instrumento, por exemplo, com o fundo quebrado, eu dava um orçamento que abarcava tudo, do reparo em si ao acabamento, o mais invisível possível. Muitas vezes, não compensava, dado o valor do instrumento, e eu até avisava, dizia ao cliente que não valia a pena.

Pois, um cliente perguntou:

— Não dá para só deixar ele funcionando?

Olhei para ele com algum assombro: “como assim? EU, fazer um trabalho que não fosse mais perfeito que uma catedral medieval?”. Olhei com superioridade para a criatura e, antes de dar uma resposta apropriadamente arrogante, veio aquele tal pensamento novo, a tal dúvida, que teve enormes ramificações, as quais vou especificar aqui.

Um violão é feito para ser tocado. A maioria repousa debaixo de camas ou em cima de guarda-roupas, mas ele é um instrumento para se fazer música. E eu os estava encarando como uma tela em branco para exhibir minha genialidade.

Ali, entendi que minha função profissional era também uma função social. Eu tinha que deixar os violões (e cavaquinhos, e bandolins, e violas ou o que fosse) tocando da melhor maneira. Não podia deixar de resolver problemas por causa de

orçamento. Então, estabeleci a primeira mudança: dar orçamentos realistas. Fazer funcionar primeiro, estética depois.

Isso mudou tudo. Fui estudar padrões de restauro, especialmente de outras matérias (quadros, estatuária, etc.), e comecei a estabelecer meus padrões. Não são definitivos, não são lei, mas me guio por eles. Compartilho aqui na esperança de que sejam úteis.

Ou seja, fazer o possível para o instrumento voltar à sua função. Estética, só havendo condição. Lembremos que um violão barato pode ter um significado emocional para o dono que você não pode mensurar. Clientes frequentemente vêm com ideias para melhorá-lo. Não!

Jamais alterar projeto de colegas. Um violão de autor, ainda que de uma escola que não seja a nossa, ainda que não soe como gostamos, é uma obra de arte, e como tal deve ser respeitado.

Por exemplo, um famoso violonista tinha um Fleta e o achava desconfortável. Levou para um luthier que deu uma afinada no braço. Ficou confortável. O violão foi vendido, teve algum problema, o dono o levou para o próprio Fleta, que ficou indignado quando viu o feito. Isso mudava seu projeto, o peso do braço tinha a ver com a projeção sonora desejada. Por dignidade profissional, trocaram o braço e recolocaram um original.

Isso sem falar de um colecionador americano, que foi convencido por um ignorante a trocar os tampos de sua coleção. Trocou dois, e só não trocou tudo, pois Sergio Abreu soube disso e avisou que sua coleção estava sendo destruída. Ele não acreditou muito, mas consultou um revendedor, que ficou horrorizado ao saber da desgraça e avisou que esses dois não valiam simplesmente mais nada. Nem de graça.

Além disso, fui mexer num Del Vecchio dos anos 40 ou 50, não lembro, foi de Dorival Caymmi. Infelizmente, antes de me chamar, seu filho havia levado para a fábrica, que tacou a lixa e meteu poliuretano (PU) no instrumento.

Eu listaria dois Fletas, dois Ramirez, um Hauser II, um Romanillos, dois Fischers e muitos outros menos notáveis (Abreus, Mario Passos, Do Souto do Silvestre...), destruídos por luthiers de ponta, famosos, que simplesmente meteram a lixa e botaram PU nos instrumentos. Portanto, nunca, jamais, em tempo algum substitua o tipo de verniz usado.

— “Ah, mas vou colocar um melhor”.

— Não!

— “Mas vai ficar mais bonito!”

— Não!

— “Mas ...”

— NÃO!

Se você está reparando um violão de autor, respeite o verniz que ele usou, mesmo que seja de poliuretano. Trocar por goma-laca pode, de fato, melhorar seu som. Mas pode desequilibrar também. Independentemente disso, não faça, pois o autor deve ser respeitado.

Se quer um violão feito com goma-laca, venda o seu e compre um desse. Em violões de fábrica, os critérios são mais elásticos, mas, nesse caso, jamais ande para trás: nunca coloque poliuretano num instrumento antigo. Se aceita colocar goma laca ou nitro no lugar do PU, mas o inverso vai destruir o instrumento. Já vi diversos Gianninis e Di Giorgios, dos anos 50 e 60, destruídos. Brilhavam que nem móveis da Casas Bahia, e soavam como um.

Isso implica, comercialmente, na redução do preço no mercado internacional (no nacional depende de quem compra) da ordem de, se valiam 10, passaram a 2.

Ao reparar tampos, avise sempre ao cliente: vai ficar marca. Grite! Mande mensagens (uma dica: sempre dê orçamentos por e-mail ou Whatsapp. Assim, fica registrado, de forma indubitável, o que você disser. Você diz: vai ficar marca, o cliente ouve: “não vai ficar marca”. Um inferno, mas frise. Deixar um tampo perfeito frequentemente implica em lixar, em mudar

a espessura da madeira. Melhor ficar feio e funcionando perfeitamente do que lindo e destruído.

Outra coisa importante a se pensar quando se repara um tampo é interferir o mínimo essencial. Colocar o menor número possível de *tarcelos* (pequenas estruturas de madeira, da mesma qualidade da do tampo, em formato piramidal retangular com a seção superior cortada para evitar acrescentar peso ao tampo). E nada de colar com Super Bonder. Alerto, pois soube que há muitos profissionais que colam tudo com esse material. Nem pensar!

Quando sentir que é necessário, que a pessoa precisa, que a pessoa merece, faça de graça. Você é pobre, vai continuar pobre no que depender da luteria, não é um violão ou outro que vai mudar isso.

Espero ter ajudado. Não esgotei o assunto, mas acho que o principal está aí. Boa sorte a todos! A gente ganha pouco, mas se diverte.

Mais história: nos anos 60, Segovia tinha o melhor violão do mundo. Segundo todos que o ouviram, era mesmo: um Hauser I 1937. Espetacular. Aconteceu um acidente no tampo, parece que caiu um microfone, e ele ficou desesperado. Levou para o filho do autor, também um luthier de primeira, e este fez um trabalho esplendoroso, porém a marca ficou invisível. E para completar, tacou nitrocelulose ao invés da goma-laca original. Segovia doou o violão para um museu, pois nunca mais soou como antes. E passou a usar Ramirez, mais fácil de tocar – mas isso é uma outra história...

LUTERIA COLABORATIVA DE MONTREAL

Por Thales Gonçalves Barros

Tendo nascido em meados dos anos 90, passei boa parte da minha vida online, mesmo em uma época em que era possível entrar e sair da internet, o que parece loucura hoje em dia. Desde a minha formação no Curso de Luteria da Universidade Federal do Paraná (UFPR), a internet tem sido a principal ferramenta de pesquisa para o meu trabalho, mesmo que para acessar livros, mas principalmente para saber o que acontece no universo da luteria.

Acompanho e consumo informações vindas dos profissionais que admiro o tempo todo. E foi assim que fiquei sabendo do *Sonore Festival*. Por simples boca a boca virtual - obviamente todo o trabalho da identidade visual do evento não tem parte nisso.

Esse evento acontece anualmente, em Montreal, Canadá, e reúne luthiers de diversos países. A participação acontece via inscrição e posterior curadoria da equipe organizadora. E, sem muito romance, foi assim que aconteceu. Como primeira tentativa, aguardei a resposta da organização com ansiedade e demorou um pouco para saber o que fazer com a resposta positiva.

Sendo minha primeira exposição, tudo foi novidade, a infraestrutura do festival estava impecável e, logo na entrada, uma equipe de voluntários estava disposta a ajudar com tudo. Cada expositor possuía uma mesa. Musicistas transitavam o tempo todo, conversando, perguntando e experimentando os instrumentos. Havia cabines com tratamento acústico para viabilizar aquela experiência mais íntima com o instrumento que você olhou daquele jeito. Sem contar os concertos que aconteciam ao longo do dia.

Poder conhecer pessoalmente alguns dos luthiers (e seus instrumentos), que admirei à distância por tanto tempo,

foi incrível. Tive a oportunidade de tocar alguns dos instrumentos mais fantásticos nos quais já pude pôr minhas mãos.

Desde que recebi a confirmação da minha participação, pensei com cuidado nos instrumentos que seriam expostos. Sendo o único latino-americano por lá, o fato de estar produzindo e pensando instrumentos para nossa música direcionaram minhas decisões.

Expus um violão de 7 cordas de nylon, em cedro canadense e pau-ferro; um bandolim brasileiro em abeto e imbuia; e um violão com escala reduzida, em freijó, imbuia, pau-marfim e araucária, que fez parte do *Local Wood Challenge*.

O projeto *Local Wood Challenge*, da *European Guitar Builders*, foi pensado pela instituição para incentivar luthiers a usarem madeiras domésticas, nativas de seu país. O intuito é pensar novas alternativas às espécies ameaçadas e diminuir as pegadas de carbono consequentes do transporte da matéria-prima.

Tendo sido uma iniciativa europeia, muitos se espantaram com as madeiras que usei, comentando a sorte que tenho por ter tantas madeiras “exóticas” e “tropicais” por aqui. Relevando um pouco o cunho colonialista dos comentários, penso que deveríamos nós mesmos valorizar e experimentar mais o que chamamos de “madeiras não tradicionais na luteria”.

Há séculos, os países ditos do “primeiro mundo” enxergam e exploram essa realidade, literalmente, até o esgotamento. Quem sabe, repensar o que são as nossas madeiras “tradicionais” por nós mesmos, e tomar iniciativas para que as atuais madeiras “alternativas” não sejam chamadas de “exóticas” ou mesmo “ameaçadas” num futuro breve.

Após o final de semana em que a exposição aconteceu, tive a oportunidade de frequentar os diversos ateliês de Montreal e algo me chamou muito a atenção. Como podem existir tantos luthiers em um mesmo lugar? Não apenas na mesma cidade, mas no mesmo lugar, no mesmo ateliê? Algo quase utópico para mim, acontecia com uma naturalidade impressionante.

Os ateliês colaborativos em *Mile End Guitar Coop* (10 luthiers) e em *Collectif de Luthiers La Corde* (20 luthiers) com certeza marcaram minha estadia na cidade. Em ambos os locais, o clima era agradável e a troca de informações quase frenética. Instrumentos de altíssimo nível sendo construídos por profissionais com abordagens tão diferentes em bancadas lado a lado. Ambos os ateliês organizam concertos e encontros com frequência.

Além das vantagens práticas relativas a um ateliê compartilhado, como diminuição de custos e viabilização de uma boa infraestrutura, o ato de conviver diariamente com pontos de vista diferentes quanto ao fazer e viver a luteria tem um valor inestimável para mim. O senso de comunidade é algo real e forte por lá, e isso propulsiona a qualidade dos trabalhos.

Como bem sabemos, a soma de diferenças tem um poder incrível. Poder conviver com artesãos e artesãs com vivências tão distintas das minhas continua gerando mudanças na minha forma de pensar a luteria brasileira. Poder enxergar outros luthiers como uma comunidade de apoio ao invés de concorrência me parece um bom caminho a seguir, e não acho que precisamos cair na falácia da competição selvagem do livre mercado. O senso de comunidade é algo que existiu durante minha graduação na UFPR, convivendo e aprendendo com amigos e amigas e que levo comigo até hoje.

O compartilhar tem uma potência gigantesca e, tendo acesso a tanta informação de forma imediata via internet, faz aquele "segredo secreto que só você detém e torna seu instrumento o melhor do mundo" soar um tanto quanto ridículo. Pessoalmente, não acredito em melhores instrumentos, afinal de contas estamos falando de luteria e não de esportes. Cada arteção e artesã tem uma história única e isso se materializa no seu trabalho. Compartilhar pode tornar esse processo mais natural para o outro.

Agradeço imensamente a toda minha rede de apoio, que através de um financiamento coletivo viabilizou minha viagem e todo aprendizado! Nada disso seria possível sem cada um de vocês.

PARTE 2 - HISTÓRIA DA LUTERIA

UM MOVIMENTO PELO VIOLONCELLO DA SPALLA

Por Rodolfo Minhoto (RM) e Alesson Dantas de Souza (AD)

RM — Vi o Sergey Malov tocando num vídeo. Um celo amarrado com uma cinta, um arco barroco, cavalete negro e cinco cordas. Os graves eram profundos demais para aquele tamanho de instrumento, eu pensava. Ricos, ainda que recebendo influência da acústica do local onde o vídeo foi gravado. Tinha todos os harmônicos e a virtuosidade na peça da suíte 6 de Bach (Suíte nº 6 de J. S. Bach para violoncelo solo).

Me conquistou como estudante, me deixou perplexo como músico. Aí, veio o último ano de Luteria no conservatório e foi quando perguntei pra ele [Alesson]: “você tem mais habilidade prática em construir e eu tenho mais teoria, história, pesquisa... que tal juntar isso?”

AD — No começo do curso. [O professor de construção] Vlamir comentou deste *violoncello da spalla*. Eu acho que tinha recém-surgido na mídia, [...] na [revista] em The Strad³. Não tinha planta. Pensamos que, portanto, [...] seria interessante trazer essa novidade para a performance histórica do conservatório.

Procuramos ser fiéis ao máximo à escola de construção de Johann Christian Hoffmann (1683-1750), da qual os instrumentos pertencentes sobreviveram e orientaram a construção dos *violoncello da spalla*, de luthier Dmitry Badiarov, um dos primeiros a reviver tal instrumento e provar sua funcionalidade tanto teórica quanto prática.

J. C. Hoffmann seguia uma média de medidas considerando a tensão das cordas e o timbre de um instrumento tenor. As medidas do instrumento de Hoffmann, conservado no Museu de Instrumentos Musicais da Universidade de Leipzig, serviram como base para toda a reprodução. Definimos 450mm

3 Revista de divulgação de música, uma grande referência de informações da área da música para família do violino.

para o comprimento do corpo do *violoncello da spalla*. Ainda faltavam todas as outras medidas para corpo e braço.

Usamos como referência medidas padrão para o violoncelo 4/4 (755mm de comprimento do corpo, incluindo bordo), apresentadas pelo Gruppo Studi Liutari. Isso quer dizer que tudo em nosso *violoncello da spalla* seria reduzido, na mesma proporção, de 750mm para 450mm.

As medidas obtidas com a aplicação do coeficiente 1,67 situam-se entre aquelas consideradas padrão para violas com comprimento de corpo de 430mm e 480mm.

Para algumas das partes, tivemos que manter medidas usadas em violas de 430mm, uma vez que algumas das peças de madeira que obtivemos não tinham as dimensões necessárias para manter a proporção no instrumento de 450mm. Algumas peças ficaram entre 1mm a 2mm menores. Pensamos que as medidas alteradas não causariam tanta influência na capacidade acústica do instrumento, já que sua construção seguiu uma relação de proporcionalidade.

Agora, outras dimensões, como a largura da pestana, largura do cavalete, distância lateral entre as cordas e larguras do espelho nas extremidades foram calculadas e aumentadas em $\frac{1}{4}$, para caber a quinta corda (lembre que violoncelos e violas têm apenas 4 cordas como padrão).

O resultado de tantos cálculos é uma tabela de dimensões do *violoncello da spalla* que usamos como referência para efetivar a construção.

Ao construir um exemplar e atestar sua funcionalidade, afirmamos que este instrumento recebe a seguinte denominação organológica: pentacórdio da família do violino, afinado em quintas (C-G-D-a-e'), suspenso no ombro por uma alça e tocado com arco, similar a um pequeno violoncelo, chamado *piccolo*.

Este instrumento pode ser usado em cantatas, onde atua no *concertino*. Na obra de Johann Sebastian Bach, encontramos as Seis Suites com a indicação de terem sido feitas para

um instrumento com *accordatura* (Dó-Sol-ré-lá-mi'), como descrita no manuscrito da obra. Justamente aquela que tinha ouvido o Malov tocar e que me atraiu tanto interesse pelo instrumento que tocava.

Havia grande confusão quanto ao instrumento que Bach queria que fosse usado na Suíte nº 6 (BWV 1012). Badiarov é quem lança a hipótese do uso da corda mi (e') no *violoncello da spalla*: "temos um problema acústico inerente a esta corda, que sempre é fina em *violoncelli piccolo*, resultando num som estridente em comparação com as cordas graves. Em contraste, o problema com a corda mi' é efetivamente resolvido no instrumento feito por J. C. Hoffmann, em que o comprimento de corda é de 430mm e a espessura da corda mi é 1,04mm-1,08mm"⁴.

Após toda a confusão em torno da afinação correta, Mimmo Peruffo, pesquisador e fabricante de cordas produz, as primeiras cordas de tripa para o *violoncello da spalla*, feito por Dmitry Badiarov, a pedido de Sigiswald Kujiken.

Por que *violoncello da spalla*, hoje, e aqui no Brasil?

RM — Pergunta difícil. Responderia com outra: Por que fazer instrumentos artesanais, hoje, e no Brasil? [...].

A resposta, a gente pode enumerar que não caberia nos dedos. Mas a melhor é: pela arte, pela necessidade de se ter uma diferente qualidade sonora, pela busca por conhecimento [...] que eu espero, como luthier do naipe dos *violoncellos da spalla*.

Quando estudei em Tatuí, conheci os grupos de performance histórica, frequentei um festival, conversei com músicos que vieram de fora e com meu professor de história da música (curiosidade: de todos de nossa turma, Alesson e eu fomos os únicos que fizeram curso opcional de História da Música, com o professor e clarinetista Luciano Pereira, grande incentivador de nosso projeto).

4 Eleanor Selfridge-Field. *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. 3 ed. New York, Dover, 1994. 342p. Disponível em: <https://sscm-jscm.org/v12/no1/wissick.html>. p. 355.

Produzir um instrumento que no Brasil eu só ouvi falar de longe, e nunca tinha visto, foi o que me motivou a buscar uma atitude original. Pra resumir: eu queria mais.

AD — [...] Traz uma coisa nova pra luteria. [...] O Sergey Malov tinha algumas gravações no Youtube já, e a gente começou a escutar. A gente ficou empolgado e, realmente, é empolgante!

LUTERIA DO BRASIL PARA O MUNDO: LUIZ BELLINI

Por Bogdan Skorupa Ribeiro dos Santos e Leonardo Coelho (LC — entrevistador)

LB = Luiz Bellini (entrevistado);

SB = Sônia Bellini (entrevistada)

Em dezembro de 2014, alguns meses antes do seu falecimento em junho do ano seguinte, o luthier Luiz Bellini (1935-2015) falou sobre sua vida e trabalho com violinos — lado a lado com sua esposa, Sonia F. Bellini.

Leonardo Coelho sentou-se por algumas horas para ouvir o que o mestre tinha a dizer. O registro inicial, em áudio, foi transcrito e gentilmente cedido à *Café com Luteria*. Escolhemos algumas das palavras de Bellini para representar as marcas que o luthier deixou na história da Luteria brasileira e universal, tarefa complicada em vista da grande produção e variedade de experiências que suas falas revelam.

LC — Quando veio para Nova Iorque, o senhor veio trabalhar com quem?

LB — Eu vim trabalhar com o Simone Fernando Sacconi. Eu trabalhei na Rembert Wurlitzer Co.. Eu vim diretamente para cá, porque ela era a mais famosa casa de violinos, não somente aqui em Nova Iorque. Trabalhei vários anos lá. Eventualmente, eu trabalhei também no Jacques Français Rare Violins Inc., com o próprio.

Mostra uma foto — LB — Aqui estou eu, ao lado do René Morel. Ele era francês também e era muito amigo do Jacques Français. Lá eu sempre tinha grandes instrumentos para trabalhar.

LC — Você chegou aqui em que ano mais ou menos, o senhor lembra? 1961?

SB — Ele chegou no dia 20 de novembro de 1960.

LC — Então você trabalhou na Wurlitzer e na Jacques Français. [Apenas] Depois disso ficou independente?

SB — Sim, por volta de 1976. [...] Sim, ele teve muita sorte graças a uma pessoa, o senhor Ruggiero Ricci.

LB — É famosíssimo, esse violinista é famosíssimo. Eu fiz uma cópia pra ele de um Guarnerius (hoje preservado no *National Museum of American History*). Isso foi em 1967, quando eu ainda estava no Jacques Français. Eu fiz esse violino para ele, ele me pediu. E depois ele me ajudou um montão!

SB — [...] Alguém falou para [Ruggiero] Ricci: “Você já viu o violino de Bellini?”

“Não” [— disse Ruggiero].

Mas não tinha verniz, não estava completamente terminado. E então, olhou e gostou.

E disse: “Bem, quando você colocar o verniz, deixe-me provar primeiro”. [...] Em um ano ele voltou e, então, já tinha verniz e lhe encantou. Assim, ele iria fazer uma turnê na Europa e pediu se poderia levar.

[Levou] E depois disso começaram os pedidos de 4 violinos, 5 violinos, 8 violinos. Chegou um momento que havia até 14 [pedidos de] violinos por ano.

LB — Eu tinha mais pedidos do que podia fazer. [...] Ricci me ajudou tanto que eu tinha mais pedidos do que eu podia fazer. E sempre violino.

SB — Chegou um momento que chegou a falar pro cliente: “tem que esperar 14 anos se você quer um violino”.

LC — Esses pedidos eram sempre cópias?

LB — Sempre cópias.

LC — Mas tem instrumentos seus, de autor, Luiz Bellini?

LB — [...] Talvez no Brasil eu tenha feito [...].

LC — Eu queria saber como era lá em São Paulo antes de você vir para cá.

LB — Eu estudei na Escola Técnica Getúlio Vargas [...].

SB — Havia distintas seções dentro da escola. Uma era desenho, outra era esculpir a madeira — e nesta teve um mestre no entalhe em madeira. [...] Havia um professor dele que esculpia madeira. Um dia, trouxe um violino no final do curso.

Trouxe para mostrar para a turma. E ele [Luiz Bellini] ficou muito interessado. Então, tomou todas as medidas, [...] quando começaram o curso novamente, havia feito um violino por conta. [...] Quando o professor viu o interesse que tinha pelos violinos, recomendou [Guido] Pascoli.

LC — Quanto tempo você ficou com o Pascoli, trabalhando?

LB — Eu acho que uns 3 ou 4 anos [...] era muito bom. Ele gostava de ensinar. [...] Eu nunca tive problema com ele, ao contrário, ele me ajudou muito.

LC — Você sabe mais ou menos o que aconteceu? E principalmente com relação ao que aconteceu para ele ficar cego?

LB — Eu nunca soube como foi, porque quando eu estava lá ele não estava cego.

SB — Não, mas uma vez que eu o encontrei ele avisou que estava já meio cego, e que ele apalpava os instrumentos para saber como estavam.

LB — Mas ele não estava totalmente cego. Me dava pena dele, viu. É, porque eu penso se eu ficasse cego ou quase cego e não pudesse trabalhar, quando eu posso trabalhar... Quer dizer, eu tenho 3 violinos agora que eu estou trabalhando neles, depois de terminar esses 3 violinos eu não sei o que eu vou fazer, não sei se vou seguir ainda. Eu tenho material e tudo, madeira, tudo, tenho de tudo aí para seguir, mas eu não sei o que eu vou fazer porque eu já... eu jovem não pensava em nada, era trabalhar, trabalhar, não pensava em nada.

Agora eu penso. Estou trabalhando em 3 violinos, entende? Quer dizer... Eu tenho... A visão, ainda está ok... A gente nunca sabe. [...] Meu problema era fazer o mais rápido possível, porque tinha tantos pedidos que realmente o problema era fazer a maior parte de violinos por ano. E quando eu era mais jovem, e claro, eu ainda tenho pedidos, mas são 3 violinos que eu tenho aí e que, quando eu termino eles...

LC — O que você fazia com o Pascoli?

LB — Eu comecei a, por exemplo, a fazer certos trabalhos que no princípio não eram tão importantes [...] ele viu que eu podia trabalhar, que eu não ia estragar a madeira [...] eu fazia

tanta coisa em madeira, de moleque, eu gostava de trabalhar em madeira, quer dizer, eu sempre tive essa coisa. O meu filho, por exemplo, já não gostou [...].

LC — Que lição você acha importante passar pra quem está começando em luteria, em arquetaria?

LB — Não é fácil, quem vai começar, quem não sabe nada ainda. E leva muito tempo, porque não se deve ensinar uma coisa tudo de golpe assim, tudo em cima, porque tem que dar tempo. Como exemplo, eu vim aqui e já tinha muitos anos lá no Brasil, vários anos no Brasil, que já trabalhei, fiz instrumentos e tudo.

A gente chega em um lugar onde tem mais... mais possibilidades, mas o que é mais importante, tudo. [...] Tudo o que se faz tem que ser perfeito porque senão... Mas eu por sorte, eu por sorte tinha...

Tinha essa coisa de que eu sempre quis aprender e nunca estava contente em saber um pouco, eu queria saber bastante, entende? E, por exemplo, trabalhar, fazer algo que eu sei que estou bem, que estou fazendo bem, estou fazendo certo [...] quando a gente é o próprio crítico da gente mesmo é bom, é bom porque a gente se corrige sempre.

Se corrige, entende? [...] Eu cheguei aqui [...] era mais exigência. E eu estava com o Sacconi, que era o maioral na nossa profissão, entende? E ele era muito sincero, se você não dava certo...

O Pascoli era exigente e isso é o melhor que a gente pode ter para ser um aprendiz [...], o melhor que a gente pode ter é uma pessoa que responde e que critica. E quando você faz algo bom, diz para você se sentir melhor, mas se não está ao alcance do que essa pessoa gostaria que você estivesse, a gente entende que a gente tem que trabalhar um pouco mais ainda.

Mas eu com o Pascoli nunca tive problema, nunca, ao contrário. Às vezes, ele até depois de um certo tempo, ele às vezes dizia para alguém: "Não. Ele tem talento, tem talento, ele é bom, ele vai ser muito bom, isso e aquilo".

Porque eu sempre quis [...], era o que eu queria, se é uma pessoa que está duvidosa... se é o que eu vou querer na minha vida... trabalhar sempre em violinos, fazendo instrumentos, isso...

A pessoa que não está muito interessada desiste. [...] Mas eu gostava muito, eu queria, e por sorte eu tive na escola também, na Getúlio Vargas, onde eu fiz entalhe em madeira, quer dizer, isso me ajudou também, entende. Eu fiquei 4 anos lá e eu fazia tanta coisa, rapaz, tanta coisa em madeira, quer dizer que isso me ajudou muito.

QUANDO A MODERNIDADE DESTRÓI O FUTURO

Por Saulo Dantas-Barreto

Alguns fatos históricos ocorridos na virada do séc. XIX para o XX, no Rio de Janeiro, à época capital da criada República, podem conter a explicação para a inexistência de uma tradição oitocentista na história da luteria brasileira, apesar da intensa atividade de luthiers no Rio de Janeiro imperial, sobretudo durante o Segundo Reinado.

O caso do luthier João dos Santos Couceiro, alicerçado em pesquisa documental, mostra como as mudanças socio-políticas podem ter afetado toda a continuidade da atividade ligada à luteria, no Rio de Janeiro e também no Brasil. Embora vários luthiers tenham se dedicado à construção de instrumentos musicais, como violinos, violas, violoncelos, contrabaixos, e também à reparação, manutenção e venda acessórios, aparentemente não há um legado de tradição de uma Luteria brasileira criada por eles.

Dois nomes se destacam naquela época: Pedro José Gomes Braga e João dos Santos Couceiro. O primeiro, mais ativo nos decênios 1850/60, e o segundo de 1871, quando chega à capital do Brasil vindo de Portugal, até 1905, quando faleceu.

Ambos ocuparam espaço importante no meio musical carioca, Braga como construtor de instrumentos de corda e importador de instrumentos de sopro, Couceiro como construtor de vários cordofones, professor de bandolim, filantropo, representante do Brasil em exposições dentro e fora do país, e até como organizador de apresentações musicais.

A trajetória deste imigrante português é fascinante, e pode nos ajudar a compreender o porquê da quase total interrupção das atividades da luteria brasileira entre o final do séc. XIX e começo do séc. XX.

O caso Couceiro é emblemático e exemplar, não só porque foi o maior nome desta arte naqueles difíceis momentos

de troca de forma de governo, mas também porque foi vítima direta da mentalidade positivista, que caracterizou a nova ordem social pós 15 de novembro.

Filho do luthier Antonio dos Santos Couceiro, fundador de um ateliê de luteria familiar que perdurou até 1915, sendo que a partir de 1885-7 esteve sob os cuidados de seu genro Augusto Nunes dos Santos, João dos Santos Couceiro veio para o Brasil em 1871 e construiu uma carreira brilhante.

Na então capital do Brasil, ele se estabeleceu na Rua da Carioca, 44 e 42, em 1877 onde, ao que parece, tinha ateliê/fábrica de instrumentos e loja.

Fabricou vários instrumentos de corda: violinos, violoncelos, contrabaixos, violões, guitarras, bandolins, bandurras, cavaquinhos e violas, além de arcos. Também vendia cordas para esses instrumentos e consertava “todos os instrumentos, tanto de madeira como de metal”. Professor de bandolim muito conhecido no Rio de Janeiro, chegou a organizar diversos eventos musicais e, como filantropo, ofereceu prêmios aos melhores alunos de violino do conservatório, instrumento que, pelas informações que temos, tocava bem.

Pudemos apurar que João dos Santos Couceiro integrou um seleto grupo de profissionais nomeados pelo Ministério da Fazenda, em 1886, para atuarem como árbitros conjuntamente com os chefes de seção e conferentes da Alfândega do Rio de Janeiro. A lista de árbitros era dividida por tipos de produtos, por exemplo: drogas e produtos químicos, fazendas, modas e objetos de armarinho, ferragens, instrumentos de ótica e cirurgia, instrumentos de música, etc.

Sua participação em exposições nacionais e estrangeiras já foi bem documentada e estudada anteriormente. Um fato interessante, porém, está ligado àquela de 1875, realizada na capital brasileira, com o objetivo de escolher as peças nacionais que participariam da Exposição da Filadélfia do ano seguinte. Saldanha da Gama publicou alguns artigos no Jornal do Comércio percorrendo longamente sobre todos os produ-

tos, e apenas uma frase escreveu sobre os instrumentos de corda: “Nada mais de artes liberais, a não ser um violino ou rabeca de arco virgem, que ninguém experimentou”.

Couceiro demonstra ser combativo na defesa de seu trabalho e, a 8 de janeiro de 1876, faz publicar no mesmo jornal uma nota expondo a análise superficial de Saldanha da Gama. Ele reagiu, nesta passagem, rápida e publicamente em defesa de seu refinado instrumento que foi construído com madeiras brasileiras!

Esse fato, além de nos mostrar um artista que não pensa duas vezes antes de enfrentar um intelectual de peso do Segundo Reinado, encarregado de discorrer sobre todos os produtos que integravam uma Exposição Nacional, comprova um aspecto louvável para um profissional de um país sem o peso da tradição na luteria: a coragem de inovar.

De fato, Couceiro inovou não só construindo instrumentos com madeiras não convencionais (as tradicionais no caso do violino são o *acer pseudoplatanus*, para tampo posterior, faixas e braço, e o *picea abies*, para o tampo frontal), mas também quando produziu um bandolim com um novo tipo de barra harmônica da qual não conseguimos apurar detalhes.

Se o Brasil não tinha ainda uma tradição nessa área artística, Couceiro como filho de renomado luthier trazia já uma bagagem própria e de maneira indireta uma herança cultural secular da luteria portuguesa de violas e afins.

Defendemos a tese de que, tendo continuado em sua trajetória de sucesso, João dos Santos Couceiro teria se transformado no carro-chefe da nascente luteria brasileira, naquela figura icônica necessária ao desenvolvimento, pelo menos em momentos iniciais, de qualquer área do conhecimento, pois, certamente, já exercia forte influência no meio musical com destacada presença comercial e social na capital do Brasil de antanho.

Como uma boa semente plantada em terra fértil, esse artista inovador que decidiu vir para o Brasil, que aqui foi

bem recebido e encontrou ambiente propício ao desenvolvimento de seus dotes, se tivesse tido mais tempo teria se transformado em árvore frondosa e, entre seus frutos, além de seus belos instrumentos, teríamos provavelmente um conjunto de elementos construtivos autóctones definidores de uma Luteria nacional.

Francisco Pereira Passos foi nomeado prefeito do Rio de Janeiro, pelo então Presidente da República Rodrigues Alves, em 1902, e no cargo ficou até 1906. Alves encarregou-o de modernizar a capital da nova república latino-americana que, à época, em muitos aspectos, ainda tinha estrutura colonial com graves problemas de saneamento, transporte, abastecimento de água, com a região central tomada por habitações coletivas insalubres (cortiços), onde eclodiram epidemias de febre amarela, cólera, varíola, entre outras doenças.

Em si, o “Embelezamento e Saneamento” da capital foi uma iniciativa positiva e certamente necessária, porém, realizada de forma catastrófica e dispendiosa. Catastrófica porque executada em tempo muito curto para que pudesse ter sido feita com ordem, e com a devida preparação da população para uma reforma urbana daquela envergadura. Os métodos utilizados foram ditatoriais e até mesmo brutais, segundo moradores da época que viram suas casas invadidas por agentes de saúde com poder de vaciná-los à força.

Em meados do mês de março de 1905, conforme pudemos apurar, o luthier João dos Santos Couceiro recebeu uma ordem de despejo da prefeitura, pois parte da Rua da Carioca, onde se localizava a famosa A Rabeca de Ouro (ateliê/loja), seria demolida dali a poucos dias.

Diante de tão medonha notícia, Couceiro consegue uma entrevista com o poderoso prefeito, mas fracassa no intuito de fazê-lo voltar atrás, e mesmo em conseguir prazo maior para uma mudança de endereço e, no dia três de abril de 1905, sai de sua casa, vai ao cemitério de São Francisco Xavier e se mata com um tiro na cabeça. A trágica notícia é veiculada em vários

jornais cariocas no dia seguinte: *A União, Correio da Manhã, Gazeta de Notícias, O Fluminense, O Paiz.*

Assim, com o desaparecimento de João dos Santos Couceiro, com apenas 55 ou 57 anos de idade, perdia a música brasileira um grande nome, aquele que, como depositário de conhecimentos e experiência na arte *stradivariana*, estava em condições de fazer uma ponte consistente, entre o sécs. XIX e XX, no campo da luteria brasileira.

ENXERTO DE BRAÇO - *INNESTO DEL MANICO*

Por Rudson Di Cavalcanti

O termo italiano *innesto del manico*, em português, quer dizer literalmente 'enxerto de braço'. Este processo de restauração consiste na substituição do braço original, sem troca da caixa de cravelhas e voluta. Normalmente, uma nova peça de madeira é esculpida e encaixada na caixa de cravelhas original.

Em especial, tem um contexto histórico de enorme valor e complexidade, já que serviu de "trampolim" para o desenvolvimento do violino como é conhecido hoje. As modificações por que passou o violino envolvem ainda outras partes do instrumento, por exemplo: barra harmônica, alma e espelho. É óbvio que não é tão simples quanto estou dizendo aqui, porém, como vamos tratar de *innesto*, vou me ater a falar apenas sobre suas implicações no braço.

Os instrumentos de corda friccionada têm uma história muito antiga, mas é um consenso que o ápice do seu processo evolutivo se deu na Itália do séc. XVII, com luthiers como os da família Amati e os brescianos Da Salò e Gio. Maggini. Também é de senso comum que A. Stradivari revolucionou as formas e proporções daquele que já era um instrumento inteiramente evoluído, o violino barroco.

O grande problema com o violino barroco é que não havia o que hoje chamamos de medidas padrão. Cada autor utilizava de seus próprios conceitos, por exemplo, com relação ao tamanho de braço. O mesmo ocorria com outras partes do violino. O fato de não haver padronizações dificultava o cotidiano do músico, visto que cada instrumento era extremamente diferente do outro nas questões como tamanho de braço e corda vibrante, variando muito de autor para autor. Um músico que tocava em um instrumento com um braço que media 120mm de comprimento, dificilmente conseguiria tocar imediatamente, com a mesma destreza, em outro que tivesse 110mm.

Com o passar dos anos, e o surgimento das salas de concerto para um público maior, os instrumentos passaram a aparecer não somente nas igrejas ou reuniões particulares. Assim, surgiram as necessidades de mudanças, tais como: uma *bombatura* mais baixa (uma mudança dos construtores em instrumentos modernos), troca das cordas de tripa para aço e a barra harmônica mais comprida e mais alta.

Neste passo, descobriu-se (início do séc. XIX) que se o ângulo do braço com o tampo também fosse aumentado, com conseqüente aumento da altura do cavalete, resultaria em maior força das cordas aplicada sobre o tampo, tornando a projeção sonora mais eficaz para essas grandes salas. Este processo teve uma longa duração, desde o uso dos violinos em salas de concerto cada vez maiores até a adoção das cordas de aço (final do séc. XIX).

O processo chamado *innesto* é atribuído ao luthier francês Jean Baptiste Vuillaume (1798-1875), considerado o maior expoente da luteria francesa, o qual construiu muitos instrumentos, executou reparos e manutenções em violinos de renomados luthiers italianos, e ainda manteve uma grande troca com músicos e compositores como Alard, Paganini e Vieuxtemps. Inclusive, a ele se atribui o primeiro *innesto* feito no Guarnerius del Gesù de 1743 "Il Cannone", talvez um de seus mais importantes trabalhos nessa categoria⁵.

Algo que não se sabe bem ao certo é como se chegou na medida padrão de 130mm para o braço, embora haja uma razão matemática extremamente coerente nesta medida. O cálculo é simples, toma-se a medida do diapasão (medida da borda do tampo até o pico dos éfes), padronizada em 195mm. Divide-se por 3, resultando em 65mm. Agora, multiplica-se por dois: $65\text{mm} \times 2 = 130\text{mm}$. Desta forma, a proporção entre a medida do diapasão e do braço passou a ser padronizada

5 O instrumento foi deixado para reparos por N. Paganini (1782-1840) em 1833. A cópia foi adquirida por Paganini, que a doou para seu aprendiz, Camillo Sivori (1815-1894). Ambos os instrumentos foram legados ao município de Gênova.

na razão de $2/3$. Essa é uma regra importante de se guardar. Lembrando ainda que este cálculo serve apenas para violinos e violas, para violoncelos e contrabaixos, a regra é usar $7/10$ do tamanho de diapasão.

Porém, hoje em dia, independente do tamanho do diapasão, mantém-se o padrão de 130mm para braço de violino. Existem instrumentos que têm o diapasão menor ou maior que 195mm. Se fossemos manter a proporção, acaba-se dando uma corda vibrante maior ou menor do que desejamos, numa variação de 327mm a 330mm — eu utilizo sempre 327mm. Então, o que aconselho é sempre manter o padrão do braço em 130mm.

Além de corrigir essa distância variável de diapasão, consegue-se dar ao músico uma clareza na forma de mão, pois encontrará sempre as mesmas notas musicais, na afinação correta, nos mesmos lugares do espelho. Isso traz uma memória tátil ao violinista. Um braço maior aumenta a corda vibrante, muda as distâncias de dedo para dedo e a posição do braço.

Em conjunto ao comprimento do braço está a medida do *tallone*, região de transição para junção do braço no corpo e que não pode ficar muito espessa. Com um compasso, medimos 26 mm da borda do tampo (que encontra o braço) até o centro da curva do *tallone* (menor distância até a borda). Se o braço tiver alguma variação dessas medidas, o músico perde a referência com que já habituou sua forma de mão e para alcançar posições mais altas no espelho sobre o corpo.

Outro ponto que se deve observar é o comprimento do espelho que, no período barroco, tinha 200mm em média. Porém, já naquela época, os violinistas tocavam em posições altas e acabavam por transpor a região física do espelho. Isso fez os artesãos pensarem em aumentar o comprimento desta que é uma peça de suma importância na execução do instrumento, para qual se padronizou o comprimento em 270mm para o violino.

Muitas mudanças foram necessárias para a padronização da forma de mão. Sendo extremamente importantes as mudanças nas dimensões do braço, no que se diz respeito a espessuras e formatos. Anteriormente, os braços eram consideravelmente mais espessos, especialmente próximos do *tallone*. Isso incomodava um pouco ao alcançar posições mais altas no espelho com a mão esquerda. Por sua vez, a largura, espessura e formato do braço implicam modificações na posição e abertura do polegar da mão esquerda.

Então, decidiu-se padronizar também essas medidas, que foram a 24mm para a largura do braço na pestana, 32mm para a largura do braço no *incastro* (na junção com o corpo do instrumento), 19mm de espessura do braço na garganta (medida em conjunto com o espelho, próximo a pestana) e 21mm de espessura do braço no *tallone* (medida com o espelho).

Utilizando essas medidas, penso no que Weisshaar e Shipman⁶ dizem em seu livro, que é um formato de braço ovalado, como a parte de cima da casca de um ovo. Isso traz uma sensação de conforto para o músico. Um braço muito redondo não traz muita confiança. Um braço muito quadrado também não. Sendo eu também violinista, percebo que a transição do formato redondo para o oval é muito importante para ajudar na execução.

Um detalhe sobre a largura do braço na pestana: as variações são sempre mínimas. Uma das causas de se fazer o *innesto* é realmente o afinamento (na largura) do braço. E geralmente é feito na região superior, retirando mais material próximo à pestana, e em todo o perfil do braço, até que se chegue próximo do *tallone* — na região inferior do braço é um pouco mais complicado de tirar madeira, pois, senão, é preciso mexer no *incastro*. Um exemplo: já tive, em meu ateliê, braços com 19mm de largura na pestana, sendo que uma variação aceitável ficaria entre 23,5mm e 24,5mm.

6 WEISSHAAR, Hans; SHIPMANN, Margaret. *Violin Restoration: a manual for violin makers*. 1984.

Sempre priorizando 23,5mm, por vezes acontece que uma saída de caixa de cravelha é mais larga (comum na escola bresciana). Então, afunilar a largura do braço na pestana prejudica a harmonia estética do braço com a caixa de cravelhas. Nesses casos, por exemplo, aumenta-se a margem para 24,5mm.

Mas, o maior objetivo de um *innesto* é com certeza a preservação da voluta original, visto que é um componente estético e artístico de grande importância no contexto geral de um instrumento. Ela é considerada a assinatura artística do artesão, tendo de, sempre que possível, ser mantida intocada no processo. Há casos em que é possível manter a caixa de cravelhas e a voluta originais. Noutros casos, será possível manter apenas a voluta, intervindo na caixa de cravelhas. Por agora, podemos pensar no caso mais comum: troca apenas do braço, mantendo a caixa de cravelhas e voluta originais.

Dentre as coisas que se deve tomar mais cuidado ao fazer um *innesto* está a organização do procedimento antes da feitura. Primeiro, imagino o que vou usar, que tipo de material. Se eu tenho uma voluta com madeira lisa, então, posso usar uma madeira lisa. Se tenho uma voluta com uma madeira muito *marezzata*, então, eu tenho que usar uma madeira *marezzata*.

Embora em nível internacional sempre tenho visto *innestos* com madeira muito *marezzata*, nunca com pouca *marezzatura*. Então, essa regra de usar a madeira que combina mais com a madeira da voluta original não é 100% real. Deve-se utilizar, em alto nível, a melhor madeira possível.

Um cuidado seguinte no procedimento são os encaixes. “Como encaixamos?” É algo a se pensar desde o começo, porque é disto que dependerá todo trabalho. A forma como entramos no cravelhal e como saímos do cravelhal. A escola antiga, inclusive Weisshaar, utilizava o *innesto* até o segundo furo da cravelha (corda mi), no violino. Hoje em dia, penso que não há necessidade de ser tão longo. Preserva um pouco mais do material original do instrumento.

Dá para frente: um encaixe perfeito, com o mínimo de fissura. Lembrando que as melhores colagens utilizam o mínimo de cola com o máximo de precisão. Não precisa de muita cola, nem apertar muito para ter uma boa colagem.

Neste momento, um dos cuidados é a angulação da voluta. Eu tenho visto alguns *innestos* em que a voluta fica um pouco acima do nível em que deveria estar. Então, sempre é bom conferir com uma régua para ter uma ideia da altura que a cabeça da voluta vai ficar em relação ao braço. Assim, ela não ficará nem para cima e nem para baixo da régua alinhada com o braço.

Um último passo na restauração envolve a finalização e os acabamentos. Nessas finalizações e acabamentos, temos o corte da madeira no formato desejado para o braço. Basicamente, uso faca para, depois, fazer o acabamento com lima e lixa. O mais importante, neste momento, é entender a escola que estamos seguindo e a qual o violino pertence. Nisso, entendendo que não é preciso necessariamente seguir a escola do violino para fazer o *innesto*, porque o *innesto* é uma concepção moderna. Não precisa ser feito um braço exatamente como foi feito no violino.

Há uma lenda não justificável de que se deve fazer a parte inferior do *innesto*, que vai inserida no corpo, com as mesmas medidas do encaixe original. Se há um *incastro* pequeno, seja raso ou pouco largo, é possível aumentar ele um pouco tirando material para deixar nas medidas padrão. Se é mais fundo ou mais largo, é possível fazer um enxerto e abrir um encaixe mais raso ou menos largo.

O mais complicado de tudo, para mim, vem no final: o retoque. O retoque deve ser feito na cor que o violino tem naquela região. Sempre penso que o retoque é a arte de enganar o olho. Essa é a minha referência quando faço retoque. Para enxergar, uso as três luzes: amarela, branca e do sol. Olho nessas três luzes e vou colocando cor aos poucos.

Depois disso, tento deixar o acabamento o mais liso possível. Uma nota importante: retoque não se faz com verniz a óleo, mas sim com verniz a álcool. Mesmo que o violino tenha verniz a óleo usa-se verniz a álcool para retocar.

Feito todo esse trabalho, o maior desejo que nós temos é garantir a saúde e a originalidade do instrumento, visto que essas intervenções só devem ser feitas se realmente forem necessárias. Não é porque, talvez, eu veja um violino com braço sem *marezzatura* que vou fazer *innesto* com madeira *marezzata*. Não. O *innesto*, dentre tantas outras intervenções necessárias, é a última solução para problemas de braço.

PARTE 3 - FERRAMENTAS

EPI'S: COMO PRESERVEI 10 DEDOS NAS MÃOS

Por Ricardo Dias

Quando comecei na luteria, os dinossauros povoavam a Terra. Era um período tão estranho que comprávamos madeira na serraria — jacarandá, inclusive. E podíamos serrá-lo do jeito que quiséssemos. Pois frequentemente íamos, eu, Sergio Abreu e Mario Jorge Passos, às compras. Chegávamos, escolhíamos as toras e íamos ajudar a cortar de nosso jeito.

E aí era o sucesso... Íamos para um canto e vestíamos nossas roupas. Já saíamos de casa com sapatos pesados, colocávamos um avental grosso, óculos de proteção, máscaras contra gases (sim, não contra poeira simples) e protetores auriculares, além de luvas grossas.

Parecíamos 3 ETs. A serraria parava, a galera nos olhava fascinada. O resultado disto: nós 3 juntos, após mais de 30 anos de luteria, temos 30 dedos nas mãos. Não falta nenhum. O mesmo não se pode dizer dos bravos operários da madeira que conhecemos...

Uma amiga trabalhava como responsável pela segurança do trabalho numa cervejaria. No processo de pasteurização muitas garrafas estouravam, por isso a empresa fornecia grossíssimos aventais de couro. Mas os operários recém-chegados que usassem eram ridicularizados pelos mais velhos; bonito era ter o peito todo cheio de cicatrizes, era prova de macheza.

Essa cultura, infelizmente, é muito comum por aqui. Eu sempre começava minhas aulas de luteria com um discurso em que mencionava isso, a necessidade de se graduar com o mesmo número de dedos com que entrou.

Então, vamos por partes aqui.

Protetor auricular: sempre, inclusive martelando trastes. Nesse caso, aliás, usar máscara também. Idem plainando.

Sempre que produzir barulho ou poeira, use protetor auricular e máscara.

Óculos de proteção, de preferência máscara de rosto inteiro, sempre que usar máquinas, mesmo furadeira de mão. Ainda que use óculos, colocar um por cima, protegendo as laterais também.

E boca fechada! Lascas entram na boca, e não é bom. Aliás, boca fechada literalmente. Jamais conversar usando ferramentas elétricas ou em momentos dramáticos, como esculpir braço ou plainar tampo. Atenção total!

Nunca brincar com colegas de, por exemplo, dar susto, ou mesmo se dirigir a ele durante o uso de uma ferramenta elétrica. Se for de todo necessário, nunca fale por trás, apareça em seu campo visual e fale.

Se vir alguma coisa próxima de uma catástrofe, desligue a máquina da tomada ou mesmo puxe o colega. É algo que não tenho como esgotar as possibilidades, mas serve um exemplo:

Você vê que ele está indo com o dedo em direção a uma serra. O acidente é iminente. Se você gritar, ele pode se assustar e será pior; se desligar a serra não adianta.

Ao puxá-lo, certifique-se de fazer um movimento segurando seus braços os afastando da serra. Luthier tem que pensar em tudo muito rápido. E dane-se o resto.

Isso nunca me aconteceu, mas, é sempre bom estar atento e tomar a melhor decisão. As mãos tendem a se encontrar, uma vai em direção a outra quase que automaticamente.

Usando formão, jamais coloque a mão na frente da lâmina. Faça disso um hábito neurótico, nem de brincadeira coloque a mão na frente de coisas cortantes. Ao entregar um formão a alguém, segure na parte de metal e entregue com o cabo à frente.

Evite trabalhar de chinelos ou com sapatos muito finos. Coisas caem, machucam e dói.

Aliás, paragrafemos: indumentária.

Aventais são importantes, mas cuidado com a amarração. Laços são perigosos, engancham. O ideal é usar velcro. Rabos de cavalo muito grandes devem ser presos em coques

muito firmes durante uso de serras de fita, tupias ou qualquer ação em que o rosto fique perto da máquina.

Evite anéis e pulseiras. Mangas bufantes, idem. Evite deixar as pernas expostas, pelo mesmo motivo do chinelo: coisas caem e machucam. Calças jeans são sempre bem-vindas numa oficina.

Agora, as máquinas:

- Serra de fita:

Sempre use a proteção da lâmina pouco acima do que estiver cortando. Jamais deixar muita lâmina exposta desnecessariamente! Se for cortar um tampo, deixe apenas meio centímetro de lâmina exposta. Se ela partir, nada acontecerá. Se a lâmina estiver muito exposta, ao partir poderá levar um pedaço do dedo. Em casos de necessidade de lâmina exposta, mantenha as mãos o mais distante possível, sempre use um empurrador de madeira.

Aqui, precisamos frisar muito bem as coisas. Paciência e proteção total: auricular, visual e nasal.

- Serra circular:

Nunca corte com a madeira solta, sempre use o carrinho ou o paralelo. E sempre use um empurrador perto da lâmina. Jamais force a desaceleração da lâmina, espere ela parar de girar totalmente para fazer alguma coisa com ela ou próximo, como regular o paralelo. Cuidado com o cabelo e com as mãos. Equipamentos de proteção, sempre. Jamais corte numa serra circular à mão livre!

- Tupia de bancada:

Cuidado com os dedos, nunca os coloque próximos da fresa. Se puder, nem use essa desgraça!

- Tupia manual:

Além dos equipamentos, certifique-se que o fio está sempre distante da máquina. Uma forma é segurá-lo entre o dedo mindinho e o anelar. É importante que o fio não fique se mexendo ou fique no caminho da fresa, ou se enrosca, ou estraga o corte.

- Furadeira de bancada e manual:

Apenas os cuidados básicos e equipamento de proteção.

- Lixadeira de cilindro:

Não use. Se usar, nada a fazer a não ser tomar muito cuidado e rezar. Se puder usar traquitanas para segurar a peça a ser lixada, melhor.

Se porventura a ponta da unha se afastar do dedo ao raspar na lixadeira ligada, use um desinfetante ou um bactericida (você tem um na sua oficina, com certeza!). Se tiver contatos nos EUA, sugiro *Bacitracin*. Miraculoso, serve até para queimadura. Aperte bem com *band-aid*®, de forma a colar a ponta da unha de novo. Se sair a unha toda, hospital.

Enfim, luteria é bacana e segura. Fora acidentes imprevisíveis, dá para trabalhar com muita segurança. Nesses anos todos tive um corte muito sério: estava polindo o cabo de uma faca que tinha feito, me distraí e escorreguei até a lâmina. Eram 9h da manhã e eu tinha ido dormir às 5h, ou seja: burrice minha. Não se trabalha em coisas perigosas com sono. Nem logo depois de comer. E, sem nenhuma gracinha, depois do sexo, idem.

Mexer com equipamentos cortantes é coisa para quem está 100% atento e bem. Tomou um antialérgico? Vá fazer outra coisa. Muitos dos acidentes ocorrem por imprudência, o imponderável é muito raro mesmo.

PINCÉIS PARA LUTERIA

Por Vlamir Devanei Ramos

- Tamanhos:

É importante que o luthier tenha noção exata da área que pretende envernizar, para que então possa escolher os tamanhos de seus pincéis. Um pincel pode ser considerado de tamanho mediano quando está em torno do número 10 ou 12, enquanto os de número 25 ou 30 são considerados grandes. É interessante lembrar que essa numeração não é exatamente universal. Algumas empresas relacionam seus números com polegadas, outras com centímetros e outras usam números sem relação com sistemas métricos.

- Dimensão ou largura do ferrolho:

O ferrolho é a cabeça do pincel, feito de metal, onde as cerdas ficam presas de um lado e o cabo do outro. Quanto maior a quantidade de cerdas ou a largura do ferrolho, mais grosso é o pincel, proporcionando pinceladas mais longas, pois tem maior capacidade de absorção de verniz. Note como alguns pincéis podem ter o mesmo tamanho, mas a dimensão do ferrolho pode ser levemente diferente.

- Cabo:

As dimensões do cabo estão relacionadas ao modo como se aplica o verniz. Se forem necessários pincéis para fazer pequenos detalhes, geralmente é bom que o cabo seja curto para facilitar o trabalho, mas isso é relativo e depende da técnica aplicada por cada luthier. No caso de se trabalhar de modo solto, com movimentos rápidos e precisos, cabos longos são melhores.

- Memória:

Chama-se "memória" a capacidade que o pelo possui de voltar a seu estado original depois de dobrado, torcido ou pressionado. Essa é uma das mais importantes características relacionadas ao tipo de pelo dos pincéis. Os melhores possuem

essa característica e os que deformam e demoram a readquirir suas características originais não são adequados para o trabalho a óleo.

- Comprimento das cerdas:

Existem pincéis chatos com cerdas em vários comprimentos, desde muito curtas até muito longas, sendo que as muito longas tendem a “dançar”, oferecendo mais dificuldade para serem controladas. Os pincéis de cerdas curtas oferecem maior precisão no controle da aplicação do verniz e, embora sejam mais fáceis de controlar do que os pincéis de cerdas longas, podem deixar marcas. Importante saber que, com o mesmo tipo de pelo, pincéis de cerdas longas são naturalmente mais macios que os de cerdas curtas. Os pincéis chatos de cerdas curtas são chamados de *brights* por algumas marcas americanas.

- Formatos:

O que mais se usa em luteria é o pincel chato (*flat*), que possui ferrolho achatado, para enfileirar as cerdas, com as extremidades arranjadas perfeitamente de forma retangular. Assim, cobrem uma área maior, sem necessidade de usar uma quantidade maior de cerdas no pincel.

Pincéis chatos: as formas e marcas deixadas pelos pincéis chatos tendem a ser mais duras e geométricas do que as dos redondos, então se o luthier costuma dar pinceladas curtas e contidas, a marca do pincel será muito evidente. Por isso, é importante que o luthier exercite sempre esse trabalho, a fim de adquirir a necessária habilidade e o melhor resultado.

Filbert ou Língua de gato: alguns luthiers usam os *filberts*, pincéis que combinam as formas dos chatos e dos redondos. Aplicando o verniz somente com a ponta destes pincéis, obtém-se um efeito de linha fina e, com aplicação de maior pressão, obtém-se o efeito de um pincel chato. Também existem variações no comprimento das cerdas.

Trincha: são pincéis chatos e muito largos, com generosa quantidade de cerdas, geralmente usadas em grandes áreas a

fim de facilitar o trabalho de aplicação do verniz. A sua principal característica, além de seu tamanho, é possuir cabos robustos e pesados, para espalhar grande quantidade de verniz com mais conforto e firmeza. É importante que possuam cerdas muito macias.

- Tipos de pelos:

É o tipo de pelo que ajuda na tarefa de absorver maior ou menor carga de verniz, na resistência que oferece ao arrastar o verniz, na memória que possui e na forma como o pincel responde à pressão da mão. Muitos profissionais tendem a escolher seus pincéis sem realmente entender ou considerar que o tipo de pelo a ser usado estará diretamente relacionado com a consistência do verniz a ser aplicado.

Portanto, quando se escolhe um pincel para envernizar, procura-se saber: se o verniz é bem líquido (fino), a necessidade é de um pincel que consiga absorver substância líquida de maneira adequada, além de arrastá-la delicadamente. Se o pincel tiver muita resistência (dureza) dos pelos, deixará marcas e oferecerá dificuldades na aplicação. Se o verniz é grosso, o pincel deve oferecer a devida resistência, caso contrário, as cerdas não terão força para empurrar a substância.

Cerdas naturais duras: as cerdas naturais duras mais comuns (e melhores) são feitas de pelo de porco (*bristle*). Há pincéis de pelo de porco de cor natural (branco levemente amarelado) e também os de pelo de porco alvejado, resultando numa cerda perfeitamente branca. As cerdas desse tipo de pelo são naturalmente "divididas" ou quebradas nas pontas, formando uma cerda que possui várias terminações, fazendo com que retenha mais verniz.

Cerdas naturais macias: os pincéis de cerdas macias mais úteis para trabalhar com verniz a óleo são os de pelo de boi, que embora grossos, são extremamente resistentes e dificilmente se rompem ou ficam danificados. Pincéis de pelo de esquilo, mais macios que os de pelo de boi, são geralmente melhores quando feitos com boa quantidade de cerdas. A quantidade de

pelos somados permite certa força de sustentação ao conjunto, compensando sua menor memória (capacidade de voltar ao estado original). O preço alcançado por alguns desses pincéis é próximo aos preços dos de pelos nobres, sendo mais vantajoso, em alguns casos, optar pelo segundo.

Cerdas naturais nobres/Extremamente macias: as cerdas nobres são provenientes da família dos mustelídeos, animais mais comuns na região do leste europeu. No caso dos animais europeus como os *sables* (chamados de “marta” no Brasil), os pelos são os mais caros do mundo. Além de serem extremamente macios, possuem grande elasticidade, excelente memória.

Os *sables* (e suas inúmeras variantes) e o *kolinsky* são ideais para vernizes mais líquidos e menos pastosos, no emprego de velaturas e trabalhos extremamente delicados. O pelo de *mongoose* é mais adequado para vernizes a óleo com mais corpo, pois tem maior resistência (mais duro) que os *sables*, além de estupenda memória.

Sable vermelho/Red sable: no Brasil, a Tigre produz pincéis artísticos feitos com pelos de “marta tropical”. Os pincéis de “marta tropical” são na verdade uma mistura de vários tipos de pelos naturais, inteligentemente criado para simular a maciez do pelo de marta original. É um pincel muito bom, tem excelente custo-benefício e cumpre o que promete. Possui menos memória do que os pincéis de *sables* originais, mas a maciez é muito próxima e funciona muito bem na luteria, tanto para vernizes a óleo quanto a álcool.

Cerdas sintéticas: em termos de conservação e durabilidade os pincéis sintéticos são certamente mais duradouros. Também são um pouco mais duros e tendem a conservar resíduos de secantes e resinas, além de não possuírem memória. Teoricamente os sintéticos deveriam baratear a oferta de pincéis macios e nobres no mercado, porém isso não ocorre e algumas variantes sintéticas possuem praticamente o mesmo preço do material natural. Não compensam!

- Limpeza:

A limpeza é fundamental para o pincel estar sempre em boas condições de uso e não ser corroído ou desgastado pelos produtos. É importante saber que a própria limpeza desgasta os pincéis, principalmente as limpezas profundas e agressivas. O melhor é sempre fazer a limpeza leve e delicada, com produtos de baixa agressividade. Basta retirar o excesso de verniz com um pano ou papel toalha, depois fazer uma lavagem inicial agitando o pincel num pouco de essência de terebintina ou aguarrás mineral e limpar o excesso num pano.

No caso de verniz a álcool, fazer o mesmo processo usando álcool. Para limpá-los mais profundamente, deve-se aquecer um pouco de água até deixá-la morna, mergulhar as cerdas na mesma e esfregar delicadamente com os dedos um pouco de sabão de coco neutro. Pode-se deixar algum tempo de molho na água morna, mas isso não é bom para o ferrolho.

Caso opte por essa lavagem mais profunda, deixe que o pincel seque de cabeça para baixo, para que a água escorra na direção oposta ao ferrolho. Seque bem as cerdas modelando-as com os dedos para que adquiram novamente sua forma original. Deixar o pincel descansando em óleo vegetal para “conservar” as cerdas é prática muito comum, mas isso destrói o sistema de fixação das cerdas no ferrolho. Convém lembrar que mesmo com todo cuidado, nenhum pincel dura a vida toda.

PARTE 4 - EDUCAÇÃO

PROPRIEDADES DAS CORDAS MODERNAS E ANTIGAS

Por Monicky Zaczéski

Conforto, timbre, afinação, a escolha das cordas de um instrumento afeta todas estas questões. Em meio a tantas marcas, diferentes tensões e materiais, quais critérios podem ajudar nesta escolha? O propósito deste texto é servir de ponto de partida para uma compreensão mais profunda, sobre a maneira com que as cordas afetam a sonoridade e tocabilidade do instrumento. Começaremos entendendo o que faz com que uma corda vibre em uma determinada frequência e como isso se relaciona com aspectos práticos. Como o assunto é bastante amplo, neste texto focaremos nas cordas antigas.

A frequência (f) produzida por uma corda é inversamente proporcional ao comprimento (L) da corda e à densidade linear (μ), e diretamente proporcional à tensão aplicada (T).

$$f = \frac{1}{2L} \sqrt{\frac{T}{\mu}}$$

As relações descritas acima são facilmente observadas na prática da utilização do instrumento. Para chegar à afinação desejada as cordas são tensionadas através das tarraxas ou cravelhas: tensionando a corda, nota-se que há um aumento na frequência emitida, ou seja, o som torna-se mais agudo. Ao pressionar a corda contra a escala o músico diminui o seu comprimento vibrante, produzindo frequências mais altas à medida que percorre a escala; por fim as cordas afinadas nas frequências mais graves são as de maior densidade.

Deste modo, para conseguirmos com que a corda soe em uma determinada frequência, precisamos trabalhar com essas três variáveis: comprimento (L), tensão (T) e densidade (μ).

A tensão não deve ser muito baixa, caso contrário a corda se torna muito flácida. Outro limite está no rompimento da corda ao se aplicar uma tensão superior à suportada. A tensão aplicada também faz com que a corda ofereça maior ou menor

resistência ao ser pressionada contra a escala, facilitando ou dificultando a execução das notas pelo músico.

O comprimento é limitado pela escala do instrumento em questão. Aumentando o comprimento L , diminui-se a frequência f , assim, uma corda com a mesma densidade μ e sob a mesma tensão (T), como consequência do aumento no seu comprimento, produzirá frequências mais graves.

Como exemplo, o comprimento de corda padrão de um violão (650mm), quando usamos uma escala de 660mm, para chegarmos a mesma afinação, a tensão aplicada através das tarraxas será maior. Assim, compensa a queda na frequência devido ao aumento no comprimento de corda vibrante. Da mesma forma, em uma escala menor, como 640mm, a tensão será menor para compensar a diminuição da escala.

O comprimento máximo de uma corda vibrante é definido pela distância entre a pestana e rastilho no violão, e entre a pestana e o cavalete nos instrumentos de arco. E a porção da corda que efetivamente vibra quando tocada pelo músico.

A densidade de uma corda está ligada ao material e ao projeto seguido para a sua confecção. Estes fatores também determinam a elasticidade/rigidez da corda, o que irá influenciar na forma como a energia se distribui para os harmônicos, afetando o timbre resultante. Ainda, os materiais e a sua forma de utilização resultam em sensações táteis distintas, afetando o conforto do músico ao tocar o instrumento.

É importante frisar o fato de que a maciez percebida pelo músico é uma combinação da tensão e da elasticidade da corda.

Os materiais mais antigos a serem empregados na fabricação de cordas para instrumentos musicais eram a tripa e a seda. Não se sabe, com exatidão, a origem das cordas feitas de tripa (tecnicamente, intestino de ovelha, que passa por secagem, estiração e é trançado) e seda (provavelmente, de invenção chinesa, feitas com numerosas fibras de seda torcidas juntas), mas seu uso se espalhou pelas culturas árabes e ocidentais. Por volta do século XVI, cordas de tripa eram produzidas em muitas cidades europeias.

Até o século XVIII, as cordas de tripa produzidas eram simples, lisas, parecidas com aquilo que as agudas de nylon são hoje. A tripa não é um material naturalmente muito denso, o que fazia com que as cordas graves, para atingir a frequência desejada, tivessem que ter diâmetro maior (aumentando também a densidade linear). Este tipo de modificação acaba por deixar essas cordas muito grossas.

As regiões próximas das extremidades das cordas acabam sendo desproporcionalmente mais rígidas do que o centro, fazendo a corda vibrar de forma desproporcionada. O fenômeno de inarmonicidade, surgido deste tipo de vibração, consiste no fato de os harmônicos se afastarem de múltiplos inteiros de uma frequência fundamental (que seria o caso ideal para soar harmonicamente). Várias alternativas foram desenvolvidas para contornar este problema, uma delas foi a técnica de fabricação de cordas com tripas torcidas, aumentando a densidade sem necessidade de aumentar o diâmetro demasiadamente.

Também existem relatos de que alguns fabricantes que impregnavam as cordas com sais minerais pesados com o mesmo objetivo. Contudo, os bordões de tripa continuaram a ser muito inferiores em qualidade sonora às cordas agudas do mesmo comprimento, levando ao surgimento de instrumentos com grande comprimento de corda, por exemplo, a teorba, como alternativa para se alcançar frequências mais graves.

Uma evolução importante na fabricação de cordas ocorreu no final do século XVII, com a invenção de cordas que eram envolvidas com um fino fio de metal. Essa técnica de revestimento gerou uma combinação do aumento na densidade linear das cordas com uma baixa resistência à flexão, o que permitiu com que as cordas passassem a produzir notas graves mais profundas e potentes para um dado comprimento de corda.

Também permitiu aos luthiers redesenhar os grandes instrumentos de arco com um comprimento de escala menor, uma vez que, com cordas mais densas, passou a ser possível obter sons graves com cordas de menor comprimento.

Paralelamente ao uso das cordas de tripa, havia instrumentos que utilizavam cordas de metal. Ao final do século XVI e durante o século XVII a bandora e o orpharion eram encordados com cordas metálicas e frequentemente empregados para a execução de repertório composto para o alaúde.

Cordas de metal também foram utilizadas na *cittern* e outros membros da mesma família — o mandolin napolitano, e a guitarra *battente*. Os problemas e soluções são semelhantes para as cordas metálicas, por exemplo no caso de fazer cordas metálicas muito grossas, ao que o emprego de enrolamentos metálicos auxiliava a diminuir o comprimento de corda necessário.

Há ainda muito o que se dizer sobre o assunto, e note que fizemos uma rápida abordagem do panorama apenas até o início do século XVIII. Esta é apenas uma introdução ao tema, que desenvolveremos mais profundamente em textos futuros.

Tão vital são as cordas, respectivamente à existência de quem as fabrique bem, como veremos no poema citado por Weigel⁷. Escrito ao mesmo tempo como receituário e como expressão da posição ocupada pelo fabricante de cordas na sociedade do século XVII para o XVIII.

O Fabricante de Cordas
(traduzido do poema *Der Saitenmacher*)

“Da louvada amizade fiel,
No ensaio divide-se em pedaços
Das entranhas saem as cordas
Que, quando as mais precisamos, estendem,
Nos templos o seu tom suave;
Saem de dentro boas obras,
Plenas de amor delicado e força da fé
Assim elas ressoam diante do trono de Deus”.

7 Christoph Weigel. *Abbildung der Gemein-Nuetzlichen Haupt-Staende*. Regensburg, 1698. In: PERUFFO, M. *Italian Violin Strings in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: typologies, manufacturing techniques and principles of stringing*. *Recercare*, v. 9, 1997.

UMA DÉCADA DE LUTERIA NA UFPR

Por Thiago Corrêa de Freitas

O presente artigo traz um conjunto de percepções pessoais junto a fatos e dados sobre o curso de Luteria da UFPR, tendo em vista que este completa uma década de funcionamento em 2019. Seu financiamento institucional remonta à adesão da Universidade ao Programa REUNI, cujo objetivo maior foi ampliar o acesso e a permanência na educação superior, o qual foi instituído pelo decreto assinado em 2007 por Lula, Haddad e Paulo Bernardo⁸.

O programa proveu recursos financeiros e vagas para contratação de docentes que, entre outros efeitos na UFPR, resultou na criação de cursos superiores de tecnologia, dentre eles o de Luteria, os quais foram abrigados no recém-criado Setor de Educação Profissional e Tecnológica.

A primeira oferta de vagas para alunos ocorreu no vestibular 2008-2009, com aulas iniciando no primeiro semestre de 2009. Desde então, o acesso ao curso ocorre anualmente por meio do vestibular e, a partir do ingresso em 2011 também pelo Sistema de Seleção Unificada (SISU), totalizando 30 vagas anuais. O vestibular consiste de um conjunto de provas com conteúdos do Ensino Médio, já o SISU usa a nota do ENEM para a classificação dos candidatos. Em nenhum dos processos existe prova de habilidade específica, tampouco qualquer tipo de restrição.

O curso é presencial, ofertado na modalidade Superior de Tecnologia, cuja conclusão outorga o diploma de Tecnólogo em Luteria. Antes de detalhar sua estrutura, é conveniente explicitar algumas vantagens deste estar inserido em uma universidade, a começar pela estrutura e serviços oferecidos

⁸ A ideia de um curso de luteria foi originalmente pensada por Leandro M. Mom-bach, luthier estabelecido em Curitiba há muitos anos. Leandro tinha uma proposta diferente de um curso universitário. Quando levou a ideia a Aloísio L. Schmid, viram uma forma de o curso funcionar na UFPR.

aos alunos, dentre os quais se destacam-se diversos auxílios, transporte gratuito entre as unidades, restaurante universitário a preço módico, acesso a um sistema integrado de bibliotecas, possibilidade de realizar atividades complementares à formação, como monitoria, iniciação científica, extensão universitária e, participar do movimento estudantil.

Com relação ao curso propriamente, o ingresso é anual mas, as disciplinas são ofertadas semestralmente e, existe uma particularidade com relação ao turno do curso. Alunos que iniciam o curso em ano ímpar estudam pela manhã, já os que entram em ano par têm aulas pela tarde. O turno é fixo até o final do curso, desde que o aluno não reprove em nenhuma disciplina.

A origem disso advém da necessidade de pelo menos 6 turnos de uso de atelier precisarem ser alocados em 5 dias úteis da semana, não havendo possibilidade de alteração sem ampliação de espaço físico.

Uma vez ingressando no curso, um conjunto de disciplinas deverá ser cursado a cada semestre. As principais disciplinas com atividades práticas são as de Construção e Entalhe — C&E, de I a VI. Nas duas primeiras, o aluno tem um primeiro contato com ferramentas quotidianas da luteria, passando mesmo a construir algumas, junto ao projeto da construção obrigatória de um cavaquinho, sem aplicação de verniz.

Em C&E III, terceiro semestre do curso, o aluno deve optar em qual família de instrumentos vai seguir sua formação, sendo elas a do violino, a do violão e a da guitarra elétrica.

Para as famílias do violão e da guitarra elétrica, o aluno seguirá construindo um instrumento completo nas disciplinas de C&E III a VI, visando aprimorar e refinar o seu trabalho, junto ao seu desenvolvimento estilístico.

Para a família do violino, o instrumento completo deve ser feito a cada duas disciplinas de C&E, ou seja, um instrumento em C&E III e IV e outro em C&E V e VI.

Ainda diretamente relacionado aos conteúdos de C&E existem as disciplinas de Química Aplicada à Luteria I e II,

tratando dos processos de pintura e aplicação de vernizes, as quais ocorrem no 3º e 4º período, respectivamente. Do 4º ao 6º período são cursadas as disciplinas de Restauração de I a III, destinadas às técnicas de restauração.

Um conjunto de outras disciplinas, cujos títulos são mais ou menos autoexplicativos, são cursadas simultaneamente. No primeiro ano, são ofertadas as disciplinas de Língua Estrangeira Moderna I e II (opções de inglês, francês ou alemão), Desenho I e II e Educação Musical I e II. Acústica, História da Arte I e II, Eletrônica e Instrumentos de Sopro em Madeira e Organeira devem ser cursadas no segundo ano. E, por fim, ao terceiro ano, além de uma disciplina optativa, devem ser cursadas Identificação Anatômica e Propriedades da Madeira, Cultura Musical Regional e Nacional na América Latina e, Organização e Empreendedorismo.

O curso conta hoje com até 14 docentes, 2 técnicos de laboratório e 1 técnico administrativo. O espaço físico destinado ao curso consiste de um atelier com bancadas e ferramentas, um atelier auxiliar com bancadas, uma sala de máquinas com os equipamentos estacionários para cortar, lixar, desbastar e afiar.

Há uma sala para atividades de vernizes e pintura, um laboratório de acústica e um depósito de madeira. Além destes espaços, dispõem-se de salas de aula convencionais, uma sala de coordenação compartilhada, uma secretaria compartilhada. A biblioteca do setor possui em seu acervo 511 títulos e 1674 exemplares dedicados às disciplinas do curso.

Até o momento o curso apenas recebeu alunos de intercâmbio, sendo dois deles da Universidad Nacional de Tucumán na Argentina, os quais vieram graças a cooperação da UFPR com outras universidades. No segundo semestre letivo de 2015 Nicolas Garros cursou disciplinas em Curitiba, tendo como instrumento de construção a guitarra elétrica. E no primeiro semestre do ano seguinte, Ana Victoria Garcia veio ao Brasil com a mesma motivação. Ainda na segunda metade de

2015, Stijn le Page, da International Lutherie School Antwerpen, Bélgica, foi recebido no curso.

Nesses 10 anos, formaram-se 68 tecnólogos em luteria, 30 na família do violão (45%), 28 na família da guitarra elétrica (41%) e 10 na família do violino (14%). Houve apenas 8 mulheres formadas (12%) no curso, dentre as quais Monicky Zaczéski, que além de desenvolver e publicar pesquisas sobre o violão, fez parte da *Café com Luteria* de 2018 a 2019. Dos egressos, 4 já concluíram o mestrado, sendo 3 com temas relacionados à Luteria.

São eles: Bogdan (sim, o editor) que focou no ensino de acústica e luteria; Igor Fomin, com o estudo da madeira de ipê para arcos de violino e Lucas Schafhauser com a viola caipira na sociedade brasileira. Rodrigo Bueno — que participou da criação do Centro Acadêmico de Luteria, tendo sido seu primeiro presidente — seguiu mestrado e doutorado em linguística, área de formação anterior.

Um fato interessante é a criação da Oficina São Francisco, que iniciou com um espaço de trabalho com ferramentas para um grupo de pessoas do curso em 2010 e que a partir de 2016 abriu a portas para a comunidade, passando a ser o primeiro coworking de Luteria do Brasil, oferecendo além de infraestrutura, cursos e palestras.

Ateliers foram criados por profissionais que seguem autônomos, porém, caminhos como o trabalho com carteira assinada também mostraram a cara. Não menos importante, caro leitor, é a revista *Café com Luteria*, que dificilmente teria surgido fora desse contexto.

Para os próximos 10 anos podem ser esperados alguns acontecimentos, ações e realizações, as quais precisam ser separados em função das competências dos envolvidos. Da instituição: dar o devido suporte e manutenção para a infraestrutura existente, permitindo melhorias nas atividades de ensino, pesquisa e extensão. Do curso: promover o ensino da Luteria como atividade intelectual que resulta na produção

de um instrumento musical, utilizando de todas as ferramentas físicas e intelectuais disponíveis; produzir e disseminar amplamente conhecimentos, principalmente aqueles que estejam ligados a questões da luteria no Brasil; promover atividades que permitam ampliar a formação dos alunos, integrando as diversas atividades universitárias que possam ser relacionadas à Luteria.

Aos estudantes e egressos também ficam algumas responsabilidades: aproveitar da melhor forma as oportunidades de aprendizado, aumentando a qualidade geral de tudo o que é desenvolvido nas disciplinas e outras atividades do curso; propor discussões propositivas para a comunidade; organizar a sua representação perante a sociedade; dedicarem-se às atividades diretas da luteria como construção e restauração, mas também à atividades correlatas como consultoria, divulgação de conhecimento, prestação de serviços, venda de produtos; procurar interagir de maneira construtiva com a comunidade dos músicos, valorizando e esclarecendo a importância do trabalho do luthier.

Não digo que basta aguardar os próximos 10 anos, mas sim realizar os próximos 10 anos. Sendo possível, me comprometo a escrever crônicas regulares e me reportar novamente a este público dentro de uma década, avaliando o atual futuro, que até lá já será passado.

INSTRUIR A CONSTRUIR VIOLÕES

Por *Bogdan Skorupa Ribeiro dos Santos (BS)*

RO'B = *Robert O'Brien (entrevistado)*

BS — Qual material de instrução é o teu preferido dentre os que produziu até hoje?

RO'B — Comecei a fazer vídeos há mais de 10 anos. Meus primeiros vídeos deixavam a desejar, vamos dizer, no sentido de imagem, luz, áudio, etc. Não sabia muito bem o que eu estava fazendo e, às vezes, me sinto assim até hoje.

No decorrer dos anos, meus projetos têm melhorado em todos os sentidos.

Tenho muito orgulho do curso de construção de violão flamenco. Visitei a Espanha para gravar o vídeo e ficou muito mais que um curso de construção. Virou um documentário sobre a cultura em volta do instrumento também. Tem visitas a cidades históricas, entrevistas com luthiers, bailarinos, professores de dança e canto, etc.

Agora meus *Luthier Tips du Jour*, vídeos no Youtube, têm melhorado também com o tempo. Estou produzindo esses vídeos há mais de 11 anos. Tem muita informação boa sobre cada etapa da construção de um instrumento.

BS — Que bacana! Imagino que o curso de violão flamenco tenha incorporado um tanto desta cultura! Qual violão acaba sendo mais comum na construção dos seus alunos? O flamenco mesmo?

RO'B — O curso de violão flamenco realmente ficou muito bom! Meu curso sobre a construção da guitarra *archtop* com o luthier brasileiro, João Cassias, também ficou muito bom! Foi filmado aqui na minha oficina nos EUA.

Meus alunos fazem violão de aço, modelo OM ou *Dreadnough (folk)* e violão clássico. Alguns querem fazer *ukulele*. A construção tem técnicas semelhantes, mas como conseguir o tom adequado não tem nada a ver um com o outro.

BS — Já que tocou no ponto do tom, o ajuste tonal acaba entrando no conteúdo do curso?

RO'B — Sim, no curso de 6 dias a gente faz tudo, inclusive o voicing do instrumento, seja violão aço ou clássico. Também tenho cursos online via meu site que ensinam as técnicas de construção e de *voicing*, além de outras coisas.

BS — Sobre esta busca pela sonoridade, o método de experiência me parece algo bem pessoal. Algo que quem está de fora não consegue ver facilmente... Como você faz para que isto chegue até os participantes dos seus cursos?

Por exemplo, essa busca pelo espectro de frequências no violão de que você e o Trevor Gore falam. Isso faz parte dos cursos?

RO'B — O *spectrum analysis* não faz parte do curso. Nos meus cursos, a gente simplesmente constrói o violão. Passo técnicas de toque para saber se a estrutura do tampo está rígida ou solta demais.

No curso o aluno sente e ouve o exemplo. Ele constrói o instrumento já com frequências predeterminadas para o tampo, fundo e caixa. A rigidez do tampo e fundo tais como o tamanho da boca, etc, determinam as frequências alcançadas depois da construção.

BS — Sobre o curso de 6 dias, onde constroem um instrumento, quais influências deste curso você percebe na carreira dos participantes na Luteria?

RO'B — Recebo pessoas na minha oficina [que possuem] desde nenhuma experiência em luteria até profissionais com escolas de luteria. Eu diria que a maioria só quer aprender a arte da luteria para satisfazer um desejo artístico de criar e tocar seu próprio instrumento.

Estão chegando perto de aposentar[-se] e querem preencher o tempo na vida construindo instrumentos. De vez em quando, recebo um aluno que não está tão interessado em aprender como construir, mas quer um violão para sair tocando por aí.

Ainda outros estão superinteressados e querem tentar ganhar a vida como luthier. Esses alunos até voltam para tomar a minha aula várias vezes e construir vários violões, como aço, clássico, etc.

BS — O que você percebe como mais importante na formação destes estudantes que passam por você? O que faz eles continuarem?

RO'B — Acho que é a paixão e o desejo de criar algo. Nesse caso, a criação deles pode ser usada para fazer música. Na marcenaria você faz uma peça para ser útil e bonita, visualmente falando. Na luteria você pode tocar a sua criação e criar música.

Percebo três coisas que precisam ser dominadas na luteria:

- a primeira é aprender como fazer um instrumento de qualidade;
- a segunda, como fazer um acabamento de qualidade no instrumento criado;
- e a terceira, para as pessoas que querem seguir a profissão, como vender o instrumento. [...] Pode ser relativo, mas me refiro ao som do violão (se agrada), à aparência do instrumento e, por final, à tocabilidade do instrumento.

Muitas pessoas conseguem dominar as duas primeiras coisas, mas a terceira fica bem mais difícil e poucos conseguem fazer isto bem feito.

BS — Qual seria um caminho que você apontaria para aqueles que querem dominar estas 3 coisas?

RO'B — Construir, construir e construir. Depois disso, construir mais!

BS — Como você resolve o “problema” da venda?

RO'B — Vender não é problema! Não vender seria o problema. Acabei de lançar um curso sobre marketing para luthiers. É um problema sério para artesãos em geral. [...] YouTube, Facebook, vídeos de graça... tudo isso divulga o trabalho e cria uma marca que o cliente associa com seriedade e produto de qualidade.

BS — Pelo que conheço do teu trabalho, foi isso que você fez, certo?

RO'B — Sim. Além de malhar muito, doar violões, frequentar feiras, eventos, etc.... para promover o meu trabalho.

ESCOLA DE LUTERIA DE TUCUMÁN, 70° ANIVERSÁRIO DE SUA CRIAÇÃO

Por Antonio Facundo Leiva.

Tradução de Valeria Verónica Quiroga.

A Escola de Luteria de Tucumán da UNT (Universidade Nacional de Tucumán) foi fundada em 1949. Como em todo início, houve uma adaptação ao longo do tempo. Muitas vezes me perguntei: por que em Tucumán?

Para aqueles que não conhecem, Tucumán é uma das Províncias da Argentina situada no norte do país, com vales e cerrados e, sendo a menor delas, possui uma beleza ímpar, também chamada "O Jardim da República". É passagem obrigatória em direção às províncias do norte de Salta e Jujuy.

Conta com uma rica história: alberga o local onde se gestou a Independência e o grito de liberdade. É o berço de tantos feitos importantes. A Escola de Luteria é um elemento a mais. Se posso usar da minha sensibilidade, digo que a Escola começa em Florença, Itália com o nascimento de Alfredo del Lungo (1909), atravessando os mares para se instalar definitivamente neste pedacinho de céu.

Del Lungo aprendeu o ofício de luthier sob a tutela de seu pai, Giuseppe del Lungo. Foi luthier Oficial da *Orchestra Stabile del Teatro Comunale Fiorentino*. Ademais foi reconhecido luthier de sua cidade com os títulos de *Esperto di Categoria dell'Artegiato Fiorentino*, *Liutaio Conservatore* do *Museu do Conservatório Luigi Cherubini*, e jurado do *Concours Henryk Jacobs* na Holanda.

Chega a Tucumán em 1949 para trabalhar na Orquestra Sinfônica da cidade e começa com a árdua tarefa de formar luthiers profissionais. Aposenta-se da direção da Escola de Luteria em 1986, dando lugar ao Professor Fernando Silva. E morre na província de Tucumán, no ano de 1994.

Fernando Silva (1939-2001), foi o primeiro egresso da casa, prolífero luthier e ganhador do primeiro Concurso de

Luteria realizado em Tucumán no ano de 1966. Precursor na construção de instrumentos dedilhados com madeiras nacionais, toma a direção da escola até seu falecimento, no ano de 2001. Entre os anos de 2010 a 2014, a direção do Departamento de Luteria foi exercida pelo professor e luthier Juan Cristóbal Alonso.

Neste ano, completam-se 70 anos e a obra de Alfredo del Lungo multiplicou-se na afluência de alunos que vêm de longe, de províncias vizinhas e até de países irmãos.

Uma das coisas mais difíceis de preservar é a Luteria tradicional em sua mais pura essência, devido à urgência com a que se vive nestes tempos, mas é fundamental lutar para que continue sendo a mais tradicional possível.

Toda a criação do espírito é, em certa forma, tributária a sua época e o que caracteriza os grandes criadores é que iluminam o futuro como um astro luminoso. O mestre sabe que a vida e a arte não começam com ele e nisso radica sua humildade, somente se interessa por emocionar mais do que surpreender.

Para comemorar os 70 Anos da Escola de Luteria, formou-se uma comissão organizadora de atividades que foi integrada por seus docentes, alunos e egressos. As atividades desenvolvidas foram: Concurso de Luteria - nesta oportunidade os luthiers puderam competir nas especialidades: violino, viola, violão e charango. Foi convidado um júri de prestigiosos luthiers (todos de outro país e províncias) e músicos: Juan Falú, Carlos Moscardini, Pablo González Jazzey, entre outros. Houve exposição permanente de instrumentos, rodas de conversa, oficinas e apresentações.

A VOZ DO VIOLÃO

Por Bogdan Skorupa Ribeiro dos Santos (BS)

RO'B = Robert O'Brien (entrevistado)

BS — Sem precisar revelar um grande segredo, como é o processo de criação da voz do instrumento?

RO'B — Xiii! Teria que falar por duas horas para explicá-lo. O segredo é tentar achar um grau de rigidez e flexibilidade adequado para aquele instrumento, seja de aço ou de nylon, sem comprometer a sua estrutura.

BS — Mas há alguma luz no meio do caminho para nos guiar?

RO'B — Sim, pense no tampo do violão como se fosse uma bateria [como a membrana do tambor do instrumento de percussão]. Se a bateria estiver muito grave, então tem que esticar mais a pele. Se estiver muito aguda, precisará soltar mais.

O violão clássico tem graves, mas não tem agudos. Já o de aço é exatamente o oposto: não tem graves, mas tem agudos. Um você vai construir para ficar mais solto (violão aço), mas resistindo à tensão das cordas. O outro você vai ter que construir para ficar mais rígido (violão clássico), mas tem que soar.

BS — O violão flamenco também tem sua voz particular. Qual você busca?

RO'B — Sim, o violão flamenco é um instrumento de nylon, então tem o mesmo problema que o violão clássico - tem graves mas não tem agudos. Tem que fazer o possível para aumentar a resposta do agudo, mas não pode ter tantos harmônicos como o violão clássico. Tem que explodir a nota e morrer logo, sem muito sustain.

BS — Então, no violão flamenco, assim como no clássico, teria-se que buscar um tampo que vibre solto e seja resistente, certo? Como se consegue isso? Deixando espessuras maiores em certas regiões e outras mais finas?

RO'B — Isso mesmo. Tirando massa mas colocando leques para ter uma rigidez adequada, para deixar soar sem amarrar.

O segredo, se é que existe um segredo, está na densidade e rigidez do tampo. Os leques fazem parte disso. Tenho o maior sucesso usando materiais, principalmente, que sejam o mais leve e o mais rígido possível.

Não existe só um tipo de modelo que dá certo. Tem luthiers usando muitos tipos diferentes de leque e todos funcionam. Pensa em massa, densidade, e rigidez. Tem luthiers que aprendem isso no decorrer de anos de experiência e conseguem chegar num resultado que lhes agrada. Tem outros que têm uma cabeça mais científica, que querem medir e analisar isso para chegar num resultado que agrada. Tudo é válido.

BS — E você, O'Brien? Quais testes usa?

RO'B — Uso mais o método da experiência. Já fiz tantos violões que consigo chegar num resultado tonal com consistência.

RO'B — Nos últimos três anos, tenho recebido o luthier australiano Trevor Gore em meu ateliê para oficinas sobre ajuste modal⁹. Trevor literalmente escreveu O Livro sobre o assunto e viajou ao redor do mundo ensinando sobre ajuste modal para alcançar melhores resultados ao construir seu próprio violão [...]. Aqui estão algumas coisas que você vai aprender nas suas aulas:

- Como as cordas funcionam no violão;
- Visualizar e entender modos de vibração;
- Relacionar modos de vibração aos espectros de frequência do violão;
- Medir espectros de frequência;
- Relacionar espectros de frequência com diversos modelos de violão (clássico, flamenco, aço, acompanhamento rítmico, aço dedilhado) [...].

9 Trecho traduzido de Newsletter Archive, 15 de jan. de 2020. Disponível em: <https://us4.campaign-archive.com/?u=d9b29c10fbe822264bf71afb3&i-d=44a09846bb>.

BS — As frequências que você usa para construção são as mesmas relatadas pelo Trevor Gore no site sobre os modos de vibração do violão?

RO'B — Sim. Bem similares. [...] Aqui vão as frequências a que quero chegar¹⁰.

- Monopolo do Tampo solto — Violão Clássico = 190 Hz a 200 Hz; Violão Aço = 170 Hz a 190 Hz.
- Monopolo do Tampo colado às Laterais e Fundo — Violão Clássico = 95 Hz a 100 Hz; Violão Aço = 90 Hz a 100 Hz.

RO'B — Também gosto de analisar as frequências do instrumento ao terminar para ver se cheguei nas frequências que são consideradas para um violão de qualidade. Aprendi isso com o luthier australiano Trevor Gore. Ele tem doutorado e já escreveu livros sobre o assunto.

BS — Aliás, o que ele comenta sobre as laterais, é em relação a massa delas?

RO'B — Ele [Trevor Gore] coloca peso [massa] nas laterais para alterar a frequência do tampo. Às vezes, ele consegue chegar na frequência certa sem ter que adicionar o peso na lateral. Massa e rigidez mudam as frequências da caixa, tampo e fundo, elevando ou abaixando-as. Adicionando massa na lateral até aumenta o volume [intensidade do som] do instrumento. Trevor Gore descobriu isso ao estudar como o violão funciona¹¹.

A massa diminui a frequência. A rigidez aumenta a frequência.

Tem que estudar Helmholtz [frequência de vibração natural do ar interno] e como funciona o violão. O livro dele explica inclusive provando com fórmulas matemáticas. Nos meus

10 As frequências aqui são medidas para o modo de vibração chamado de monopolo: uma grande região de vibração do cavalete para cima e para baixo. Toda a extremidade da borda do bojo inferior até a roseta fica parada neste movimento (região nodal). Podemos imaginar o movimento da pele de um tambor.

11 Entrevista para Fretboard Journal. Disponível em: <https://www.fretboardjournal.com/podcasts/luthier-on-luthier-trevor-gore>. Acesso em: 25 de set. de 2020.

violões, eu o faço e depois analiso as frequências. Ele, como é engenheiro, sabe medir as coisas antes e durante a construção para chegar nas frequências desejadas.

BS — Como você faz o registro dos violões que constrói?

RO'B — Anoto tudo em uma ficha histórica para cada instrumento. Faço testes para ver as frequências depois.

BS — Gravação com microfone?

RO'B — Sim, gravo com microfone e capturo as frequências usando o *visual analyzer*. Estou preparando uma vídeo-aula com o Trevor que mostra como fazer isso.

Pode-se usar o método de Chladni também, com frequências no tampo e orégano para fazer as figuras. O livro dele explica tudo.

BS — No YouTube, a gente vê partes de como funcionam suas aulas sobre a voz do violão. Dá pra ter uma ideia de como você orienta a percepção do pessoal pra sentir a rigidez, o peso e o tom. O que você pede para os participantes fazerem durante essa parte dos cursos?

RO'B — Eu peço [para que cada aluno traga] dois ou três tampos para a aula.

Depois de aprender a como selecionar a madeira, eles escolhem um tampo para trabalhar na aula. A gente acerta a espessura, coloca as barras do leque, e depois tira madeira para chegar na rigidez adequada para cada tampo.

Meu foco é ensinar o que significa rigidez ou a falta dela na hora de fazer o tampo para o instrumento.

CURSO DE LUTERIA DE TATUÍ: 40 ANOS

Por Bogdan Skorupa Ribeiro dos Santos (BS)

JC = José Coelho de Almeida (entrevistado)

VR = Vlamir Devanei Ramos (entrevistado)

IB = Izaías Batista de Oliveira (entrevistado)

VF = Marcos Vinicius Fachinetti (entrevistado)

Tinha um aluno de violino do Conservatório de Tatuí que queria aprender luteria. Havia o curso com o Guido Pascoli (1905-1986) no Rio de Janeiro, na época amparado pela Funarte. Procurou José Coelho de Almeida, diretor (1978 a 1983) do Conservatório de Tatuí.

JC — O Paulo Tavares bateu na porta da diretoria e falou: “professor Coelho, posso falar com o senhor? [...] O senhor não poderia dar uma bolsa de estudo pra eu fazer o curso de luteria lá no Rio de Janeiro?”.

Mandeí a carta lá [...] pra Funarte. [...] O Flávio Garcia, ele pegou a carta e a resposta, [...] não foi ele quem deu, foi o diretor dele [...]: bolsas eram pros estados que necessitavam mais. [...] São Paulo era um estado rico então não poderia dar bolsa.

Eu fui ao Rio [...]. Conversei. [...] “Nós damos a madeira para você criar” e “por que vocês não criam o curso lá?”. [...] Voltei, [...] falei pro Cunha Bueno [secretário da cultura]: “olha, faz um decreto para criar o curso, então, e nós levamos pro governador assinar” [...].

Saí de Campos do Jordão e vim pra Tatuí, redigi o decreto. [...] Dali 3 dias saiu o decreto no diário oficial. Quer dizer, topei a parada com o Flávio Garcia! O negócio: “tá criado, agora, traz a madeira”. [...]

Aí eu entrei em contato com o Bertelli. O Enzo Bertelli falou: “meu filho, Luigi está fazendo o curso de luteria lá em Cremona na Itália e está fazendo uma especialização em mar-chetaria”, a parte do arco.

Então o que aconteceu foi o seguinte, o Enzo começou a dar aulas.

A escola, que ferramental necessita? Ele [listou] todo o instrumental, mandou pro Luigi, o Luigi adicionou mais uns outros lá que ele utilizou, que ele viu lá em Cremona e a gente, [...] arrumou dinheiro e trouxe da Alemanha. Veio na mão [na bagagem]!

Começou o trabalho e foi acabando a madeira. Aí eu escrevi pra [Funarte do Rio de Janeiro] pedindo mais madeira. Daí responderam que não podiam dar mais madeira [...].

Nós contratamos o IPT. [...] Este estudo foi encomendado em parte com dinheiro do Conservatório — fala isso mostrando o documento final do estudo feito pelo Instituto de Pesquisas Tecnológicas.

Aí o estudo tá aqui [...]: descrição anatômica das 10 madeiras nativas selecionadas como substitutas das tradicionais importadas usadas na luteria. [Conseguimos] madeira para 30 anos. 15 metros cúbicos. É madeira pra 30 anos, estavam usando e está acabando.

Este aqui eu ganhei do Bertelli, quando os alunos terminaram o primeiro violino, um deles fez isso e deu essa voluta pra mim.

BS — Esse aqui é grumixava?

JC — É grumixava.

Assim, o curso teve seu início, mas e depois? Vlamir Devanei Ramos falou sobre o caminho que a luteria de Tatuí tomou.

VR — Pra começar, nos 28 primeiros anos de existência (1980 a 2008), o curso formou 12 pessoas. Não tinha espaço próprio, teve que mudar, os espaços eram precários. Era uma turma só de luteria para dois professores [durante 4 anos de curso. Havia um quinto ano que o aluno fazia algo como um estágio].

Começou com Enzo Bertelli e seu filho, Luigi Bertelli. Enzo é falecido, infelizmente. Luigi não está mais no Brasil e deixou o curso há um bom tempo.

O curso já tinha uns 15 anos, aproximadamente, quando um terceiro professor entrou. Izaias Batista de Oliveira, que tinha sido aluno do Enzo em Tatuí. Ele está lá até hoje. Eu fui o quarto professor, em 2008. O Vinícius Fachinetti foi o quinto, com entrada em 2011.

Tudo era muito complicado nos primeiros 28 anos, com a gestão direta do Estado. A Escola de Tatuí mesmo era pequena, não só o curso de luteria [mesmo assim, muitos músicos passaram pela escola e alcançaram alto nível... assim como os luthiers]. Até que mudou para uma Organização Social em 2006. A reestruturação de todo o conservatório veio somente de 2008 para 2009 e, obviamente entrou o curso de luteria nesse bolo todo.

O curso não tinha uma grade, não tinha um programa. [No ano de 2011] Junto ao centro Paula Souza, conseguiu incluir as disciplinas que fazem parte do curso técnico. Passou a [dar] dois diplomas. Um do conservatório como luthier e outro do Centro Paula Souza como técnico em construção de instrumentos musicais. [O Vinícius entrou por conta da mudança para curso técnico].

São 20h semanais [somente de prática de construção, sem contar com outras matérias com outros professores]. Então, cada professor tem sua turma [de aula prática e continua com ela durante todo o curso]. Em três anos, fazem 3 instrumentos. Um violino, uma viola e um violoncelo.

No primeiro semestre a gente já começa a fazer [o violino], senão não dá tempo. [...] O primeiro semestre [é só de] operações básicas. Aí, o segundo semestre, só o violino. O terceiro, uma viola. Quarto e quinto o violoncelo. No sexto, seria manutenção de arco, ajustes, vernizes. Vernizes só veem no final do curso.

[...] No nosso dia a dia lá a gente vai incluindo tudo pelo meio do caminho. A pessoa termina o instrumento e já enverniza; [...] a gente tira um dia para um assunto específico e faz o dia inteiro de workshop.

BS — Vlamir e Vinícius (para este número) e Izaias (em 2016) contaram sobre o papel do conservatório na formação em luteria.

VR — Bom, a questão não é só formar um profissional e botar ele no mercado, mais um no mercado. A intenção é colocar profissionais conscientes. Com conhecimento técnico, científico específico do instrumento, da luteria como um todo. [...] Conservatório é um mundo que mostra essas facetas diversas.

IB — Isso pros meus alunos, a gente trabalha com isso: fazer as coisas com carinho [...], não adianta nada você fazer alguma coisa se você não fizer o alicerce [...]: fazer com a sua consciência, saber o que você vai fazer.

Então, isso daí eu tirei da onde? Do tempo. É o tempo! É o tempo que nos ensina. Então, pelo que a gente já passou, pelas fases que a gente já passou, pessoalmente, aqui dentro da escola e depois fora da escola.

VF — Na escola não se forma um profissional. Na escola se forma uma pessoa capacitada para exercer uma função. No caso, a profissão vai se formar com o tempo, a sua habilidade. [...] É nessa batalha, no ateliê que a gente aprende como ser profissional, com os problemas que vão dando no dia a dia. A escola é pra aprender as técnicas, mas botar em prática que nos torna profissional.

O importante é ter um estudo de escola, que é a base de referimento. O que a gente segue, aprender as técnicas e ter noção do caminho que está seguindo. Não fazer nada de aleatório. No conservatório a gente aprende isto, o caminho. Que a gente chama muitas vezes a definição de escola. Então, por isso é importante fazer o conservatório, para que depois que você saia daqui consiga desenvolver um trabalho baseado nas técnicas e todo aprendizado que conseguiu adquirir.

VR — Não tem uma referência física, porque nós não estamos ao lado de um museu que tenha instrumentos históricos. No Brasil também tem poucos. Mas como ele é incentivado a assistir concertos [...].

É muito comum quando vem músico de fora, fazer masterclass, nos encontros internacionais, que agora estão suspensos por falta de verba, mas sempre teve. Tem eventos, semana de música de câmara, professores vêm de São Paulo.

Por exemplo, ano passado, veio uma coreana aí, coreana ou chinesa e veio com um violino incrível.

[...Um estudante] entregou o violino que fez: “Estou fazendo o curso de luteria, eu gostaria muito que você tocasse meu instrumento. Me diga todos os defeitos”.

Ela tocou e falou. E ele saiu feliz: “poxa, tenho que mudar, tenho que melhorar, meu grave está afogando, meu grave está isto... ela falou mal do grave, ela gostou do médio e do agudo, então, tenho que melhorar”.

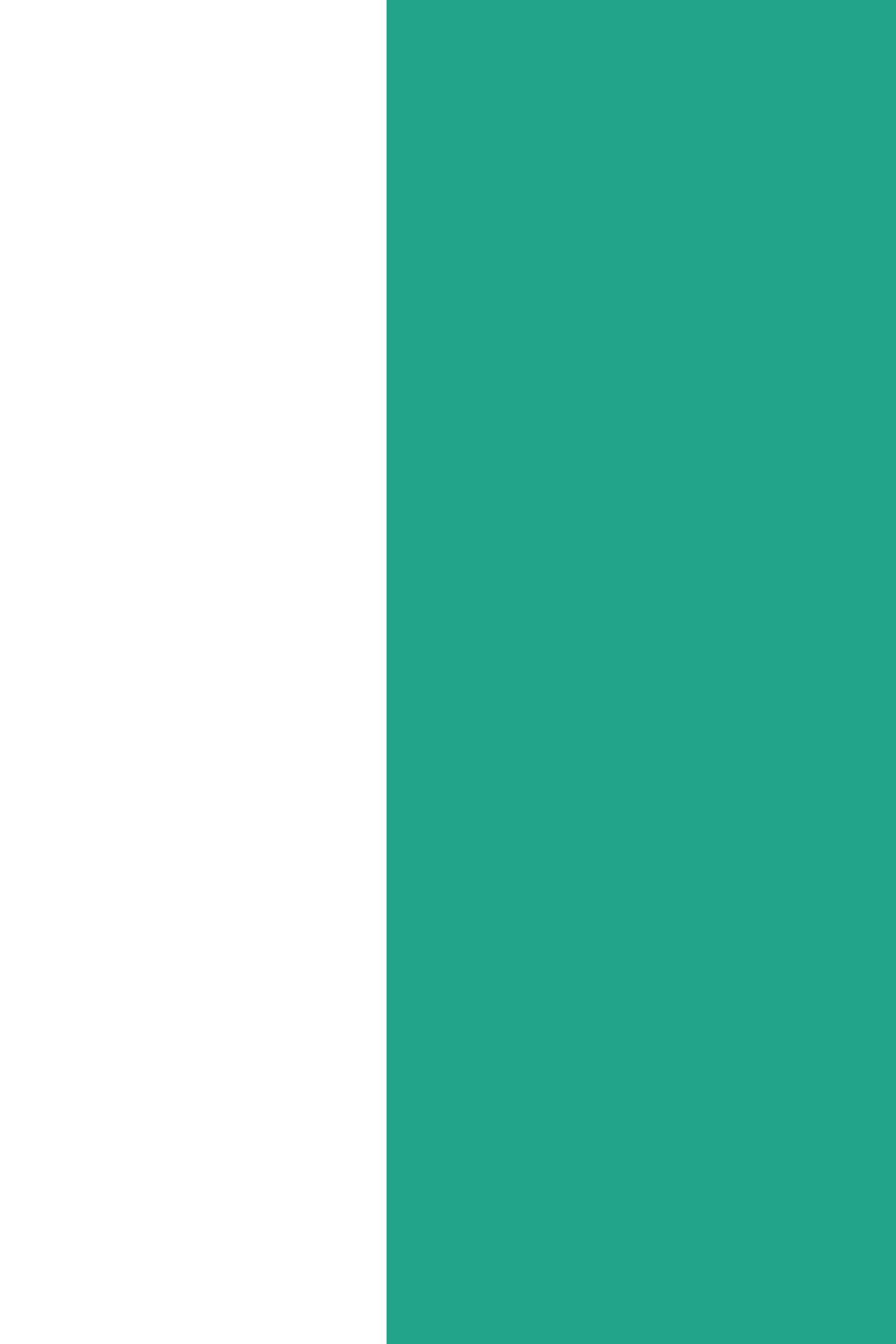
Aí ele vem e procura a gente: “professor, ela falou isso, isso e aquilo”. Então, aí entra dimensionamento de barra harmônica... começa a falar uma série de coisas. “Ah eu sei! Eu errei tal ponto, eu lembro que aconteceu isto durante a construção”.

[...] Sempre eles vão. Vai até a turma toda. A turma a noite pede lá pro Vinícius: “a gente pode ir lá no concerto?”. [...] É um mundo, você não encontra isso em praticamente nenhum lugar do Brasil nessa estrutura de misturar luteria à música.

O músico às vezes bate lá na porta: “meu instrumento, você pode dar uma olhadinha?”. A gente vai olhar, vem todos os alunos ali. O músico toca ali na hora, dentro da oficina e agradece. Um ajuste de alma, um courinho que põe no cavalete, ajuste de pestana.

O professor fala “vai lá na luteria, vê o que eles fazem lá”. Então, é muito legal isso. Tem um aluno do terceiro ano: “fulano, dá uma ajeitadinha aqui pra mim”. Ele vem: “professor, dá uma olhada aqui, está certo isto?” — “está legal”. Aí o músico toca, fica extremamente grato.

Luteria em Diálogos e Reflexões: Ensaios adaptados da revista *Café com Luteria* 2018-2020, foi impresso no papel Avena 80g com os tipos Figtree Regular 10,5/13,5 e Figtree Bold 13,5/13,5, pela Plena Print, para a Editora Insight, em Dezembro de 2024.



SINOPSE

Nesta coletânea da revista *Café com Luteria*, Saulo, Ricardo, Thales, Rodolfo, Alesson, Leonardo, Rudson, Vlamir, Monicky, Thiago, Antonio e Bogdan compartilham histórias raramente escritas da luteria de violinos e violões. Esta coletânea é um convite para que o curioso e encantado pela luteria entre e conheça um pouco de nosso ateliê.

O AUTOR

Luthier, Bogdan Skorupa é construtor e mantenedor de violinos, aparece aqui como um organizador. Foi o editor da revista *Café com Luteria* desde o seu início, em 2018, projeto que materializa um desejo de oferecer espaço para luthiers escreverem sobre suas experiências. A produção desta coletânea se alinha com as práticas rotineiras nas salas de aula e nos corredores do curso de luteria da Universidade Federal do Paraná (UFPR): colegas trocando informações, conhecendo o trabalho um dos outros, aprimorando ideias sobre a profissão e desenvolvendo seus próprios projetos. Bogdan atua junto a músicos de orquestras, sejam do Paraná ou de outros estados, mas também com músicos em formação, dando apoio a professores, projetos sociais e conservatórios. A busca e trocas de informações dessa trajetória profissional na luteria, portanto, são propositadas ao objetivo de dar à música um meio, uma ferramenta, um possível caminho

[ENSAIOS CRÍTICOS]



Avalie o livro
neste QRcode

