



Instrumento musical como categoria de pensamento: reflexões sobre técnica e tecnologia desde uma Antropologia da Música

João Alexandre Straub Gomes 

Doutorando em Antropologia na UFPel. Mestre em Música pela UFPR - linha de pesquisa Leitura, Escuta e Interpretação, com ênfase em música antiga (Bolsista Capes). Graduado em Música, modalidade Bacharelado - Hab. em violão, pela UFPel. Professor do Curso de Licenciatura em Música da UFPel, com interesse especial de estudo em performance musical violonística, ensino musical coletivo, interpretação musical e construção de instrumentos musicais. Contribui em gravações fonográficas e projetos culturais atuando como instrumentista, especialmente como violonista.

Email: joaoalexandrem6@hotmail.com

Rafael da Silva Noleto 

Doutor em Antropologia Social pela USP. Professor Adjunto da Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), sendo professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGANT/UFPEL) e docente do Bacharelado em Ciências Musicais. Coordena o Grupo de Pesquisa em Diversidade, Antropologia e Música (DIVAMUS/UFPEL). Seus campos de interesses são Antropologia da Música, Dança e Performance; Estudos de Gênero e Sexualidade e Teoria Antropológica. Autor do livro “Estrelas juninas: gênero, raça e sexualidade no São João de Belém” (Editora Papéis Selvagens). É antropólogo, cantor e compositor, tendo lançado em todas as plataformas digitais seu primeiro álbum de canções autorais intitulado “Cantositor”.

Email: rafael.noleto@ufpel.edu.br

Resumo

Através de pesquisa etnográfica desenvolvida com *luthiers* e outros construtores de instrumentos musicais no estado do Rio Grande do Sul, este artigo apresenta uma reflexão sobre os conceitos de técnica, tecnologia, instrumento musical e música. Partindo de uma abordagem epistemológica da Antropologia da Técnica e Tecnologia, buscamos refletir sobre como as Ciências Musicais, entendidas como área de produção do conhecimento que dizem respeito à Música em seu sentido sonoro, epistemológico e organológico, podem contribuir de forma peculiar para a requalificação de conceitos usados em outros campos como a Filosofia e a própria Antropologia. Mais do que artefatos usados para fazer música, propomos que os instrumentos musicais são categorias de pensamento, que remetem a um tipo específico de “objeto técnico” ou “coisa” que se constitui no fluxo de materiais.

Palavras-chave: Instrumentos Musicais; Antropologia da Música; Etnomusicologia; Luthier; Antropologia da Técnica e Tecnologia.

Musical instrument as a category of thought: reflections on technique and technology from an Anthropology of Music

Abstract

Through ethnographic research developed with luthiers and other types of musical instrument builders in the state of Rio Grande do Sul, this article presents a reflection on the concepts of technique, technology, musical instrument and music. Starting from an epistemological approach of the Anthropology of Technique and Technology, we seek to reflect on how Musical Sciences, understood as an area of knowledge production that concerns Music in its sound, epistemological and organological sense, can contribute in a peculiar way to the requalification of concepts used in other fields such as Philosophy and Anthropology itself. More than artifacts used to make music, we propose that musical instruments are categories of thought, which refer to a specific type of “technical object” or “thing” that is constituted in the flow of materials.

Keywords: Musical Instruments; Anthropology of Music; Ethnomusicology; Luthier; Anthropology of Technique and Technology.

Introdução

Este texto, escrito a quatro mãos, tem como ponto de partida uma pesquisa de doutorado, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas (PPGANT/UFPEL), por João Alexandre Straub Gomes sob orientação de Rafael da Silva Noleto. Para a escrita deste artigo, utilizamos dois lugares distintos de enunciação, sendo eles demarcados com o uso da primeira pessoa do singular (quando nos referirmos a experiências de campo e de vida especificamente vivenciadas por João Alexandre Straub Gomes) e o uso da primeira pessoa do plural (quando a referência for uma reflexão conjunta de ambos os autores, indicando que, nestes trechos, houve colaboração expressa e substancial do Rafael da Silva Noleto na redação do texto; no adensamento, por escrito, das reflexões teóricas aqui presentes e na formulação narrativa de *insights* a partir do campo aqui compartilhado). Assim, experimentamos a criação de um texto escrito em parceria no qual se alternam o “eu” e o “nós” como elementos pronominais que apontam para as distintas vozes narrativas que contribuíram para a feitura deste artigo¹.

A pergunta central, que funcionou como elemento disparador da reflexão que aqui propomos, é: como os instrumentos musicais, com suas especificidades constitutivas, podem contribuir para um aprofundamento dos conceitos de técnica e tecnologia no âmbito do interesse antropológico por esta temática? Com isso em mente, pretendemos fazer esta contribuição a partir de uma Antropologia da Música que está comprometida em requalificar os instrumentos musicais como categoria de pensamento, pensando-os não somente a partir de uma abordagem material, utilitária ou artística. Embora não descartemos que os instrumentos musicais sejam, em si mesmos, coisas que se prestam a uma abordagem investigativa que considere todos esses aspectos (materiais, utilitários e artísticos) neles implicados, queremos contribuir com o avanço da reflexão sobre os instrumentos como elementos que nos fazem pensar sobre os conceitos de técnica e tecnologia. Se os instrumentos musicais são bons para tocar, pretendemos considerá-los como instrumentos, musicais e epistemológicos, bons para pensar.

Nossa intenção é discutir um assunto que possa ser, simultaneamente, de interesse musical e antropológico, colocando as Ciências Musicais (especialmente Musicologia, Etnomusicologia e Organologia) como áreas epistemológicas que podem dialogar, simetricamente, com a Antropologia e Filosofia da Técnica e Tecnologia. Partimos do princípio de que “pensar em Música como ciência é repensar seu potencial epistemológico para realizar a passagem da música como técnica para a música como epistemologia, questionando os pressupostos hierárquicos da produção do conhecimento interdisciplinar” (Noleto, 2020, p. 17). Sendo assim, nossa abordagem concebe Música não apenas como campo ou objeto de estudo antropológico, mas pretende revelar “o caráter propriamente científico da Música num movimento epistêmico que visa musicalizar a Ciência” (Noleto, 2020, p. 17).

O foco deste artigo está em algumas reflexões que têm transitado entre o trabalho de campo e a investigação teórica e que, inclusive, estão motivando e conduzindo a novas questões de interesse para discussão com os interlocutores. Contemplamos articuladamente discussões conceituais, reflexões acerca de pressupostos filosóficos e teórico-metodológicos e abordagem empírica do trabalho de campo. Com a finalidade de alcançarmos melhor compreensão, em alguns momentos discutimos cada uma

¹ É importante ressaltar que este artigo é ainda um desdobramento do projeto de pesquisa “Antropologias possíveis no Sul do Brasil e América Latina: rituais, performances e saberes musicais em circulação no Cone Sul”, coordenado por Rafael da Silva Noleto na UFPEL. Link para acessar o projeto: <https://institucional.ufpel.edu.br/projetos/id/u7986>

dessas dimensões separadamente. Mas é importante mantermos em mente a ideia que os conceitos, as teorias e as práticas constituem um todo integrado e interrelacionado.

Para os propósitos deste texto, consideramos que conceber os instrumentos musicais enquanto dispositivos técnicos/tecnológicos e epistemológicos nos conduz à necessidade de tratar essas três categorias (técnica, tecnologia e instrumento musical) conceitualmente. A abordagem de cada categoria revela, por sua vez, a necessidade de novas digressões, tornando fundamental a abordagem quanto a concepção de novas ideias. Por exemplo, o conceito de instrumento musical, requer que pensemos, no mínimo, também sobre o conceito de música.

Enquanto áreas de conhecimento, a Antropologia e a Música nos apresentam diferentes perspectivas, porém não excludentes, que trabalham em regime de complementaridade para discutirmos acerca do conceito de música, mas também das relações entre a música e o humano. Para Merriam, aliás, a música nunca pode estar dissociada do comportamento humano que a produz (Merriam, 1964, p. 7). E os efeitos exercidos pela música na vida social podem ser relacionados a diversas teorias, sobre a música ou sobre a própria sociedade (Seeger, 2008, p.249).

Determinadas concepções acerca do que seja a música proporcionam diferentes modalidades de experiência e de fazer musical e com diferentes manifestações e percepções estéticas, que por sua vez se relacionam a outros aspectos da vida social. Do mesmo modo, cada tendência artístico-musical concebe a utilização de diferentes tipologias de instrumentos musicais, bem como usos não convencionais dos instrumentos musicais e o emprego de outros objetos inusitados para a performance, composição e criação musicais. Essas diferentes formas de experienciar música são ilustrativas do interesse genuinamente antropológico de refletir sobre os diferentes modos que as pessoas têm de estar no mundo de um modo geral: relacionando-se umas com as outras, com o próprio mundo, com as coisas que as cercam e com as manifestações, simbolismos e significados que produzem coletivamente.

Através dos processos técnicos e tecnológicos de fabricação dos instrumentos musicais, estamos interessados, sobretudo, em pensar na produção dessas categorias de pensamento e em como o campo musical pode contribuir nesse processo de reflexão. A fabricação dos instrumentos musicais nos permite falar de sonoridades, performance e interpretação musical, como também sobre materialidades, trabalho e mercado. Em cada processo e etapa da construção de um instrumento, a interação intersubjetiva que se faz no trabalho de campo apresenta condições para que possamos falar sobre gêneros, práticas e estéticas musicais; sobre saberes, habilidades e competências desenvolvidas em contextos específicos, mas, também, sobre consumo e acesso a recursos diversos, sejam matérias-primas, insumos, ferramentas ou equipamentos.

Não pretendemos elaborar uma exaustiva discussão conceitual nesse texto. O que faremos é apresentar uma linha de raciocínio, em que esses conceitos adquirem interesse central por conta da convergência estabelecida pela abordagem ao nosso tema de pesquisa, isto é, a construção de instrumentos musicais. No entanto, mais do que os conceitos em si mesmos, nos interessamos pelo modo de sua fabricação. Os procedimentos metodológicos dessa pesquisa etnográfica contemplam duas fases distintas. A primeira estabelece esse acercamento teórico, com revisão de literatura e definições conceituais importantes para compreensão do contexto da investigação. E a segunda corresponde ao trabalho de campo, caracterizada sobretudo pela observação participante/flutuante e utilização de entrevistas semiestruturadas.

Nossa abordagem encara os pressupostos teóricos como possibilidades que carecem de experimentação empírica e busca dialogar, direta ou indiretamente, com diversos antropólogos que problematizam a feitura própria dos textos etnográficos de uma forma que o resultado textual surja a

partir de uma convergência entre trabalho de campo e produção de teoria antropológica, fator que caracteriza o modo de produção do conhecimento em Antropologia. Assim, inspiramo-nos em Ingold (2015; 2019), Peirano (2014) e Geertz (2018). Ou seja, além da revisão bibliográfica de postura crítica, contamos também com a situação específica do contexto empírico de campo que estamos explorando, sobretudo nas contribuições dos interlocutores.

A fase de trabalho de campo está fortemente caracterizada pela observação participante, já que existe em curso uma interação prática e continuada com pessoas que fabricam instrumentos musicais. Mais do que adotar uma metodologia de participação ativa, afiliamo-nos a uma linha de pensamento que é sugerida por Ingold (2015) e Stoller (1997) e corresponde à ideia de que “o pesquisador deve se tornar aprendiz daquilo que estuda” (Moura, 2021, p. 51). Já o aspecto flutuante da observação surge no modo como estamos construindo o protocolo de ida a campo. Um aspecto fundamental da constituição do campo e relação com os interlocutores tem a ver, especialmente, com a trajetória dos sujeitos envolvidos na produção desta etnografia: uma pesquisa sendo realizada por professor de música na Universidade X sob a orientação de um músico, que é também antropólogo, que atua como docente (em ambas as áreas) na mesma instituição.

Assim como nos ensina Colette Pétonnet (2008), essa forma de observação prevê o deixar-se flutuar e permitir-se a ver tudo que está para além do foco delimitado pelo objetivo de uma observação participante. Isso implica dizer que a constituição da pesquisa visa uma “abordagem flutuante” da construção de instrumentos musicais a partir de uma perspectiva que os considera em sua diversidade. Ou seja, sem fixar um instrumento musical em específico, o que consistiria numa hiperespecialização num tipo muito delimitado de luteria e concepção de técnicas e tecnologias envolvidas neste processo². Pelo contrário, nosso propósito é ampliar o escopo de investigação para realizar um trabalho de campo que “flutue” entre diferentes modalidades de instrumentos musicais acústicos, eletroacústicos, eletrônicos, digitais e experimentais. Com isso, pretendemos expandir o instrumento musical como “objeto” e/ou “coisa” para o instrumento musical como categoria de pensamento que, contextualmente, evoca técnicas, tecnologias, materiais, sonoridades e musicalidades muito distintas entre si. O trabalho de campo é constituído pela colaboração presencial e virtual com várias pessoas que constroem diferentes tipos de instrumentos musicais, desde cordofones a tambores, sintetizadores e outros equipamentos eletrônicos.

Apenas um recorte dos comentários de interlocutores e das situações vivenciadas na pesquisa de campo serão apresentadas nesse texto. A interação com essas pessoas tem conduzido à necessidade de revisitá-la própria história (Autor 1) para compreender meu lugar nesse universo da construção dos instrumentos musicais, bem como minha relação com eles. Por isso, esse trabalho contém uma parte autoetnográfica e autodidata. Aliás, a pesquisa tem nos mostrado que o modo de ser da pessoa que se relaciona com os instrumentos musicais no sentido de sua produção, em geral, contempla uma dimensão autodidata. Fabricar um instrumento musical envolve as técnicas e o fazer, mas também o aprendizado de um saber fazer, que se efetiva na apropriação de conhecimento coletivo através de uma intensiva relação consigo mesmo.

Estamos nos referindo, nessa pesquisa, especialmente à construção artesanal de instrumentos musicais, que é diferente da produção em escala industrial. Assim, são diferentes os jeitos de pensar as relações com o mercado consumidor, com o tempo, com as artes e com o significado da interação de

² O Dicionário de Termos e Expressões da Música define luteria da seguinte forma: “Originalmente, referia-se à oficina especializada na fabricação de alaúdes. Com o tempo, passou a designar de forma genérica o local de trabalho do *lutaio*, ou *luthier*, abrangendo todos os instrumentos de corda. Atualmente, designa também o artesão que trabalha com os instrumentos da família de sopro das madeiras, violões, cravos e mesmo guitarras e baixos elétricos” (Dourado, 2004).

humanos e instrumentos musicais. Situada no âmbito dos estudos da produção da cultura material, a pesquisa instiga a pensar também a relação de mercado com trabalho, em que a atividade de construir instrumentos musicais encontra o aspecto da profissionalização artesanal na figura do luthier³.

Mas nem todo construtor de instrumentos musicais é um luthier profissional em tempo integral ou desempenha essa atividade de modo prioritário entre seus afazeres. E os modos particulares de cada contexto de construção revela que existe uma articulação entre a história pessoal, as motivações, as ambições, a visão de mundo, os produtos desenvolvidos (sejam eles instrumentos musicais ou manifestações artísticas e musicais) e o modo de conceber conceitualmente técnica, tecnologia, música e, principalmente, instrumento musical.

Cultura Material e Instrumentos Musicais

Inicialmente eu não tinha a ideia de ser um luthier...o que eu queria era construir um violão pra mim...fazer um bom violão, com excelentes madeiras...pra mim...daí eu comecei a pesquisar e fui fazer o curso com o Agostinho, Dominus Luthier, em Caxias do Sul [...] Eu não tinha aquela ideia, assim, de ‘ser um luthier’...eu só queria fazer um violão pra mim [...] Mas aí as pessoas começaram a me chamar de luthier [...] E, quando eu estava terminando o curso, um amigo já queria encomendar um violão. Ele queria ter um violão feito por mim [...] Isso foi mais ou menos na época em que eu estava pensando em voltar a fazer uso das redes sociais... Facebook, Instagram... Aí, eu resolvi e já criei o perfil me apresentando como luthier. Pronto. Aí, eu assumi essa identidade!

Essa foi parte da resposta de Andrigo Borges Xavier, luthier especializado em violões que tem sido um interlocutor importante para a pesquisa de campo, quando perguntado sobre o início de sua história na luteria. E, antes dessas palavras, que foram seguidas de um largo sorriso de satisfação, ele havia comentado sobre a surpresa que foi perceber que nunca havia parado para pensar sobre isso. Andrigo iniciou dizendo que já era costume fazer manutenções e ajustes em instrumentos musicais, geralmente cordofones, de amigos e colegas da música, além de também regular seus próprios violões. “Mas uma coisa é fazer o ‘trabalho de luthier’ esporadicamente...outra coisa é ‘ser um luthier’ que constrói um instrumento musical ‘desde o zero’...”

De modo geral, estabelecer-se num mercado tão específico, que é o dos instrumentos musicais construídos artesanalmente, implica em uma série de medidas que permitam a satisfação de um público consumidor exigente e com demandas também específicas. O trabalho em si requer um ateliê, ou oficina, devidamente estruturado para a realização de cada uma das etapas da construção. São muitas ferramentas, instrumentos e máquinas, além de espaços físicos devidamente preparados, seja para cortes de madeiras distintas, pintura, secagem.

Também a matéria-prima apresenta suas próprias demandas, seja para o armazenamento adequado, mas também em termos de logística, já que inclui a relação com diferentes fornecedores. E, para além das questões relativas à fabricação, ainda é preciso mencionar as preocupações que se apresentam, não apenas ao luthier, mas a todo profissional artesanal autônomo. Tais preocupações dizem respeito ao desafio de empreender, de se tornar conhecido e alcançar o interesse das pessoas,

³ O verbete “luthier” é definido no Dicionário de Termos e Expressões da Música como “artesão especializado na construção e reparos dos instrumentos de cordas” (Dourado, 2004).

bem como conseguir se colocar no mercado como uma alternativa economicamente viável ao público consumidor de instrumentos musicais artesanais.

O mercado consumidor de instrumentos musicais, em geral, não é formado exclusivamente por músicos profissionais. E não são raras as vezes em que músicos amadores, ou mesmo entusiastas, estabeleçam o baixo custo de investimento como critério prioritário para a aquisição de um instrumento musical. É pouco comum que esse perfil de pessoas comprometa o orçamento familiar em busca um instrumento musical artesanal, que, em geral, envolve custos mais altos para o consumidor final. E quando buscam o trabalho de um luthier, normalmente é para a realização de manutenções e regulagens.

Muitas vezes, os clientes escolhem um luthier com base em seu portifólio de instrumentos musicais já construídos e/ou por uma trajetória profissional reconhecida por outros instrumentistas de renome. Isso significa que, ao ser escolhido para a fabricação artesanal de um instrumento, um luthier, de certa maneira, ganhou uma disputa (muito difícil de ser travada) com a produção industrial global de instrumentos musicais feitos por marcas consagradas, provando a qualidade sonora, expressividade, durabilidade e especificidade técnica dos instrumentos artesanalmente produzidos por ele.

Mas será que toda pessoa que constrói instrumentos musicais almeja acessar o mercado para comercializar os produtos de sua fabricação? Não sendo esse o objetivo principal, quais seriam as motivações de alguém para que se aventure a construir um instrumento musical sem pretensões profissionais? E, além disso, nesse caso, se tornaria menos desafiadora a empreitada, já que a pessoa não estaria necessariamente condicionada às imposições que a lógica comercial apresenta a essa atividade quando encarada como profissão?

Além dessas questões, que nos permitem pensar as relações entre o ofício de luthier e o mundo do trabalho, podemos também pensar em outras como, por exemplo: é preciso ser músico ou saber de música para fabricar um instrumento musical? Porque um músico deixaria de tocar seu instrumento musical, mesmo que parcialmente, para se dedicar à fabricação? Ou ainda: o quanto se aproximam e o quanto se distanciam os fazeres e os saberes, para não dizer apenas os ofícios, de músico e de luthier?

Os estudos antropológicos sobre os objetos, coisas, troços, trecos (Miller, 2013) podem admitir diferentes abordagens. Algumas podem até mesmo ser consideradas excessivamente classificatórias, descritivas, formais e analíticas. E, por isso, seriam responsáveis por uma ideia de dissociação entre artefatos e sistemas de pensamento e organização social. Essas abordagens, desconsiderariam o fato de que sistemas de pensamento possam “ser sintetizados e expressos, de maneira exemplar, nos objetos produzidos pelos grupos em questão” (Lagrou, 2003, p. 107). Especificamente em relação aos objetos musicais, ou seja, aos instrumentos musicais, os estudos de organologia e luteria são aqueles considerados como os de caráter mais descritivos, analíticos e classificatórios.

De modo geral, os estudos que envolvem os instrumentos musicais partem do princípio de que já se tem estabelecido, definido, dado e plenamente instituído o entendimento sobre o que seja um instrumento musical. Mas, nesta pesquisa, estamos interessados também na discussão sobre a constituição conceitual e sobre o que poderíamos considerar um instrumento musical. Assim, buscamos, a partir da pesquisa de caráter etnográfico e do tensionamento conceitual que está implicado na constituição ontológica dos instrumentos musicais como “coisas”, desconstruir e reconstruir tais artefatos materialmente e epistemologicamente. Nesse sentido, não buscamos conceber os instrumentos musicais

unicamente a partir da percepção da estabilidade e estaticidade das formas e matérias, conforme o modelo hilemórfico aristotélico (Pinto, 2005)⁴.

Ao contrário, buscamos concebê-los a partir do princípio, ou melhor, “processo da individuação”, os compreendendo de um novo jeito, não enquanto dados (formas preconcebidas e estáveis), mas enquanto informações (processo de individuação) (Simondon, 2007). Isso significa perceber o devir e o aspecto processual, que critica o substancialismo e pensa em observar os aspectos dinâmicos e instáveis que envolvem os instrumentos musicais em seus contextos. Inicialmente, os contextos dos instrumentos musicais, integrados a humanos e artes, nos remetem a pensarmos sobre a apreciação e produção musical e estética.

A vida com instrumentos musicais...

“Ei, mãe, eu tenho uma guitarra elétrica/Durante muito tempo isso foi tudo o que eu queria ter...” (Gessinger, 1987). Quantas pessoas já se pegaram, genuinamente emocionadas, preparando a voz e a respiração para cantar esses versos iniciais enquanto ouviam a introdução de “Terra de Gigantes” dos Engenheiros do Havaí? Escolhi esses versos de Gessinger como alegoria para iniciar esta discussão porque sou músico natural do RS onde, na década de 1980, o rock gaúcho despontou como um importante gênero musical. Gênero este que constitui parte importante da formação do meu gosto musical e, consequentemente, direcionando meus interesses por instrumentos musicais, sonoridades, técnicas instrumentais, timbres e estéticas relacionadas ao universo musical.

Algumas delas, talvez adaptando a letra para corresponder ao seu instrumento musical do coração ... ‘ei, mãe, eu tenho um violino ... eu tenho uma flauta ... eu tenho um piano ... uma bateria ... uma gaita ... um pandeiro ... um contrabaixo ... um saxofone ... uma marimba ...’. Mas muitas pessoas, se identificando de tal maneira que experimentaram certa inquietação, chegando a pensar seriamente se não teriam composto tais versos que, em verdade, apenas foram ouvidos em algum momento pela primeira vez. Essa experiência, algo parecida com a autoria, torna palpável a misteriosa relação entre sublimidade e influência. Harold Bloom a chama de estranheza, ou melhor dizendo, “sublime estranheza” (Bloom, 2013, p. 30).

Assim como muitas outras, eu fui uma criança para quem ‘durante muito tempo’ um instrumento musical representava o destino de todo endereçamento do querer. No meu caso específico, era efetivamente uma guitarra elétrica. Lembro, inclusive, de ter escolhido como tema de um exercício de redação livre, na fase de alfabetização escolar, a descrição de uma guitarra elétrica. Na falta de condições para descrevê-la em qualquer de seus aspectos mais ‘técnicos’, a redação se limitava apenas a algumas características percebidas visualmente. A sua cor era vermelha. E, muito mais do que isso, ela era o

⁴ Destacamos ainda que os instrumentos musicais foram abordados em Antropologia e nas Ciências Musicais a partir de diversas perspectivas. A título de exemplo, sem pretensão de esgotar as referências sobre este assunto, podemos dizer que tais artefatos culturais foram abordados em trabalhos como os de Rafael Menezes Bastos (2006), cuja discussão gira em torno das flautas entre os *kamayurá* do Alto Xingu e um episódio em que um homem vira “flauta”; a pesquisa de Maria Ignez Mello (2008) que trata de questões de gênero das mulheres *waujá* em sua relação distante com as flautas *kawoká* também em contexto xinguano; o artigo de Mateus Marcílio de Oliveira (2019), que desenvolve uma pesquisa etnográfica dos espaços musicais, propondo uma reflexão sobre o protagonismo dos instrumentos musicais nas redes de saberes e técnicas que se constituem a partir das relações com eles estabelecidas.

objeto do meu desejo, com o tanto de sinceridade que só a infância permite alcançar. Como Humberto Gessinger escreve na canção, ela era ‘tudo o que eu queria ter’.

Mas foi agora, e somente agora, que fui capaz de dimensionar esse querer, que conduz pensamentos, faz agir, inspira emoções, move afetos, propõe ações. Em realidade, trata-se menos de um querer ter (uma guitarra) e mais de um querer ser (guitarrista)⁵. Mas é oportuno atentar para o fato de que esse ‘querer ter’ estaria reduzido em significado se o concebêssemos à mera posse de algo. A simples substituição do ‘ter’ por ‘ser’ promoveria uma confusão generalizada quanto ao sentido dos versos, destruindo a canção. É claro, pois a relação entre os termos ‘ter’ e ‘ser’ não é de equivalência. A ideia de ser uma guitarra elétrica (ou qualquer outro instrumento musical), bem como de há muito tempo ter sido isso o que queria ser, nos levaria a interpretações metafóricas muito diferentes. A relação entre os termos é, isso sim, de intermediação.

Há uma transformação de estados em que, por intermédio da aquisição (ter) da guitarra elétrica, o eu lírico se realiza no nível de existência (ser) no mundo. De acordo com a orientação teórica da semiologia de Saussure, presente na semiótica discursiva francesa, a transformação de estados ocorre e atribui valor de conjunção ou disjunção ao programa narrativo (Fiorin, 2013; Barros, 2011; Fontanille, 2001). Nesse caso específico, a aquisição do instrumento musical promove uma transformação do estado anterior, sem a guitarra elétrica e, por isso, de disjunção, para o estado atual, de conjunção, por estar com o instrumento musical. Querer tanto a guitarra elétrica, insistente por tanto tempo, significa o desejo de constituir-se a si mesmo enquanto ser no mundo, diferentemente do que poderia significar a simples posse de algum outro bem qualquer.

A existência, plena em significado, onde ter o instrumento musical figura como elemento central está relacionada à dimensão do querer que anteriormente mencionamos ter descoberto. No meu caso, assim como na canção, a tomada de consciência e constituição de uma existência plena em significado se deu inicialmente pela guitarra elétrica. Mas ter um instrumento musical compreende um tipo de relação que não se detém à simples posse, estabelecendo-se efetivamente uma forma de relacionamento tão densa em significado que faz parte da própria constituição ontológica tanto da pessoa quanto do instrumento musical. Ao lembrarmos a fala inicial de Andrigo, luthier interlocutor desta pesquisa, notamos como os instrumentos musicais motivaram sua reflexão própria acerca da forma como se apresentaria socialmente, assumindo, então, a “identidade de luthier”.

Já em outra ocasião, enquanto conversávamos sobre a regulagem de violões, Andrigo comentou que no ato da entrega sempre solicita a seus clientes para que retornem após algumas semanas, ou meses, para que seja feito um ajuste refinado da altura das cordas do instrumento para adequar à demanda de tocabilidade específica. Segundo Andrigo, é preciso que o instrumentista se adapte ao novo violão, mas que também o violão se adapte ao toque do seu dono. É nessa relação e interação que o instrumento musical vai ser tão bom ou tão ruim quanto poderia e deveria ser. Andrigo diz que fabrica os violões tecnicamente, mas que, no final das contas, quem faz o violão é a pessoa que o toca porque “um vai se acostumar com o outro”. A relação presente em ter o instrumento musical é condição *sine qua non* para a existência e para a consciência de existência de ambos. Ter, ou não ser, eis a questão! E isso nos leva a uma interessante central questão: como conceber que o sentido da existência para algumas pessoas possa estar relacionado tão intimamente a um instrumento musical?

⁵ Em seguida, dedicaremos uma seção específica para tratar essa questão.

Sobre o conceito de instrumento musical: ouvir e fazer música...

Pensando nessa reflexão disparada por Andrigó, quando se refere ao fato de ser o músico uma espécie de coautor dos instrumentos criados pelo luthier, evocamos uma noção de coautoria também apresentada por Moraes (1983) em relação à atividade de ouvir música. O autor chega a essa conclusão após uma ampla discussão acerca do que é música. Para ele, tudo pode ser música, pois música “é, antes de mais nada, movimento” (Moraes, 1983, p.7). E partindo dessa premissa, o autor desenvolve ideias acerca do fazer musical e conclui que, já que tudo pode ser música, então todos podem ser músicos. De acordo com essa perspectiva, também o ouvinte participa em coautoria com os demais envolvidos no processo de produção musical, pois no momento em que aprecia uma música, quem ouve recria em si e para si, a seu modo, a obra ouvida. A apreciação musical pode, assim ser considerada uma atividade criativa e criadora. Quem ouve cria uma realidade artístico-musical e estética. O ouvir cria um ouvinte e um músico (Moraes, 1983).

O hábito de ouvir música tem, naturalmente, alguma relação com a temática dos instrumentos musicais. E posso dizer que a sensação de que a audição (muitas vezes despretensiosamente) de determinadas músicas e/ou sonoridades eram capazes de provocar faz parte do que está entre as minhas memórias mais antigas. Em um mundo em que somos educados principalmente por referências e estímulos visuais, sobretudo esteticamente, foi na apreensão de sons que explorei as impressões mais intensas do que poderia ser estar vivo e efetivamente vivendo. Em alguns casos, o encantamento ocorria em função do reconhecimento de uma profusa beleza atribuída às músicas de modo generalizado e integral, sem distinção de instrumentação, textura, ou qualquer elemento de estruturação musical. Em outros, não se tratava tanto da música, ou canção em si, mas de alguma sonoridade que ali estava presente e se fazia sentir, esteticamente.

Poderia ser apenas uma curta melodia, motivo, ou gesto musical que se destacava do todo, fazendo com que minha atenção ansiasse pela próxima aparição daquele mesmo timbre ou pela repetição do fragmento recém ouvido⁶. À época, na maioria das vezes eu nem imaginava qual era o instrumento que havia produzido aquele gesto musical, com aquele som. Apenas alguns instrumentos mais comuns eram identificados, tais como o violão, a gaita, a bateria, ou a voz humana, é claro. E com o passar do tempo fui descobrindo que os outros instrumentos musicais que geravam aqueles sons encantadores eram violinos, saxofones, sintetizadores, guitarras distorcidas e até mesmo efeitos, como *reverbs* e *delays*, que eram aplicados para modular o som original.

Ao longo da pesquisa, o que se verifica em relação ao conceito de instrumento musical é que, quando caminhamos em direção a uma possível definição, ela está intimamente relacionada ao conceito de música. Em nossos estudos teóricos, nas conversas com interlocutores e em reflexões pessoais, que incluem memórias afetivas, sonoras e sensoriais temos anotado alguns diferentes fatores de finalidade e causalidade a concorrer para a questão da (in)definição conceitual. Quando perguntamos o que é um instrumento musical, geralmente a resposta imediata é que se trata de um objeto utilizado para fazer música. Essa resposta é tão pertinente e convincente quanto denunciativa da inevitável relação entre instrumento musical e música. O próprio luthier Andrigó Borges, em certa ocasião, nos disse que instrumento musical é “uma ferramenta de trabalho que permite ao músico fazer a sua música”.

⁶ Schoenberg (2008) designa os conceitos de forma, frase e motivo musical como elementos importantes na constituição do material composicional com o qual se trabalha sonoramente no processo de compor música. Não abordaremos aqui esse debate mais específico sobre estes conceitos, mas indicamos a leitura deste livro como ponto de partida para discutir o tema.

Prosseguindo com a discussão, continuemos para além da organologia, que corresponde a uma ciência dos instrumentos musicais em si mesmos, sobretudo em seus aspectos fisiológicos, morfológicos e materiais. Quando explorarmos a elasticidade conceitual de música, surge a possibilidade de ampliarmos também a compreensão sobre o que vem a ser um instrumento musical. Em uma das tardes de trabalho de campo, Gustavo Silveira, outro interlocutor de pesquisa que é músico, compositor e *maker* que trabalha com a construção de instrumentos musicais eletrônicos e é especializado em controladores MIDI, contava sobre suas primeiras experiências construindo instrumentos musicais, ocorridas especialmente quando cursava pós-graduação nos EUA. Muito experiente em música eletrônica, Gustavo comentou sobre o cenário acadêmico da área que articula música e tecnologia e apresentou o conceito de NIMES (*New Interfaces for Musical Expression*) como possibilidade de pensar de maneira diferente nos objetos musicais. Esse conceito contempla a música produzida em computadores e nos conduz a pensar a relação de *notebooks*, *softwares*, interfaces de áudio, controladores e outros equipamentos periféricos com a ideia de instrumento musical.

Também as considerações de Moraes (1983) nos permitem pensar em algumas possibilidades menos comuns e também menos imediatas da criação ou do fazer musical. Se quisermos adotar uma abordagem mais extrema, podemos partir da ideia de que a apreciação musical atenta pode ser considerada atividade criativa, de coautoria. Aceitando essa premissa, os aparelhos de reprodução musical, tal como as diversas mídias fonográficas, sejam elas virtuais ou analógicas, poderiam também ser considerados instrumentos musicais com a mesma conotação dos violinos e das flautas?

De outro modo, ainda que adotemos uma abordagem menos ousada, considerando que fazer música corresponda principalmente às dimensões da composição e da performance musical, a concepção sobre música está presente e ligada à concepção de instrumento musical. A produção musical ocidental teve, durante o século XX, uma profusão de novos estilos de composição que provocaram o pensamento em relação ao que poderia ser considerado música. Pontilhismo, dodecafônico, serialismo integral, música concreta e música aleatória são exemplos de técnicas e procedimentos compostionais com base no atonalismo (Grout e Palisca, 2001). E a alcunha ‘não convencional’ tem sido utilizada genericamente como estratégia de conciliação. Outro termo empregado com semelhante função é o ‘experimental’. Assim, parece viável a ideia de que estruturas e discursos excêntricos, exóticos, estranhos, ruidosos, esquisitos e duvidosos, porém sempre criativos, encontram ampla aceitação no ocidente quando chamadas de música.

Havendo música experimental, ou não convencional, consequentemente há instrumentos musicais não convencionais, ou experimentais. E, sendo assim, o simples fato de admitirmos a existência de instrumentos musicais não convencionais, ou mesmo pouco convencionais, em oposição aos convencionais, já é demonstrativa de tal flexibilidade na extensão do conceito. Às vezes, são objetos idealizados, projetados e construídos com o intuito de serem instrumentos musicais. Outras vezes são objetos inicialmente concebidos para outras finalidades, mas que acabam sendo utilizados para fazer música. A título de exemplo, lembremos das diferentes ocasiões em que Hermeto Pascoal fazia uso musical de coisas como chaleiras, garrafas d’água, panelas, talheres e até mesmo sua própria barba em suas apresentações.

E em relação à composição musical, temos o exemplo da trilha sonora composta por Pedro Figueiredo para o filme “Hoje Tem Felicidade”, de 2005. Nela, o compositor combina sons de instrumentos musicais convencionais (sendo tocados de modo convencional) com sons produzidos por diversos materiais de escritório utilizados em contexto de trabalho, tais como batidas de carimbos, datilografia em máquinas de escrever e fitas adesivas sendo destacadas. A inserção de sons considerados não convencionais, pois ouvidos inicialmente como não musicais, está relacionada com a crescente

redefinição simultânea dos conceitos de “som musical” e “ruído”. Essas definições são constantemente requalificadas no curso da história da música e se desdobram na redefinição e requalificação do conceito mesmo de instrumentos musicais⁷.

Ao abordarmos esses dois pontos, quais sejam, a audição e a produção musicais, conseguimos identificar alguns aspectos interessantes para uma discussão conceitual acerca dos instrumentos musicais. Inicialmente, notamos que estender os limites de entendimento dessa definição é consequência da expansão, anterior ou simultânea, do entendimento conceitual de música e do que pode ser fazer música. Uma abordagem mais ampla acerca de música nos leva a diferentes propostas e ideias acerca de composição, performance, improvisação, educação musical e tudo mais. Outro aspecto notável é como a questão da finalidade perpassa tanto a noção do instrumento musical convencional quanto do não convencional; tanto as atividades de escuta e apreciação, quanto as atividades de *performance* e composição/criação musical.

Produção da Cultura Material e Construção de Instrumentos Musicais

Apesar da tendência dos estudos organológicos sobre os instrumentos musicais, bem como os de luteria, em convergir para os aspectos fisiológicos e idiomáticos, eles podem também conduzir a outras discussões. Mesmo a partir de perspectivas mais descritivas e analíticas dos objetos “em suas diferentes dimensões, ou seja, física, ecológica, funcional [utilitária e simbólica] e histórica” (Silva, 2002, p. 120), os estudos sobre a cultura material têm recebido renovados interesses em demonstrar a importância fundamental dos objetos na orientação das pessoas em seus contextos coletivos. Inclusive, eles vêm sendo considerados como espécies de extensões humanas e abordados em seu potencial de exercer um “papel crucial na interação social” (Lagrou, 2013, p. 108). De acordo com vários estudiosos, as pesquisas podem dedicar-se tanto a questões conceituais quanto a ideias de comportamento em relação aos instrumentos musicais (Merriam, 1964; Blacking, 1973; Pinto, 2001; Seeger, 2008). E dentre as diferentes possibilidades de comportamentos, nessa pesquisa estamos focando naqueles relativos e adjacentes à construção dos instrumentos musicais.

A linha de raciocínio que estamos seguindo é de uma abordagem menos classificatória e descritiva dos instrumentos musicais. Portanto, nos aproximamos de abordagens proporcionalmente mais processuais e contextuais. A partir dessas abordagens, tais como a ecológica (Ingold, 2012; 2015), paralelamente ao estudo das coisas em si, vários estudos têm sido produzidos nas últimas décadas no sentido de aprofundar o entendimento dos processos de produção da cultura material. Para Silva (2002), esses trabalhos se referem ao estudo das tecnologias. E tecnologia, por sua vez, constitui-se enquanto sistema de significação, para além de seu aspecto material e pragmático, enquanto construções sociais interrelacionadas com os conjuntos de práticas e representações sociais (Silva, 2002, p.121).

Isso contempla as discussões acerca da transmissão e preservação de conhecimentos, sobretudo o conhecimento técnico. Leroi-Gourhan (1964), um dos principais desenvolvedores das ideias de Mauss e da escola francesa dos estudos sobre as técnicas, considera a técnica como gesto ou um conjunto de gestos que são culturalmente transmissíveis. E “se transmissíveis, alguém aprendeu para em seguida ensinar, e, assim, a técnica é cultural, o que reforça a dimensão social dos objetos” (Rodet *et al*, 2019, p.309). Por outro lado, a transmissibilidade das técnicas entre as gerações pode ser questionada, como

⁷ Para uma discussão acerca de uma “Antropologia do Ruído”, ver Wisnik (2017).

no caso de Ingold (2010), crítico dessa perspectiva ao considerar que a técnica se aprende na relação do fazer com os materiais, emergindo habilidades, e que essas habilidades crescem novamente em cada geração⁸. Mas, ainda assim, a vida social é vista sob a perspectiva de uma integralidade constituída pela coletividade de humanos, não humanos e ambiente. Assim, nosso interesse pelos instrumentos musicais, sob o ponto de vista de suas fabricações, encontra-se com o interesse pelo estudo antropológico também das técnicas e tecnologias.

Nesta pesquisa, o eixo temático sobre a técnica e a tecnologia aponta especialmente para a necessidade de esclarecimentos quantos à equivalência, às divergências e às relações entre esses dois termos. Esses conceitos têm sido discutidos por diversas áreas do saber e por diferentes setores da sociedade. Cabe dizer que estamos fundamentando nossa abordagem principalmente a partir das propostas da chamada escola francesa, iniciada por Marcel Mauss e Leroi-Gourhan, mas com destaque para Gilbert Simondon, e das contribuições do autor brasileiro Álvaro Vieira Pinto. Esses dois autores fazem, cada qual a seu modo, abordagens profundas, densas e referenciadas sobre técnica e tecnologia. Tanto que ainda hoje eles acabam se tornando indispensáveis sempre que se pretenda discutir seriamente sobre o assunto, mesmo após a passagem de algumas décadas em relação às datas das formulações teóricas de ambos.

Após algum período de ostracismo, Simondon e Vieira Pinto foram ‘redescobertos’, respectivamente, nos anos 1990 e início dos anos 2000. Inclusive, se fala em ressignificá-los como principais filósofos do séc. XXI, e não do séc. XX, pois suas ideias parecem ter encontrado o melhor momento para serem discutidas apenas a partir dos últimos anos. Quanto às semelhanças entre os dois autores, também podemos citar a influência que exerceram na vida e produção de importantes pensadores do Ocidente, com destaque para Gilles Deleuze e Félix Guattari, por parte de Simondon, e Paulo Freire, por parte de Vieira Pinto. Ambos influenciam correntes de pensamento que buscam desconstruir as maneiras hegemônicas de compreender o mundo, sobretudo questionando a tradição dualista do pensamento ocidental e chamando atenção para as ideologias impregnadas nos discursos tecnocratas, ou tecnofílicos, bem como nos discursos tecnofóbicos.

Para aprofundar o debate, apresentamos uma situação relacionada ao entendimento conceitual de técnica, que está relacionada tanto ao âmbito empírico do trabalho de campo, quanto ao âmbito das discussões teóricas, observadas na revisão de literatura. Ocorre que, em diferentes momentos de diálogo com os interlocutores, a palavra “técnica” era utilizada com sentidos diversos. E, assim como observamos no campo, a bibliografia também problematiza a questão da polissemia. Simondon (2007) chama atenção para a multiplicidade de sentidos atribuídos à “técnica” fazendo menção ao termo “hipertelia”, do grego *hyper*: muitos, excessivo e *télos*, finalidades. Esse termo teria sido cunhado por Jean Baudrillard para se referir a situações em que algo excede as finalidades para que foi pensado ou concebido (Simondon, 2007, p. 71).

Em algumas vezes, a noção de “técnica” correspondia a uma determinada habilidade desenvolvida, para uso de uma ferramenta ou manipulação de algum material. Por exemplo, podemos citar o caso da preparação do couro a ser utilizado na confecção do tambor Sopapo, que requer uma técnica de corte precisa (imagem 1)⁹. Outras vezes, “técnica” era o tipo de especificação ou caracterização

⁸ Essa discussão, que se alimenta das contribuições de Ingold (2010), também está presente na tese de Valéria Santos (2017, p. 42).

⁹ O tambor Sopapo é um instrumento de percussão característico da cultura afro diaspórica presente na região Sul do Rio Grande do Sul com destaque para a cidade de Pelotas (RS). Para mais especificações acerca deste instrumento, consultar a tese de Mário Maia (2008). No decorrer da produção desta pesquisa sobre construção de instrumentos musicais no sul do

morfológica que descrevia algum componente, material ou instrumento musical (as chamadas especificações técnicas, ou ficha técnica). Os valores de resistência variável dos potenciômetros a serem utilizados na montagem do circuito de um pedal de guitarra (imagem 2), a bitola da broca adequada para fazer a furação do chassi para colocação de uma chave liga/desliga, ou a medida de escala do braço de um violão são exemplos dessa aplicação¹⁰. E, em outros casos, “técnica” tem correspondência com um *modus operandi*, ou conhecimento operacional. Nesse sentido, trago como exemplo o caso da construção de um oscilador que não faz uso de circuitos integrados (CIs)¹¹ ou esquemas de circuitos sofisticados. O oscilador é viabilizado com a utilização de poucos componentes conectados a um único transistor, que opera segundo uma técnica conhecida como ‘avalanche reversa’ (imagem 3).



Figura 1: Técnica de corte do couro. Fonte: arquivo pessoal (2024).

Brasil, há seções especialmente dedicadas ao tambor Sopapo nas quais são detalhados aspectos do trabalho de campo realizado com construtores deste instrumento.

¹⁰ Esse tipo de informação técnica é encontrado em sites especializados que funcionam como uma espécie de repositório de dados técnicos dos mais diversos produtos. Cada documento com especificações técnicas produtos diversos é denominado como *Datasheet*. Esse conjunto de informações técnicas permite que o projetista escolha cada componente eletrônico de maneira adequada para o melhor funcionamento tanto do componente quanto do sistema em que será utilizado.

¹¹ Circuitos Integrados, ou CIs, são componentes eletrônicos sofisticados, também conhecidos como chips, ou microchips, que devido a uma grande versatilidade de aplicações são encontrados em circuitos dos mais diversos.

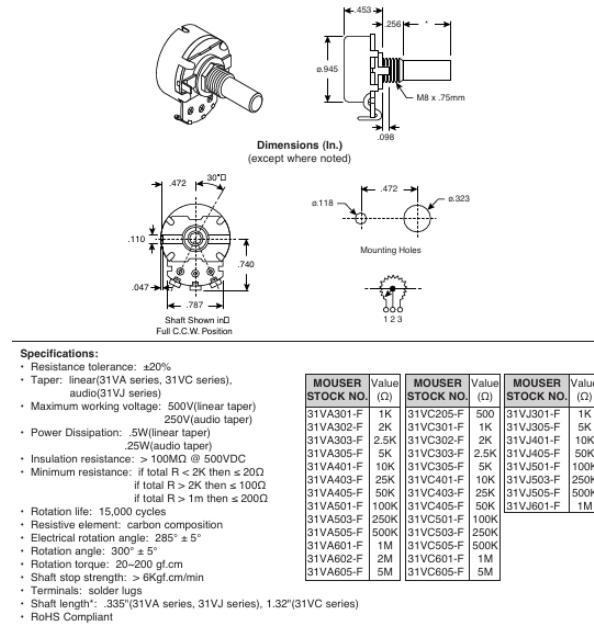


Figura 2: Especificações técnicas. Fonte: DataSheet4u



Figura 3: Técnica de avalanche reversa. Fonte: arquivo pessoal (2024)

Na perspectiva teórica, há muitas tentativas de uma definição conceitual para técnica. Marcel Mauss sempre é referenciado por sua definição de técnica enquanto um ato tradicional eficaz (MAUSS, 1934). Lemonnier a considerou uma ação humana que se efetiva pela interrelação de elementos, tais como matéria, gesto, energia, objetos e conhecimento (Silva, 2002, p.122). Em outro exemplo, técnica é considerada algo como “uma relação entre humanos e não humanos, mediada ou não por objetos,

orientada por uma finalidade, eficácia ou devir e que assume caráter significativo nos modos de existência dos seres e coisas envolvidos” (Sautchuk, 2017, p. 11-12). Nessa última conceituação, percebemos que o autor brasileiro Carlos Sautchuk complementa a ideia de Lemonnier (1992) ao considerar a técnica efetivada pela relação/interação ‘ou não’ com objetos. Assim, ao desonrar o ato técnico da necessidade de interação com outros objetos, Sautchuk (2017) recoloca e dialoga com a concepção de Mauss (1934) de que o corpo é o primeiro instrumento técnico de que dispomos e com o qual atuamos e agimos tecnicamente.

Em todos esses casos, percebemos a dimensão humana e, cada vez mais, em relação explícita com elementos não humanos. No entanto, em outras abordagens, tenta-se atribuir sentido “universal” à técnica por meio de uma substantivação baseada em etimologias que a reduzem, hierarquicamente, a uma dimensão de caráter instrumental na relação com o humano (Heidegger, 2007). De acordo com Vieira Pinto, esse tipo de abordagem tem vício de origem, que gera ambiguidades, porque técnica semanticamente é um adjetivo, que se aplica especialmente “ao ato” da “produção” de algo, e não um substantivo abstrato, conforme “a concepção idealista e anti-histórica” (Pinto, 2005, p. 175-177).

Segundo Vieira Pinto, essa concepção que condiciona a história da humanidade como produto de uma condição técnica entificada, está ligada a um pensamento ingênuo de “era tecnológica”. Dessa visão, que separa a técnica do humano, surge o pensamento tecnofóbico que, por erro de “distorção conceitual”, teme a subordinação humana pela técnica e tecnologia (PINTO, 2005, p. 157-158). É interessante notar como em Lévi-Strauss (2013), em seu clássico texto “Raça e História” (publicado originalmente em 1952), as noções de “técnica” e “tecnologia” são amplamente manejadas para demonstrar não apenas o desenvolvimento técnico da humanidade ao longo de sua história, mas também as distintas contribuições de diferentes povos para o avanço tecnológico da humanidade. Obviamente, Lévi-Strauss não busca, neste texto, realizar um debate conceitual sobre “técnica” e “tecnologia”, pois seu foco está na construção de um argumento de combate ao racismo, etnocentrismo e evolucionismo.

No entanto, boa parte da sua argumentação está sustentada em exemplos etnográficos que envolvem o desenvolvimento de técnicas e o surgimento de produtos tecnológicos que transformaram radicalmente a história da humanidade. Assim, utilizamos este exemplo de Lévi-Strauss como uma demonstração de uma abordagem que reconcilia a técnica e o humano no que se refere à relação existente entre esses dois termos desde tempos imemoriais da história. Essa reflexão se alinha inclusive a uma das concepções observadas em relação ao conceito de tecnologia. Em relação a esse conceito, centralizamos e sintetizamos a discussão de base bibliográfica nas quatro acepções apresentadas por Vieira Pinto, pois elas contemplam considerável extensão do panorama de discussão. E um dos significados apresentados pelo autor é, justamente, de tecnologia como uma ideologização da técnica, que corresponde especialmente a esses discursos que têm suas implicações em sistemas de poder, que intencionalmente opõem técnica e humano.

Outro significado para tecnologia é o de equivalência com técnica. Essa concepção é problematizada especialmente pela escola francesa, que em geral se incomoda e considera equivocado esse emprego de significado, preferindo compreender tecnologia como o estudo sobre a técnica (Sautchuk, 2017, p. 16). E esse talvez seja o principal sentido atribuído à tecnologia, como “epistemologia da técnica” (Pinto, 2005, p. 219-220). Se não for o principal, certamente é um dos usos mais recorrentes. Muitos autores consideram que a tecnologia “é o estudo das técnicas ... uma ciência” (Galhardo *et al.*, 2015, p. 13). No âmbito das discussões antropológicas, esse significado é problematizado. Embora tenha afinidades com a escola francesa em alguns aspectos nos estudos sobre a técnica, Ingold (1997) discute, por exemplo, o potencial etnocêntrico impresso nessa concepção de tecnologia que aponta para uma

oposição entre a técnica tradicional e a tecnologia moderna, no sentido “de uma tecnologia sofisticada, baseada na ciência (daí o sufixo logos), oposta à outra simples e empírica” (Sautchuk, 2017, p.16).

Por fim, o quarto significado de tecnologia corresponde ao “conjunto de técnicas de uma sociedade” (Pinto, 2005, p. 219-220). Em uma abordagem mais ampla dessa concepção, a tecnologia é compreendida como um conjunto que contempla, além dos artefatos, também “comportamentos e conhecimentos” empreendidos “na transformação e utilização do mundo material” (Silva, 2002, p. 121). Esse entendimento tem ocorrência no âmbito empírico desta etnografia, visto que no meio musical (e isso inclui a construção de instrumentos musicais) não raras vezes “tecnologia” é uma palavra utilizada para se referir a equipamentos e conhecimentos utilizados em produção, composição, *performance*, educação e apreciação musical. Ao mesmo tempo, técnica apresenta sentidos distintos e de usos talvez específicos ao contexto artístico-musical, por vezes sendo considerada um assunto “mecânico, diametralmente oposta à verdadeira criatividade e aos valores autênticos que a arte supostamente representaria” (Lagrou, 2003, p.96).

Simondon (2007) também é fortemente crítico à linha de pensamento que opõe propositalmente o humano e o técnico, razão pela qual advoga em favor de uma cultura e educação tecnológica. Ao contrário dos que apresentam a visão dicotômica, o autor incentiva o movimento que considera que a técnica não se opõe ao homem, é a própria essência do homem” (Couto, 2007, p. 3). O autor discute técnica e tecnologia centralizando sua reflexão nos objetos técnicos e seus respectivos modos de existência. Para ele, os objetos técnicos estão considerados em três níveis: elementos técnicos (ferramentas), indivíduos técnicos (máquinas) e conjuntos técnicos (fábricas, oficinas, que reúnem elementos e indivíduos) (Simondon, 2007, p. 18-25). É interessante pensarmos sobre os desdobramentos das ideias de Simondon em diferentes perspectivas nos estudos sobre a técnica e sobre os objetos.

Duas importantes bases de sua filosofia são: primeiro, a noção sistêmica do universo técnico e material e, segundo, a ideia de que há humanidade nos objetos. Ao mesmo tempo em que se desenvolvem as técnicas, ou os objetos, se desenvolvem também todos os seres envolvidos no processo. Sendo assim, há uma lógica subjacente de que “a evolução social do homem se confunde com as tecnologias [por ele] desenvolvidas e empregadas em cada época. Isto quer dizer que a história do homem coincide com a história da técnica” (Couto, 2007, p. 2). Pretendemos requalificar esse argumento, retirando-lhe o caráter evolucionista, notado pelo uso da categoria “evolução” na formulação deste autor, para considerar que a técnica e as tecnologias estão intrinsecamente relacionadas à história da humanidade na medida em que são a consolidação material de premissas culturais legitimadas por diversos grupos sociais. E o aspecto vivo dos objetos aparece, na forma dos conceitos de individuação e concretização e no reconhecimento de que há socialização entre eles e os humanos, bem como entre eles mesmos (Simondon, 2007, p. 28-33). Ingold (2012) faz uso do termo ‘coisa’ para se opor à ideia dos ‘objetos’ de Latour (2012). Para ele, trazer as coisas de volta à vida, significa discordar da ideia de que os objetos sejam seres inanimados e que atuam apenas quando manifestam uma agência que, em geral, emerge em sua interação com o humano.

A base dos pensamentos desenvolvidos por Ingold em relação ao conceito de coisa e à noção ecológica da técnica remetem a Simondon, até mesmo devido à influência deste autor em Deleuze e Guattari, aos quais Ingold faz referência quando, por exemplo, explica que as coisas materiais são processos que não podem ser contidos, assim como as pessoas. Ingold prefere pensar as coisas a partir dos processos que as constituem, ao invés da forma de apresentação de um produto; aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria. Para ele, a ideia de material contempla o fato de que a matéria sempre está fluindo, em constante movimento. E, por isso mesmo, ela não pode

ser contida, mas apenas seguida (Deleuze e Guattarii, 2004). É claro que estamos falando sobre matéria, materiais, objetos e coisas. Mas ao pensar nessa concepção de fluxos e movimentos, abro um parêntesis para lembrar a consideração de Moraes (1983) de que música antes de mais nada é movimento. Talvez seja essa a ideia que devemos seguir em relação à sua conceituação: não devemos tentar ‘contê-la’ em uma definição, mas ‘seguir-a’ enquanto flui!

Considerações Finais

Retomamos aqui a ideia de que as Ciências Musicais entendidas como área de produção de epistemologias musicológicas podem contribuir efetivamente com a requalificação de certos conceitos utilizados nos campos da Antropologia e Filosofia onde as noções de técnica e tecnologia são constantemente discutidas. Embora esta seja uma pesquisa formalmente desenvolvida na área de Antropologia, nossa intenção é que a dimensão propriamente musical - em seu caráter sonoro, epistemológico e organológico - não desapareça frente ao diálogo com o arcabouço teórico antropológico-filosófico que é parte constituinte desta investigação. Em outras palavras, pretendemos dialogar com a proposição de que

ao invés de objeto fornecedor de metáforas que servirão apenas como matéria-prima para a constituição conceitual de outros campos científicos, a Música se configure propriamente como um campo científico mais autônomo capaz de produzir um arcabouço teórico próprio que a possibilite dialogar em condição simétrica com outros campos científicos (Noleto, 2020, p. 2).

Sendo assim, um dos resultados a que chegamos é pensar em como a feitura de instrumentos musicais pode requalificar as noções de “técnica”, “tecnologia”, “música”, “instrumento musical”, “objeto” e “coisa”. Todos esses conceitos, apontam para um conjunto de autores com perspectivas muito diversas entre si, mas queremos chamar a atenção para o ponto em que os instrumentos musicais nos dão a perceber uma afinidade teórica entre a noção de “coisa” em Ingold (2012) e a noção de “objeto técnico” em Simondon (2007). Embora Simondon utilize o termo “objeto” para compor a ideia de “objeto técnico”, esta noção se afasta da proposição de Latour (2012) na qual o objeto é um meio para atingir um fim, possui uma agência e é limitado por uma superfície material que o encerra em si mesmo. Dessa maneira, o “objeto técnico” de Simondon parece estar muito mais próximo da “coisa” de Ingold (2012), embora não estejamos afirmando que sejam conceitos idênticos. Entretanto, ambos os autores apontam para uma espécie de “vida” que há nos “objetos técnicos” (Simondon) ou nas “coisas” (Ingold), que emerge de suas relações porosas com o “meio associado” ou “ambiente”, conceitos que Simondon e Ingold utilizam respectivamente.

Outro fator relevante é a ideia de “fluxo de materiais” presente em Ingold, que é particularmente notória no campo musical no que tange a construção de instrumentos. O trabalho de campo aqui empreendido nos mostra com muita clareza materiais em fluxo, em constante devir. Seja no diálogo com interlocutores de pesquisa ou na vivência do trabalho de campo construindo instrumento com eles, surgem constantemente árvores que viram madeiras, madeiras que viram instrumentos; animais que viram couro, couro que vira pele percutida; instrumentos musicais convencionais que viram instrumentos experimentais a partir do acoplamento de acessórios tecnológicos que alteram timbres e

formas de tocar um instrumento já conhecido; coisas diversas não percebidas ou utilizadas inicialmente como instrumentos musicais, mas que podem ser usadas para fazer música ou produzir sons.

Em linhas gerais, podemos dizer que temos percebido a existência de uma tensão entre a pretensão de alcance universal aos conceitos de técnica, tecnologia, instrumento musical e música e suas utilizações em cada contexto particular. A polissemia, ou hipertelia, é uma condição que acompanha a reflexão sobre tais conceitos tanto na dimensão teórica quanto na empírica. E todos eles se articulam, em nossa pesquisa, em um ponto de encontro que contém aspectos dos estudos antropológicos sobre a produção da cultura material. As equivalências e as especificidades dos estudos sobre a técnica e a tecnologia demonstram a necessidade de refletirmos sobre a relação dos humanos com os outros seres envolvidos nos atos de produção, do âmbito do fazer, e nos processos intelectuais, do âmbito do saber.

Em relação ao entendimento sobre o que seja um instrumento musical, aparentemente tem a ver com algo que possa ser usado como um meio para fazer música, mas sem se restringir exclusivamente a isso. Por outro lado, se o uso de objetos *a priori* não musicais para fazer música faz de tais objetos instrumentos musicais ou não, é uma questão um tanto discutível e que pretendemos aprofundar. Abordar os instrumentos musicais sob a perspectiva de suas fabricações, conforme a delimitação que adotamos para esta pesquisa, nos permite a possibilidade de discutirmos acerca de diferentes temas. De criatividade e invencionismo a economia e mercado, passando por arte e ciência, o tema suscita discussões em diferentes níveis. E implica, inclusive, atentar para a existência de um dinamismo social que é estabelecido em função de um potente esquema relacional que congrega ideias, significados, estéticas, intencionalidades, subjetividades, cosmologias, motivações e filosofias de vida.

Referências

- BASTOS, Rafael José de Menezes. Leonardo, a flauta; uns sentimentos selvagens. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v. 49, n. 2, p. 557-579, 2006. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012006000200002> Acesso em: 16 ago. 2024
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Ática, 2011.
- BLACKING, John. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.
- BLOOM, Harold. **A Anatomia da Influência: Literatura Como Modo de Vida**. Trad. Ivo Korytowski, Renata Telles. 1^a ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- COUTO, Edvaldo Souza. Gilbert Simondon: Cultura e Evolução do Objeto Técnico. **Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura**. Salvador, III ENECULT, 2007. Disponível em: <https://www.cult.ufba.br/enecult2007/EdvaldoSouzaCouto.pdf> Acesso em: 27 abr. 2024.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **A thousand plateaus**. London: Continuum, 2004.
- DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- FIORIN, José Luiz. **Elementos de Análise do Discurso**. São Paulo: Contexto, 2013.
- FONTANILLE, Jacques. **Semiótica del Discurso**. Trad. Oscar Quezada Macchiavello. Lima-Peru: Universidade de Lima, 2001.
- GALHARDO, Danilo *et al.* O Conceito Antropológico de Cadeia operatória, Sua Aplicação e Contribuição no Estudo de Artefatos Líticos Arqueológicos. **Cadernos do LEPAARQ**. Pelotas, Vol. XII, nº23, 2015, p. 5-21.
- GROUT, Donald J. e PALISCA, Claude V. **História da Música Ocidental**. Lisboa: Gradiva, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. A Questão da Técnica. **Scientiae Studia**. São Paulo, v. 5, n. 3, 2007, p. 375-398. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ss/article/view/11117> Acesso em: 23 jul. 2024.
- GEERTZ, Clifford. **Obras e vidas**: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2018.
- INGOLD, Tim. **Antropologia**: para que serve? Petrópolis: Vozes, 2019.
- INGOLD, Tim. **Estar Vivo**: Ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. **Horizontes Antropológicos**, ano 18, n. 37, jan/jun, 2012, p. 25-44. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/JRMDwSmzv4Cm9m9fTbLSBM/> Acesso em: 21 jul. 2024.
- INGOLD, Tim. Eight Themes in The Anthropology of Technology. **Social Analysis**, v. 41, n. 1, 1997, p. 106-138. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23171736> Acesso em: 27 jul. 2024.
- LAGROU, Elsje Maria. Antropologia e Arte: Uma Relação de Amor e Ódio. **O estado da arte na Antropologia da Arte: algumas perspectivas**. V RAM. Florianópolis, v.5, n.2, dezembro de 2003, p. 93-

113. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/15360> Acesso em: 27 jul. 2024.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador/Bauru: EDUFBA/EDUSC, 2012.

LEMONNIER, Pierre. Elements for an Anthropology of Technology. **Anthropological Papers Museum of Anthropology University of Michigan**. Michigan, nº 88, 1992. Disponível em: <https://www.fulcrum.org/concern/monographs/w6684543v> Acesso em: 26 jul. 2024.

LEROY-GOURHAN, André. **O Gesto e a Palavra**. Técnica e linguagem. Lisboa, Vila Nova de Gaia, Rio de Janeiro: Edições 70, LDA, 1964.

LÉVI-STRAUSS, Claude. 2013 [1973]. Raça e história. **Antropologia estrutural dois**. São Paulo: Cosac Naify, 357-399, 2013.

MAIA, Mário de Souza. O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo Sul do Brasil. 2008. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/14346> Acesso em: 14 ago. 2024.

MAUSS, Marcel. Les techniques du corps. **Journal de Psychologie**, XXXII, n. 3-4, 15 mars-15 avril, 1934. Disponível em: http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/techniques_corps.pdf Acesso em: 26 jul. 2024.

MELLO, Maria Ignez Cruz. Os cantos femininos Wauja no Alto Xingu. In: MATOS, Claudia; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda (orgs). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 238-248, 2008.

MERRIAM, A. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MORAES, J. Jota de. **O que é Música**. 2ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

MOURA, Lisandro Lucas de Lima. **Aprender com Tambores**: o candombe afro-uruguai como prática de educação. 2021. 453f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas. Pelotas, 2021.

NOLETO, Rafael da Silva. Música como ciência, ciência como música: provocações epistemológicas. **Opus**, v. 26 n. 3, p. 1-22, set/dez. 2020. Disponível em <http://dx.doi.org/10.20504/opus2020c2619> Acesso em: 24 jul. 2024.

OLIVEIRA, Mateus Marcílio de. Uma etnografia dos espaços musicais ou: o que as lojas de instrumentos permitem pensar? **Proa: Revista de Antropologia e Arte**, Campinas, SP, v. 9, n. 2, p. 166-188, 2019. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/proa/article/view/17564> Acesso em: 25 jul. 2024.

PEIRANO, Mariza. Etnografia não é método. **Horizontes Antropológicos**, ano 20, v. 42, p. 377-391, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s0104-71832014000200015> Acesso em: 15 ago. 2024.

PÉTONNET, Colette. Observação Flutuante: O exemplo de um cemitério parisiense. **Revista Antropolítica**, Niterói, n. 25, 2008, p. 99-111. Disponível em:

<https://static1.squarespace.com/static/5d38e623b83acd0001723688/t/61133461b9a8e778cd581370/1628648546048/Observa%C3%A7%C3%A3o+flutuante.pdf> Acesso em: 20 jul. 2024.

PINTO, Álvaro Vieira. **O Conceito de Tecnologia**. 2 volumes (1328 p). Rio de Janeiro: Contraponto. 2005.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: Questões de Uma Antropologia Sonora. **Revista de Antropologia**. São Paulo, USP. V. 44 n. 1, 2001, p. 221-286. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ra/a/PnnKJTCvbQzVyN4dXMrsHw/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 23 jul. 2024.

RODET, Maria Jacqueline *et al.* Cadeia Operatória, Lâminas de Machado Polidas e Imaginário Amazônico no Sítio Arqueológico Boa Vista, Pará. **Teoria E Sociedade**, número especial: Antropologias e Arqueologias Hoje, 2019. p. 307-332. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/334319735_Cadeia_Operatoria_Laminas_de_Machado_Polidas_e_Imaginario_Amazonico_no_Sitio_Arqueologico_Boa_Vista_Para Acesso em: 21 jul. 2024.

SANTOS, Valéria Oliveira. **Sob Medida**: uma etnografia das práticas da alfaiataria. 2018. 187f. Tese (Doutorado em Antropologia) - Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. **Técnica e Transformação**: perspectivas antropológicas. Organização de Carlos Emanuel Sautchuk. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2017.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 2008.

SEEGER, Anthony. Etnografia da Música. **Cadernos de Campo**. São Paulo, n.17, p.237-260. Tradutor: Giovanni Cirino. São Paulo: 2008.

SILVA, Fabiola Andrea. As Tecnologias e Seus Significados. **Caninde - Revista do Museu de Arqueologia do Xingó**, n. 2, dezembro de 2002, p.119-138. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4697384/mod_resource/content/1/SILVA%2C%20F.%20A.%20%28As%20tecnologias%20e%20seus%20significados%29.pdf Acesso em: 25 jul. 2024.

SIMONDON, Gilbert. **El Modo de Existencia de los Objetos Técnicos**. Trad. Margarita Martinez e Pablo Rodriguez. 1^a ed. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

STOLLER, Paul. **Sensuous Scholarship**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

Outras Fontes de Consulta

DATASHEET4U. RV24AF-10-40R1-B500K potentiometer equivalent, potentiometer. Disponível em: <https://www.datasheet4u.com/datasheet-pdf/ALPHA/RV24AF-10-40R1-B500K/pdf.php?id=866993> Acesso em: 23 jul. 2024.

HERMETO Pascoal - Solo de Barba, Chaleira, Ocarina, Panela com Água, Bomba de Ar. Produção de Hermeto Pascoal, Flavio de Abreu e Scubidu Music. São Paulo: TV Cultura e Fundação Padre

Anchieta, 2000. (5 min e 49 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=twZbigp-AZc>
Acesso em: 23 jul. 2024.

HOJE Tem Felicidade. Direção de Lisiane Cohen. Produção de Regina Martins, Frederico Pinto e Camila Gonzatto. Trilha sonora de Pedro Figueiredo. Porto Alegre: Martins Produções, 2005. (14 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IDc-nnoJEvk> Acesso em: 23 jul. 2024.

GESSINGER, Humberto. **Terra de Gigantes**. Engenheiros do Hawaii - A Revolta dos Dândis. São Paulo: RCA, 1987. K7 e LP (44 min).