

O efeito de halo em matéria de viola

Rainer Miranda Brito¹

Resumo: A fabricação de uma viola na fabril-artesania Viola Xadrez, no município de Catanduva – SP, mobiliza pontuais e eficazes cadeias de matérias-primas e implementos a cada circunstância técnica em seu interior instaurada. Mas sobre o teor dessa eficácia e precisão, enunciados são elaborados muito além do horizonte da fabril-artesania: sem que se comprometam materialmente com os recursos de construção de uma viola, os enunciados acerca da fama e da qualidade de uma viola Xadrez variam entre o excepcional e o duvidoso. Mesmo variando e ocorrendo por vezes longe da sede física da fabril-artesania — nos dizeres de instrumentistas, consumidores e aficionados do instrumento — não deixam tais enunciados de estabelecer o objeto viola como parâmetro elementar para suas variações. Deslizam desigualmente de teor os enunciados discursivos e as séries objetivas materiais de uma viola; fundam ambos a cada contato um descompasso da natureza de suas informações, pois enquanto irradiam os enunciados por meio de uma plástica condição de formulação, a rígida condição do objeto viola se mantém lenta e objetivamente material. Esse deslize, entre enunciados discursivos e séries objetivas materiais, trata-se de um efeito, uma espécie de estabilização circunstancial de um halo em torno de um objeto que não pode controlar as irradiações que lhe estendem para além de seu ambiente originário de constituição.

Palavras-chave. Viola; Manufatura; Artesania; Simondon

Pistas divergentes acerca de uma objeção

Uma viola Xadrez², construída em uma fabril-artesania do interior paulista, suscita acepções de viola — do que é possível se reconhecer por meio deste remissivo — variadas o suficiente para que uma ideia geral de viola seja, de início, evitada. Embora desejasse eu — um material-funcionalista teimoso — desarmar o estímulo responsável por essas diversas acepções possíveis de viola, pois às minhas atenções interessavam apenas as séries objetivas materiais da construção e manutenção de uma viola, era tal estímulo capaz de posicionar incansavelmente uma forte duplicidade na fabril-artesania da *Viola Xadrez*. Esse estímulo alocava no cerne dos trabalhos cotidianos mais variados da oficina — procedimentos de corte de madeiras, colagem de peças, reajuste de ferramentas e calibragem de instrumentos — informações de outra ordem, exógenas às cadeias materiais em curso. As laterais das violas eram cortadas,

¹. Mestrando em Antropologia Social no PPGAS da UFSCar.

². Este texto é composto por fragmentos de uma pesquisa de mestrado ligada ao PPGAS da UFSCar, financiada pela FAPESP nos anos 2014-15. Agradeço a Catarina Morawska e a Adalton Marques por suas precisas sugestões; agradeço a Michel Fernandes pelas valiosas orientações figurativas desse texto. Este texto foi nos inquietos intervalos do Laboratório de Experimentações Etnográficas (LE-E) da UFSCar.

coladas concomitante às enunciações da qualidade do serviço que não diretamente a elas se atrelavam; os trastes eram colocados em um braço de viola ao mesmo tempo em que um desabafo sobre o desconforto de realização de outra tarefa não coligada àquela em curso de acontecimento. Dois níveis de informação ocorriam diante de mim de maneiras exemplares e distintas: enunciados discursivos eram tecidos criteriosamente e com fluidez sem se atrelarem pragmaticamente às séries objetivas materiais que se instauravam às mãos e aos implementos dos irmãos Eduardo e Renato na oficina da *Viola Xadrez*.



Figura 1: Renato Vieira em sua bancada de construção. Foto: Fábio Martins.

Responsáveis por toda cadeia de funcionamento administrativo-material da oficina da *Viola Xadrez*, Eduardo Vieira e Renato Vieira colocavam-me por meio de seus enunciados uma dúvida incontornável: por que as violas da *Viola Xadrez* foram outrora tão cobiçadas, afamadas e utilizadas por renomadas duplas e violeiros da Música raiz se são essas mesmas violas acusadas, desde a emergência dos luthiers, de imprecisas e de qualidade arbitrária? E incitavam ainda um desconforto produtivo às minhas atenções: por que era eu capaz apenas de notar, com afinco e precisão, os processos de constituição e reparo de violas no interior da fabril-artesania, mas não de flexionar o discurso histórico-qualitativo circunscrito à *Viola Xadrez*? Ao segundo impasse uma resposta direta, um ano após seu surgimento, emerge: porque eu — um material-funcionalista teimoso — estive completamente dedicado a uma pesquisa de *Tecnologia comparada*³, estando assim incapacitado de empunhar outro ferramental

³. A *Tecnologia comparada*, formulada por André Leroi-Gourhan entre as décadas de 1930-40, foi uma proposta integralmente metodológica anterior à consolidação disciplinar da Sociologia

metodológico por um considerável período de minha pesquisa. E ao primeiro impasse talvez caiba um percurso de *mea culpa* sobre o segundo, que embora fosse experimental não era capaz de alçar a qualidade discursiva dos enunciados proferidos através da fabril-artesania. Os enunciados discursivos requeriam um cuidado de apuração analítica mais veloz do que poderia uma proposta de *Tecnologia comparada* oferecer; a velocidade de sentido dos enunciados é maior do que a velocidade de acontecimento das séries objetivas materiais. Variavam os materiais e enunciados desigualmente, embora em sincronia; o complexo descompasso (e sua correção periódica) entre as séries objetivas materiais e os enunciados discursivos não poderia ser algo menor do que um contrassenso produtivo. Ou seja, não poderia ser menos do que uma indagação analítica frutífera — e autocrítica de minha parte.



Figura 2: Eduardo Vieira dando acabamento de lixação em uma viola Xadrez. Foto: Fábio Martins.

Se a nostalgia dos antigos usos de renome das violas da *Viola Xadrez* empurravam Eduardo e Renato para suas frentes de trabalho — um para a construção primária e outro para a manutenção e acabamento — de modo efetivo e confiante, o retorno acusativo sobre uma suposta má qualidade de suas produções fomentava por sua vez uma fina angústia no interior da fabril-artesania; uma incerta angústia: por que seria a *Viola Xadrez* acusada de imprecisa e arbitrária em seus métodos de construção e manutenção em relação às luterias e fábricas se é ela cronologicamente anterior aos parâmetros de comparação oferecido por essas? Como seria a eficácia histórico-tecnológica da fabril-artesania *Viola Xadrez* franca e amplamente preterida nos rumores

comparada (Etnologia) francesa. Embora tenha fracassado como projeto, o material-funcionalismo da proposta era rigoroso, exibindo uma capacidade de precisão material não teorizável até então inédita. Uma fina reelaboração da *Tecnologia comparada*, como alternativa de um estudo não teórico acerca das circunstâncias técnicas do mundo contemporâneo, foi por Gilbert Simondon realizada em alguns de seus cursos ministrados em meados da década de 1970.

públicos e populares sobre a qualidade de constituição e funcionamento de uma viola? Formulei então precária e sumariamente, a partir desses impasses em torno da *Viola Xadrez*, uma assertiva: os caracteres da qualidade material da produção de uma viola não coincidem necessariamente com sua apreensão extensiva no horizonte além da fabril-artesania.

Embora tenha tal assertiva formulado, não fui capaz de equalizá-la àquele contrassenso produtivo do descompasso (e da sincronia) entre as séries objetivas materiais e os enunciados discursivos. O exercício de equalização analítica entre as séries objetivas materiais e os enunciados discursivos com o fato da não coincidência entre a semântica da série material e o teor dos enunciados foi posterior em vários sentidos. Emergiu tal exercício apenas quando às minhas atenções uma alternativa de sentido despontou acidentalmente, quando pude enfrentar aquelas acepções de objeto viola por mim, inicialmente, ignoradas; pensar uma viola por meio daquilo do que dela se pode inferir — seja esta inferência diretamente atrelada à série objetiva ou não — ao invés dela se utilizar para contornar os desvios discursivos que lhe assolam.

E assim nasce este pequeno exercício diagnóstico como um acidente de percurso, como uma espécie de refluxo de incômodos de pesquisa que até então não surgiam em minhas anotações como resultados de um tipo de disfunção, de equivocações acerca das condições materiais de um objeto específico. Havia um efeito peculiar em torno do objeto viola que não pude apreender como o tinha feito com as séries objetivas materiais. Afinal, não era eu capaz tangenciar tal efeito com meus aparatos de pesquisa — estes inteiramente ajustados às rígidas circunstâncias materiais da construção e da manutenção de uma viola. Só entenderia eu a complexidade desse efeito quando o tentasse decompor; identificaria assim dois vetores discursivos: um de impulso positivo nos trabalhos de Eduardo e Renato e outro de rumores de desqualificação da produção de suas violas. A identificação dessa decomposição possível dos enunciados levariam meus procedimentos posteriores rumo a um movimento analítico maior, embora muito tópico: à identificação de um efeito responsável pelo descompasso e a distinção de sentidos e teores entre as séries objetivas materiais e os enunciados discursivos acerca de uma viola da *Viola Xadrez*.

Os impasses que alternadamente assolavam — ora sobre sua boa fama, ora sobre sua má qualidade — a *Viola Xadrez* rememoravam-me um tipo misto de problemas contemporâneos da disciplina antropológica: como uma economia pública da qualidade do produto e da ontologia de sua feitura. Ambos tópicos da disciplina antropológicos

poderiam oferecer pistas sobre a compreensão do que ocorria nos enunciados acerca das produções da *Viola Xadrez*; mas a opção analítica eleita para o exercício de análise foi outro. Ao invés de trilhar os interessantes caminhos de alguns estudos sobre Economia e Ontologia na Antropologia, optei pela incerteza acerca da adequação disciplinar. Afinal poderia eu desviar de minha memória material-funcionalista até então vigente, mas poderia dela desviar senão rumo a um outro procedimento experimental? Meu então desvio teórico-metodológico ainda experimental não é algo mais do que uma paráfrase parcial: refaço parte do caminho que realizou Gilbert Simondon em um pequeno texto de 1960 nomeado "O efeito de halo em matéria técnica" (2009, p.279). O texto de Simondon, embora mais preciso e ambicioso do que meu exercício nesta circunstância, compõe descritivamente um desvio; afirma Simondon: em torno de um objeto fabricado há irradiações que embora o tenham como fonte primária, a ele não se equiparam em absoluto. Há ao redor de uma produção material objetiva (um objeto) cargas de referência exógenas ao seu funcionamento e ao seu uso, que podem da série extrair funcionamentos e usos extra materiais. Diagnostica Simondon a existência de um deslize na natureza da informação material *in loco* e de sua propagação processualmente não equivalente, isto é, extensiva.

Não se trata de uma afirmação sobre o que é de fato "real" ou não na distância entre o núcleo material e extensão discursiva, mas sim de que os enunciados ditos acerca de muitos objetos não são da mesma natureza que a feitura deles; um belo relógio pode ser um vetor qualitativo sobre como a pontualidade suíça é excepcional, mas talvez não sobre como o mecanismo é simples e invariável; um novo carro pode ser glorioso e desejável por seu *design* atualizado e bem aceito por coletivos de consumidores, mas talvez não devida à sua eficiência no mecanismo de injeção de combustível. E não parece ser esse o problema da *Viola Xadrez*? A irradiação extensiva dos enunciados sobre seu núcleo material (produção de uma viola) envolve tanto a fabril-artesania a quilômetros de distância — em enunciados distantes, de regiões e pessoas desconhecidas da oficina — como a permeia nos corriqueiros e tópicos trabalhos de Eduardo e Renato. Tem-se pois um desnível grave entre o que é dito acerca de uma viola da *Viola Xadrez* e o que é articulado pelas mãos, ferramentas e instrumentos na oficina: irradiam de uma viola da *Viola Xadrez* extensões que material e geograficamente ultrapassam-na. Há pois um efeito de halo em torno de uma viola Xadrez.

Mas antes de trilhar algumas pistas desse efeito de halo, é importante ressaltar: as séries objetivas materiais, compositoras de um objeto viola, permanecem. E afinal, o que é à ótica de um material-funcionalista uma viola enquanto série objetiva material? É o cruzamento de dois aspectos: de uma magnitude espacial de materiais justapostos e atados, bem como a inscrição de detalhes gráficos em suas superfícies. Trata-se do encadeamento de fabricação de um objeto em seu sentido forte: de um conjunto uno capaz de oferecer objeção material pela rigidez de suas superfícies. Um sólido rígido cuidadosamente estruturado e intencionalmente diverso na combinação de sua variação superficial funcional — da ordem da produção sonora — e estética — da ordem do adorno visual e tátil. Que em um caso exemplar de viola Xadrez padrão — constituído por princípios intermediários de disposição de qualidade na *Viola Xadrez* — são: uma caixa acústica de madeiras moles (*sitka, abeto, marupá, cedro*), um braço inteiriço de *cedro*, tarraxas luxo produzidas pela indústria da *Deval* e da *Rozini*, filetes e frisos feitos e aplicados em torno da caixa acústica. Mas esta acepção de viola é apenas um exemplo, um tipo médio de expectativa de reunião material comum à *Viola Xadrez*.



Figura 3: Viola Xadrez série “Especial maciça” na sala de reparos. Foto: Fábio Martins.

A fundação do ofício de construção de instrumentos, sobretudo de violas, da *Viola Xadrez* atravessa todo o século XX e, se reviradas as superfícies dos arquivos da imprensa televisiva, radiofônica e jornalística paulistas em geral, muito há de se ler

sobre a afamada fábrica de violas do centro-norte do estado de São Paulo. Da fundação no município de Itajobi na década de 1940 — pelo Sr. Antônio Paulino Vieira e seu filho José Vieira — à estabilização da fabril-artesania no município de Catanduva na década de 1980 — assumida então pelos irmãos Eduardo Vieira e Renato Vieira, filhos de José Vieira — a *Viola Xadrez* percorreu capas, discos, discursos e mãos das mais diversas e importantes da fonografia da Música raiz e mesmo da música instrumental contemporânea. E apesar de terem as violas da fabril-artesania demarcado um tipo de qualidade específica do uso público de uma viola — sobre uma concepção do enunciado de uso ou de exibição comercial do objeto — remarcou-se igualmente sobre ela uma falha diacrônica acerca do modo de sua produção. De que talvez fosse ela — em relação à especializada progressão diacrônica e produtiva urbana de artigos não massificados — uma incorporação insistente da ineficiência e da precariedade de construção de um instrumento musical. Um falha afirmativa sobre a condição de que talvez fosse a *Viola Xadrez*, desde sua fundação, um caso defasado de tentativa de otimização da construção do objeto viola; de que fosse ela uma artesania muito padronizada às óticas dos artesão, mas uma fábrica muita pessoalizada e lenta para as indústrias. Defasada para uns, muito detalhista para outros. Cabendo-lhe nesses casos frequentemente a ideia do “rústica” como duplo aspecto de uma qualidade original de produção e de uma qualidade não refinada de produto. Essa ambígua situação rendeu à fabril-artesania por muitos anos uma vantajosa posição pública frente à produção serial padronizada (*Giannini, Del Vecchio, Rozini*) como refinados construtores de viola de custos justos, bem como um desdém moderadamente estimulado pelas luterias — inexistentes até três décadas após a fundação da *Viola Xadrez*. Ao contrário das fábricas de produção serial/massiva, é difícil precisar os nomes das luterias, já que são atualmente milhares delas no Brasil e possuem histórias muito complexas e recentes impossíveis de aqui se estabelecer um panorazoável. E são assim as violas da Xadrez dos anos 80 até nossos dias: enunciadas como luxosas e muito bem constituídas em relação às fábricas, mas rudes e simplórias demais para as produzidas por luthiers.

Volto ao efeito de halo: uma viola pode ser muito mais do que é sua rígida constituição. A propriedade valorativa instituída entre os enunciados acerca da má qualidade — a rudeza e a falta de minúcia na produção — e a excelência funcional pública — a fama das violas e seus usos na fonografia paulista — do objeto viola parece emergir daquele deslize de natureza das informações. O espaço de transição entre os recursos materiais e os discursos possibilita que no cerne dos discursos haja uma tensão

diádica distinta; isto é, que haja duas direções enunciativas, que apesar de partilharem de uma mesma natureza discursiva, divergem em alguma medida. O enunciado acerca da má qualidade não elege os mesmos parâmetros de irradiação do enunciado sobre a afamada eficiência pública: divergem os enunciados discursivos parametricamente.

Seja qual for o parâmetro em atividade, o efeito de halo instaurado como entorno dizível do objeto viola é complexo o suficiente para reconsiderar as adjacências do objeto viola como tão fundamentais quanto seu rígido núcleo material. Pois são as irradiações extrínsecas às superfícies do objeto contemporâneas de sua existência; e assim o são em uma incapacidade de organização unívoca de existência: instauram-se concomitantemente por meio da mesma unidade — a partir de uma série objetiva material — mas agem em fases inversas. Embora funcionem os enunciados, e portanto o efeito de halo, em uma instância comum, estabelecem encadeamentos discursivos inversamente proporcionais: podem regimentar através de um mesmo objeto viola impressões dizíveis muito distintas, mas análoga entre si.



Figura 4: Carreiro & Zé Matão (Viola e Violão Xadrez). Foto: Miniatura de vídeo disponível em <<www.youtube.com>>.

A difusão de um emblema Xadrez

A demarcação pública da *Viola Xadrez* não foi algo pequeno: na fundação do programa televisivo "Viola, minha viola" (TV Cultura) em 1980, a *Viola Xadrez* já exibia há anos suas violas nos braços de duplas consagradas na Música raiz: *Vieira & Vieirinha*, *Liu & Léu*, *Zilo & Zalo*, *Carreiro & Carreirinho*, *Sulino & Marrueiro*, *Zico & Zeca*, *Abel & Caim*, *Tonico & Tinoco* e tantas mais. Não seria um exagero afirmar, como costumeiramente Eduardo e Renato me alertavam, que 90% das duplas, instrumentistas, cantoras e cantores da Música raiz — ou mesmo da Música regional —

tocaram em violas da *Viola Xadrez*. A popularidade incontestável da fabril-artesania se efetivava a cada álbum lançado, a cada aparição em televisoras e radiodifusoras, como uma espécie de omnipresença quando se podia falar em viola. O lema do sr. José Vieira (Zé da Viola), responsável pelo maior período do funcionamento bem estabelecido da fabril-artesania, é ilustrativo. Afirmava: como diz o ditado, antes da Xadrez, por fora bela viola, por dentro pão bolorento; depois da Xadrez, por fora bela viola, por dentro cem por cento.



Figura 5: Vieira & Vieirinha (capa de um LP de 1964 “Os catireiros”, gravado com violas e violões Xadrez). Foto: digitalização de LP pessoal.

Como algo visceralmente atado à fonografia da Música raiz, as violas da *Viola Xadrez* puderam remarcar suas posições enquanto instrumentos de predileção de muitas duplas que acerca delas e do sr. José Paulino Vieira falavam publicamente em ocasiões de apresentação ao longo da segunda metade do século XX. Tornou-se a fabril-artesania um índice de eficácia, uma medida gráfica de eficiência sonora: violas de cores vivas, acabamentos finos, de tamanhos variados, sob encomenda ou a pronta entrega, que circulavam visual e musicalmente em todas as mídias de difusão onde pudessem caber os sons e a figura de uma viola. O nome "Xadrez" se operacionalizou como um emblema que por anos funcionou como uma espécie de timbre do uso de viola no estado sudeste brasileiro; cada viola Xadrez possuía um horizonte de circulação de prestígio, uma potência de difusão de seu glorioso estatuto. Utilizar uma viola Xadrez oferecia uma dupla situação: a de cooptar dela características virtuosas de alguém que já tenha utilizado tal objeto, ou outro do mesmo emblema responsável pela fabricação, e a de depositar no objeto individualizado e no emblema de sua fabricação características de excelência devido aos usos rememorados por determinadas duplas e instrumentistas.

Se por um lado há uma mimese que se estabelecia como homenagem quando uma viola mesma que a do *Carreirinho*, que a do *Bambico*, que a de *Renato Andrade* era utilizada — como que dela se pudesse apreender talento e capacidade musical — uma expansão de visibilidade de produção ocorria em direção à *Viola Xadrez*: difundia valorativamente sua produção ao se alimentarem mutuamente o os utilizadores de violas Xadrez com prestígios, fossem eles fontes de doação ou recepção destes. E como poderia tal fenômeno se repetir caso a caso, a cada viola Xadrez adquirida por um instrumentista, a cada viola Xadrez utilizada por uma dupla da Música raiz? Talvez tenha assim podido se repetir por se tratar essa face do efeito de halo de uma difusão, de uma irradiação “(...) entorno de um objeto notável (...) [onde] se cria uma zona (...) decrescente de um [tipo de] gradiente” (Simondon, 2014, p.288) capaz de realinhar a informação de apreensão material como uma espécie de amplificação de características valorativas exógenas — sobretudo de prestígio — a uma séria objetiva material. Este é o caso da circulação extrínseca de unidade: um conjunto valorativo se adensa como enunciado discursivo capaz de conectar à sua cadeia de sentidos efeitos pouco precisos, mas de eficiências intervalares. Isto é, capaz de operar, conforme a demanda da difusão em curso, em uma faixa de expectativa pouco minuciosa com os detalhes. Por exemplo: os toques de *moda-de-viola* são dificilmente reproduzidos como foram consagrados; de grande especificidade técnica, devido às suas minúcias de rasgueio nos interlúdios dos



Figura 6: Bambico (capa do LP "Brincando com a Viola" de 1982, gravado com uma viola Xadrez). Foto: digitalização de LP pessoal.

versos e ao ponteadado casado às vozes, a *moda-de-violas* foi instaurada como modalidade métrica e melódica no cerne da Música raiz como uma execução de alta dificuldade que não possui um modo unívoco de como deve ser tocada, mas sim de exemplos de como foram tocadas distintamente por algumas duplas.

Foram muitas as duplas responsáveis pela instauração dessa fama de dificuldade da *moda-de-violas*, mas aproveito como caso mais ilustrativo a dupla *Zé Carreiro & Carreirinho*. Autora da *moda-de-violas* "Ferreirinha" na década de 1950, a dupla utilizou diversas violas Xadrez em sua conhecida trajetória, tendo *Carreirinho* muito apreço pelas violas Xadrez. Durante o largo e marcado reconhecimento de *Carreirinho* e suas duplas (*Carreiro & Carreirinho*, *Carreirinho & Zé Matão*), não era raro encontrar outras duplas que a ele se modulassem por tocar as *modas-de-violas* que tocava *Carreirinho* e utilizarem violas do mesmo emblema que o seu: da *Viola Xadrez*. Algo análogo aconteceu com *Tonico & Tinoco*, *Abel & Caim*, *Jacó & Jacozinho* que quando empunhadores de violas Xadrez, reverberaram estilos de tocar e cantar a outras duplas na companhia do emblema Xadrez. Junto dessa circulação extrínseca da unidade acerca do objeto — seja por meio dos vestígios de prestígio possíveis de nele reconhecer, seja por meio do vislumbre técnico por ele oferecido — ocorria assim uma difusão sintética da fabril-artesania da *Viola Xadrez* como emblema de um ambiente produtivo legítimo



Figura 7: Renato Andrade (capa de um LP de 1984 “O Violeiro e o Grande Sertão”, gravado com diversas violas Xadrez). Foto: digitalização de LP pessoal.

da Música raiz. Ter uma legítima, e conseqüentemente boa, viola, tal como a de *Bambico*, a de *Carreirinho* e a de *Renato Andrade* é possuir uma viola Xadrez: é possuir os investimentos de confiança e reconhecimento da Música raiz reificados em um

fábrica emblemática. Não haveria possibilidade portanto de enunciar o emblema Xadrez sem atá-lo a uma resistente cadeia de prestígios de duplas, instrumentistas e propagandas acerca de uma remota e nostálgica ideia de oficina legitimamente "raiz" — ou ao menos, como fornecedora preferida de violas às legítimas duplas e instrumentistas da Música raiz.

A dispersão do detalhe Xadrez

A disputa estabelecida pelo comércio de instrumentos de cordas no Brasil se acirrou consideravelmente na virada para os anos 2000; a participação do produtivismo chinês foi capaz de elevar exponencialmente a produção de fábricas como a *Giannini* e a *Rozini* sem que ambas perdessem seus estatutos legítimos como fabricantes de viola — embora não pudessem competir com o legado histórico de prestígio da *Viola Xadrez* e da *Del Vecchio*.



Figura 8: Viola Giannini modelo "Clássica".

Foto: <<www.giannini.com.br>>.



Figura 9: Viola Rozini modelo "Clássica".

Foto: <<www.rozini.com.br>>.

E mesmo estabelecendo ambas as fábricas relações de produção com grandes centros de manufatura chineses de modos distintos — uma importando instrumentos

semi-prontos e outros acessórios e apetrechos —, não foram essas fábricas desqualificadas pelas duplas e instrumentistas da Música raiz, como ocorreu com as novas fábricas chinesas (*Austin, Strinberg*) ingressantes no comércio brasileiro de violas. Se a vantagem financeira obtida pela *Giannini* e a *Rozini* lhes possibilitou um barateamento do produto final — violas que custam o mesmo que um violão chinês — não lhes garantiu um destino inequívoco de prestígio acerca de suas qualidades produtivas. Violas boas? Sim; mas como melhor dito por muitos violeiros do interior paulista: violas que, pelo preço, são boas. Violas boas devido ao custo pelo benefício obtido; uma questão de cálculo, portanto, regula a apreensão acerca dessas violas oriundas de fábricas nacionais, correspondentes a um misto entre o padrão de qualidade e a barateamento da produção. Entendidas assim por muitos violeiros, a *Giannini* e a *Rozini* surgem como alternativas fiáveis de qualidade quando se busca adquirir uma viola.

Em contrapartida, também de surgimento recente, no começo da década 1990, os grandes enunciatos acerca da qualidade ótima — sempre pessoalizada e milimetricamente executada com o mote de perfeito trabalho sobre a matéria — formulam suas primeiras violas: as luterias. São hoje muitas pelo Brasil, milhares. Talvez algumas centenas delas fabriquem violas, mas é a algumas dezenas que a grande potência da qualidade focal é, literalmente, inscrita viola a viola. Se às fábricas se oferece um teor qualitativo racionalizado junto aos custos finais, com o luthier não é tão diferente; se uma viola de luthier vale sete mil reais é porque a fabricação dessa viola leva, camada a camada, entalhe a entalhe, corte a corte, uma dedicação qualitativa do ofício do luthier. Isto é, imprime ele necessariamente — é isso o que faz um luthier afinado — sua fina qualidade seletiva de materiais, de modos de acabamento, de meios de manipulação de matérias-primas em cada ato, selando o conjunto dessas impressões seletivas com sua marca, com seu nome. E o que é um nome/marca de luthier senão a capacidade singular que tem este nome/marca de decompor aquele conjunto relativamente mal definido (a viola) em outros pequenos conjuntos cada vez melhor e criteriosamente organizados? Cada luthier organiza seu corte, cada luthier enuncia sua qualidade por meio da exibição de suas singulares decomposições. Por exemplo: quais as propagandas mais eficientes das luterias de violas no estado de São Paulo? Não por acaso, são as fotos: cada foto um detalhe; e cada detalhe é um longo apanhado de características condizentes com a qualidade eleita pelo luthier como sua. As luterias investem intensos tempos de trabalho em coisas que em outros ambientes, como nas

fábricas ou na fabril-artesania da *Viola Xadrez*, não são matéria de tanta atenção técnica. Um luthier é um grande decompositor capaz de expor suas decomposições, seus métodos — sua qualidade — como resultado de longas durações temporais de trabalho e dedicação; um luthier é ainda aquele capaz de inserir como componente de sua qualidade alianças internacionais com outros luthiers e comércios especializados em implementos para luteria de alto nível. Que no caso da viola no interior de São Paulo, evocam muitos luthiers, por exemplo, inseridos nos circuitos estado-unidenses de novidades-produtos para lutheria.

De alguma forma as dezenas de luterias paulistas construtoras de violas são sedes de artigos de luxo: instrumentos de alto valor, que demoram cerca de um ano para ficarem prontos e que precisam, em geral, de uma constante participação do cliente no processo de constituição a fim de que ele eleja — dentro dos parâmetros do luthier — características específicas de seu instrumento. E como uma espécie de guia acerca de um artigo de luxo pode o luthier medir seus parâmetros por meio do contraste desses com aqueles que seriam, à sua ótica, menos dedicados e delicados. E eis então que surge por meio de um julgamento material a *Viola Xadrez*: como uma espécie de "viola rápida" (três meses para construção) a fabril-artesania é contrastada a muitas luterias como se fosse uma versão estendida das fábricas (que constroem uma viola em uma semana) — como um caso de qualidade e preço razoáveis, mas de dedicações de ofício um tanto rasas. Reitero: surge tal enunciado por meio de um julgamento material. Mas que julgamento material é esse que visa, como ponto de inflexão valorativa, o *ofício* como efeito da qualidade e não os materiais e seus procedimentos locais de ajustes? Exemplifico: um braço de viola da fabril-artesania *Viola Xadrez* é feito sem o tensor metálico interno que todas as luterias — e as fábricas — utilizam, a fim de evitar o empenamento do braço da viola. O braço de viola da fabril-artesania *Viola Xadrez* é maciço integralmente, não há folgas ou enxertos de materiais que não madeiras duras e dispostas contra a força que lhes força empenamento; são fabricados muitos braços, ficam todos guardados, prontos para serem usados quando houver necessidade. O fato de serem estocados braços prontos e de não levarem o tensor metálico interno, à ótica do ofício de luteria, trata-se de um descomprometimento qualitativo, porque se trata de um adiantamento de tempo — que deveria ser dedicado a cada braço para cada viola em construção — e de uma negligência estrutural — um braço nunca deveria ser feito sem tensor metálico. Ao luthier a *Viola Xadrez* pode ser um passado rústico que não soube evoluir rumo ao aprimoramento de qualidade do ofício.



Figura 10: Luthier Anélio Ferroni e parte de seus implementos (Capão Bonito, SP). Foto: autoria desconhecida (banco de imagens).

Minha generalização é grosseira, mas talvez não completamente imprecisa; se a compressão qualitativa das luterias expõe a *Viola Xadrez* como um arcaísmo materializado no mundo da construção de instrumentos — mesmo que por meio de critérios materiais menos precisos do que oferece a observação de uma série objetiva material — a compressão das fábricas a evidencia como uma opção ingênua, pois desproporcional, de cálculo entre o custo e o benefício. Ambos enunciados são efetivos e atuais, atravessam duas décadas de expansão do consumo e da visibilidade midiática em torno da viola, criando efeitos bastante diretos sobre a *Viola Xadrez*. Retomo e esmiúço os enunciados críticos — pela ótica das fábricas, a *Viola Xadrez* é inapta na congregação estratégica de seu contingente de pessoal (duas pessoas trabalhando em tudo) com seus custos absolutos (matérias-primas, impostos e implementos); pela ótica das luterias, a *Viola Xadrez* é um modelo antiquado e defasado de pré-fabricação de detalhes, incapaz portanto de decompô-los de modo expositivo em escalas mínimas. Em ambos os enunciados, a *Viola Xadrez* é submetida a uma cadeia de dispersão de sua minúcia: como se estivesse em constante inaptidão de cindir a unidade do objeto viola, de concebê-lo como uma plural reunião de fatores mais relevantes que sua unidade totalizadora como viola. Nesse aspecto do efeito de halo ocorre um movimento de dispersão da unidade funcional; enunciando-se assim como mais fundamental o caráter seletivo e fragmentário de um conjunto ativo.



Figura 11: Luthier Luciano Queiroz em sua oficina. Foto: Luciano Queiroz.

A extensão promovida por essa dispersão, como um aspecto do efeito de halo, realiza uma análise criteriosa — geralmente oriunda de um julgamento material, embora não objetivo e processual — para valorizar o método de eleição de critérios. E tal efeito de dispersão, apesar de comportar “[...] uma taxa de erro e imprecisão, [devido ao julgamento material não objetivo] não pode ser considerada sistematicamente como ilusóri[o] [...]” (Simondon, 2014, p.288). Sua atividade de irradiação entorno do objeto produz um enunciado analítico “[...] operad[o] a partir de um arquétipo altamente valorizado, [selecionando] as características técnicas ou das essências técnicas do arquétipo em uma disposição de domínio de relativa e progressiva heterogeneidade” (Simondon, 2014, p.288). Opera esta irradiação como uma fragmentação analítica do objeto fonte: elege características parciais, elaboradas como enunciados de julgamento material, gerando dessa fragmentação uma unidade arquetípica sobre como estabelecer uma análise de critérios.



Figura 12: Viola Luciano Queiroz.



Foto: <<www.lucianoqueiroz.com>>. Figura 13: Viola Ferroni. Foto: Emiliano Heitor Pereira.

Efeito e imprecisão

A não limitação dos enunciados discursivos às séries objetivas materiais pode, como já dito, ser entendida tanto como resultado de uma rasa compreensão acerca da constituição de um objeto, quanto como uma expansão de sua existência não materialmente objetiva. A aposta deste pequeno exercício se inspira claramente na segunda possibilidade, embora a primeira possa ser considerada se não como fato, como uma lúcida crítica sobre a suposta continuidade informacional entre séries objetivas materiais e enunciados discursivos. Afinal, a velocidade com que se articulam os enunciados discursivos em torno da *Viola Xadrez* é muito distinta daquela velocidade com que se cola uma lateral de viola ou se corta um pedaço de madeira dura. Há uma desigual cadeia de continuidade que pode sugerir, talvez equivocadamente, que é possível passar analiticamente com tranquilidade das coisas às palavras (e das palavras às coisas). E não por acaso Michel Foucault tenha dedicado toda uma complexa compilação de textos sobre o exaustivo esforço ocidental pós-iluminista em fundar

plenas continuidades entre elas, que à luz de uma análise ciente de seus critérios, pode — atravessando pacientemente suas lacunas de coesão como pretensão de um saber total acerca de fragmentos — imediatamente fraquejar nesse empreendimento de continuidade. Há uma descontinuidade radical entre elas; as infinitas reduplicações às quais são incessantemente submetidas evidenciam uma analítica sempre inescapavelmente finita que "[...] [d]e um extremo ao outro [...] responde a si mesma [...]" na figura do *Mesmo*, [como] a identidade e a diferença das positivities e de seu fundamento" (Foucault, 1966, p.326). Não necessitam, nos limites de suas proferições, os enunciados de se remeterem a uma finitude que não seus próprios caminhos de articulação. A colisão entre as coisas — as séries objetivas materiais — e as palavras — os enunciados discursivos — não são acontecimentos concomitantes; e quando colidem, reitero a assertiva de Foucault, não produzem eventos outros senão complexos impasses e cisões éticas entre a enunciação e sua capacidade, e seu método, dizível acerca das coisas que lhe são objetivamente exteriores.

A imprecisão dos enunciados discursivos sobre as séries objetivas materiais da *Viola Xadrez* confirmam que o efeito de halo — seus aspectos de difusão e dispersão — é de alguma forma útil para que aos discursos se possa chegar pela via da crítica material; mas não por uma crítica negativa, de que são os enunciados arbitrários e injustos, mas sim por uma constatação de crise visível da suposta continuidade entre o que é feito pelas ferramentas improvisadas nas bancadas de uma oficina e o que em torno dessa feitura se institui como instância discursiva extrínseca significativa. Não surgem nos enunciados os delicados procedimentos de fabricação de braços da *Viola Xadrez* — e nem as possíveis vantagens mecânicas de sua dita rusticidade —, mas despontam neles inúmeras acepções de usos possíveis, reais ou não, do objeto viola que jamais seriam apreendidos em uma análise contida à série objetiva material. Por meio dos aspectos do efeito de halo "[...] o objeto torna-se mais que si próprio; ele não se detém inteiramente em seus limites objetivos, materiais ou utilitários, ou ainda econômicos" (Simondon, 2014, p.283). A variação de enunciados acerca da *Viola Xadrez* — ora sob a égide do prestígio da circulação da unidade viola, como efeito de difusão, ora sob a seletividade analítica para qualificação de um ofício de excelência, como efeito de dispersão — é intensa o suficiente para que seja a fabril-artesania tida como uma espécie de parâmetro de enunciação não apenas coligado às apreensões sígnicas acerca do objeto viola, mas também como uma alternativa não exatamente significativa (de significado) acerca do objeto. Um alternativa um tanto mais incerta e

experimental, talvez da insignificância (de significado) guiada pelos rumores acerca de aferições distintas sobre um objeto fonte comum.

A plasticidade com que se modelam os enunciados discursivos à luz do timbre *Viola Xadrez* chegam a confundir as tentativas de precisão: fundam-se metáforas, metonímias e índices para os mais diversos níveis de produção da oficina (objeto singular, métodos, equipamentos). Mesmo sem conhecê-la objetivamente — sem tê-la visto por dentro e pisado em seu obradouro — é comum que instrumentistas ligados à Música raiz se refiram a ela através de estratégias discursivas distintas. Que, no entanto, não parecem abalar criticamente a proposição deste pequeno exercício diagnóstico, sobre a reunião de diversas estratégias enunciativas sob dois aspectos do efeito de halo em torno da viola xadrez; o diagnóstico da difusão e dispersão é conciso e viável. Em uma operação inversamente proporcional, difusão e dispersão asseguram que o efeito de halo se mantenha por longas durações como uma realidade substantiva àqueles que estabelecem um contato desprezioso ou não com a *Viola Xadrez*, seja por um contato atual com a oficina ou por meio de seu legado histórico-tecnológico na construção de violas. E é esse efeito de halo, de alguma forma, a natureza de realidade com que um analista treinado na decomposição disciplinar dos enunciados discursivos pode mais confortavelmente se comprometer; não que sejam os enunciados discursivos uma espécie de invólucro de séries objetivas materiais, mas sim que constituam por meio de uma dependência alegórica não substancial uma realidade de única camada, mas de dois movimentos (difusão e dispersão) a partir de um objeto fonte.

O objeto viola pode ser muitas coisas; pode instituir dizeres, inclusive, de extensões não objetivamente localizáveis, mas contemporâneos à sua crua e rígida visibilidade enquanto uma tópica e finita produção de uma fabril-artesania de tantos rumores e eficiências como a *Viola Xadrez*.

Referências bibliográficas

FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.

SIMONDON, Gilbert. L'effet de halo em matière technique. In *Sur la technique*. Paris: PUF, 2014.