

“Há um contrasenso: o músico brasileiro leva a música dele para o exterior com o maior sucesso, mas por que ele próprio não acredita nos instrumentos nacionais?”

Entrevista realizada por Fabio Maleronka Ferron no dia 17 de maio de 2010, em São Paulo.

Nascido em Sabará (MG) em 1958, Vergilio Lima cresceu em um ambiente musical. O pai estudou violino, a mãe, piano. “Minha relação com a música começou em casa”. Ainda jovem apaixonou-se pelo aeromodelismo. Mais tarde, morou em Urbana, Illinois, nos Estados Unidos, com o irmão mais velho, o sociólogo Venício Arthur de Lima. Lá, estudou marcenaria enquanto fazia o segundo grau. De volta ao Brasil, ganhou um violão Giannini e se tornou aluno clássico. Juntou as duas paixões como artesão de instrumentos musicais de cordas: violões, violas, bandolins e cavaquinhos.

Cursou engenharia e, no fim dos anos 70, aprendeu técnicas de luthieria com o japonês Shiguemitsu Suguiyama, que o convidou para ser seu aprendiz. Suguiyama fez violões para Marco Pereira e Chico Buarque. Desenvolveu uma técnica para a construção de violas, instrumento que considera ainda pouco valorizado no país. “E após minha pesquisa inicial sobre violão, resolvi derivar para a viola, um instrumento que tem várias vertentes aqui no Brasil e que, infelizmente, sempre foi relegado a segundo plano em termos técnicos”.

Desde então, produz de 20 a 25 instrumentos por ano e ministra cursos de luthieria. “Eu tenho trabalhado nos últimos anos com uma fila de espera de até um ano e meio. Não tenho como atender à demanda. Isso é ótimo”. Para Lima, o bom desafio de encarar é quando o músico o procura em busca de uma sonoridade ou possibilidade diferentes. O luthier sente falta de um estímulo para a produção de instrumentos no Brasil, a formação de uma espécie de escola brasileira na área. Além da valorização dos músicos brasileiros. “Se o músico se sentisse orgulhoso com um instrumento brasileiro, seria muito mais interessante.”

Como começou seu trabalho de luthier?

Na adolescência, eu fui morar com um irmão mais velho nos Estados Unidos, fiz lá um curso de profissionalização em marcenaria e aprendi a lidar com móveis. Voltando ao Brasil, fui estudar violão clássico. Logo em seguida, tive a possibilidade de juntar as duas coisas: o conhecimento em madeira e oramos dos instrumentos, quer dizer, da madeira aplicada à fabricação de instrumentos.

Você já possuía alguma prática em trabalhos manuais?

Eu pratiquei aeromodelismo na infância. Já minha relação com a música começou em casa, onde havia um ambiente musical – meu pai estudou violino quando jovem e minha mãe toca piano até hoje, aos 90 anos.

Como foi o início de sua pesquisa sobre a tradição dos instrumentos brasileiros?

Há 30 anos, quando eu comecei, era muito mais difícil procurar informações a respeito. Livros e revistas só existiam na Europa, nos Estados Unidos. Então, comecei a estudar o violão clássico porque, desde sempre, foi um instrumento que apresentou um viés diferente no Brasil, com a fusão da música brasileira com a música clássica. O Brasil sempre produziu violonistas que são reconhecidos mundialmente, e cada um com um estilo próprio e brasileiro ao mesmo tempo. E após minha pesquisa inicial sobre violão, resolvi derivar para a viola, um instrumento que tem várias vertentes aqui no Brasil e, infelizmente, sempre foi relegado a segundo plano em termos técnicos. A própria música feita na viola era classificada quase de maneira pejorativa: música caipira, música do campo. O Renato Andrade, falecido violonista lá de Minas, foi um dos primeiros artistas a conseguir tirar a viola desse plano secundário e transformar o instrumento em solista.

Aos poucos a viola vai conquistando um reconhecimento internacional.

A primeira viola que fiz, e que marcou uma virada importante, foi em 1986, para o violonista Roberto Corrêa, que eu conheci em um festival de música em Ouro Preto. Na época, ele não tinha um instrumento que suprisse suas necessidades técnicas como músico. De lá para cá, dezenas de violonistas de muito boa qualidade técnica foram surgindo. E uma coisa puxa a outra. Um bom músico exige um instrumento de qualidade técnica para que possa executar o que ele pretende. Quando você é capaz de fazer um instrumento de qualidade técnica, isso estimula o músico. A relação é uma bola de neve.

A viola deve ter umas regras de construção tradicionais, como o tipo de madeira adequado a cada som. Esse conhecimento existia no Brasil?

Não vejo bem por esse ângulo. Por exemplo, o violão clássico adquiriu as formas, as dimensões e as regras, como você está citando, há pouco mais de 100 anos na Europa – na Espanha, especificamente. Antonio Torres em 1870 ou 1880, se não me engano, fez um violão num formato que hoje qualquer leigo, comparando-o com os instrumentos atuais, diz tratar-se de um violão. Na Europa e nos Estados Unidos, a variedade de madeira disponível para fabricação de instrumentos é muito pequena. São apenas quatro ou cinco tipos. Aqui, o Instituto de Pesquisas Tecnológicas (IPT) da Universidade São Paulo fez um levantamento há mais de 20 anos e classificou cerca de 2 mil espécies de madeira com utilização comercial. Quando a técnica da construção de

instrumentos veio para o Brasil e alguns luthiers começaram a fazer experiências, descobriu-se que as possibilidades são infinitas. Temos madeiras que sempre foram cobiçadas, como o pau-brasil e mais uma infinidade de outras espécies, que substituem com vantagem as madeiras tradicionais. Em toda a Europa, existe uma tradição muito forte da construção dos instrumentos de orquestra, principalmente da família do violino, com madeiras de lá. Há 250 ou 300 anos, era difícil para a Europa conseguir madeiras tropicais. Até hoje é complicado quebrar essa tradição. Mas, no caso do violão, o cenário internacional é diferente e mudou há muito tempo. Se hoje você procurar um violão para comprar no melhor fabricante da Alemanha, descobrirá que é feito com madeira brasileira. O melhor fabricante dos Estados Unidos também usa madeira brasileira. E não há nada que nos impeça de fazermos esse violão aqui. A viola pegou carona nesse conhecimento, porque ela tem muito a ver com o violão no formato e na maneira de executar, apesar de usar cordas duplas e outro repertório.

Ao construir um violão ou uma viola sob encomenda, você conversa com o músico a respeito da madeira a ser usada? Existe algo como um cardápio de madeiras?

Existe um cardápio, porque a construção dos instrumentos está diretamente ligada a uma questão chave: o amadurecimento e o envelhecimento da madeira. Não há outra maneira de você conseguir madeiras boas e estáveis senão pelo envelhecimento natural. Nós que produzimos instrumentos temos que fazer uma previsão, que é de no mínimo cinco anos. É preciso manter a madeira estocada para ela se “aclimatar” e amadurecer. Somente depois desse período é que pode ser usada.

O Brasil sempre foi criticado por ser exportador de matéria-prima e não de tecnologia. No caso da lutheria, existe algum estímulo para a qualificação da mão de obra qualificada, a fim de que o Brasil se torne um exportador de instrumentos, e não só de matéria-prima?

Sou categórico em dizer que não há nenhum estímulo. Por outro lado, existe um fato positivo. Agora, pela primeira vez, existe uma classificação profissional para nós, fabricantes de instrumentos. Nesses meus 30 anos de trabalho, nunca houve uma maneira legal de atuação. Desde julho de 2009, há uma lei que institui a figura do confeccionador de instrumentos musicais. Até então era uma ginástica para conseguir e para emitir uma nota fiscal. Exportação legal era impossível. O músico vinha para cá e comprava o instrumento, que

era enviado para o exterior como se fosse um presente.

É um trabalho minucioso. O que fazer para multiplicar esse conhecimento, em vez de você ter um discípulo por vez?

Numa iniciativa pessoal e articulada, eu venho fazendo cursos para seis a oito alunos de cada vez, desde 2003. Já tive muitos alunos nesse intervalo de tempo, mas existe outra barreira: ainda persiste aquela idéia de que o que vem de fora é melhor. É uma barreira forte para o desenvolvimento interno de vários setores. Especificamente sobre o violão, uns ainda têm aquela ilusão: “Eu vou à Espanha para comprar um violão espanhol”. Aqui tem melhores. Além disso, aquele que ele comprar lá vai ser feito com madeira brasileira. É um contrasenso total, mas isso ainda existe. Às vezes, o cara nem chega a analisar o que tem disponível aqui, porque o fato de trazer um instrumento de fora lhe dará um status diferenciado.

O luthier ganhou um status entre os violeiros e o violonistas? As pessoas sabem os violões de cada um? Existe já um status conquistado?

Para os violeiros a história é diferente, porque não existe viola feita fora do Brasil. Existem as violas portuguesas, de onde as nossas são originárias, mas elas pararam no tempo. As violas portuguesas são para música regional folclórica, não é uma coisa abrangente. Aqui nós temos a viola nordestina, que tem uma característica, a viola mineira, que tem outra característica.

O que diferencia uma da outra?

As diferenças existem inclusive no repertório. O primeiro sintoma para você reconhecer uma ou outra é o repertório, que demanda um refinamento técnico ou não. A viola nordestina, por exemplo, é a viola do repentista, que não entra nos detalhes da afinação do instrumento, nas regiões mais agudas. É um instrumento que não tem essa exigência. Chega a ser curioso que a viola mais desejada seja a Del Vecchio, fabricada em escala industrial. Já a viola mineira apresenta uma característica na região do Triângulo Mineiro e outra no norte de Minas. Os repertórios são diferentes. Hoje com essa comunicação e o deslocamento das pessoas facilitado, as coisas estão mescladas em todos os sentidos. Hoje temos uma divisão talvez menos geográfica e mais de refinamento. Por trabalhar com instrumentos, eu tenho um gosto muito maior pela música instrumental, sem desmerecer ou deixar de ouvir a poesia maravilhosa e significativa que muitas vezes acompanha as músicas.

Dessa nova geração de violeiros, quais são aqueles que estão inovando a linguagem e apresentando uma grande técnica?

Isso é difícil de responder porque, inevitavelmente, você acaba esquecendo de citar alguém. Tem uma turma muito boa que eu estou acompanhando desde quando construí aquele instrumento para o Roberto Corrêa, que foi o primeiro cliente que me impulsionou a trabalhar com a viola. Músicos contemporâneos dele têm feito um trabalho muito bom, em todos os cantos do Brasil. Curitiba, por exemplo, é um foco muito forte de viola caipira, por incrível que pareça. E também o interior de São Paulo e Minas como um todo. Já o Rio de Janeiro é um lugar onde existe pouco violeiro.

Há um crescimento do interesse pela viola no exterior?

Não, isso é pontual. Aqui e ali existem alguns interessados, mas os Estados Unidos é um mercado consumidor de tudo que você imagina, assim como o Japão. Na Europa, acredito que apenas Portugal.

É interessante, porque os discos estão chegando e a viola se multiplica como uma música conhecida lá fora.

Mas a viola que está fazendo essa viagem para fora é a viola da competência, são os caras que tocam inclusive Beatles. É um instrumento que tem recursos técnicos para ser usado em qualquer tipo de música. Houve um movimento que tirou a viola daquela especificidade da música caipira. Existe uma música caipira muito legal, porém existe uma música caipira criada pela mídia que é uma ficção comercial. O cara aparece lá com a viola sem saber fazer um único acorde. É uma coisa simplesmente visual.

Houve um conflito entre os tradicionalistas da viola e essa nova geração, que chegou mudando o repertório e as técnicas do instrumento?

Creio que possa ter havido um certo ciúme, por causa da facilidade do alcance que um ou outro teve eventualmente, sem fazer parte do grupo que possuía uma ligação real com o instrumento. Foi uma situação comercial que foi criada e que propiciou o desenvolvimento de uma outra visão da viola.

Existe uma organização entre os luthiers e artesãos brasileiros, que esteja pensando políticas e possibilidades para conquistar espaço no mercado?

Não, nenhuma. A criação dos instrumentos é uma coisa muito individual. Até agora não houve ainda ninguém que tivesse essa iniciativa, porque como não existe uma escola formada ou uma unidade de pensamento.

As referências são muito recortadas, existe muito conflito de idéias ainda.

Seria possível um saber mais universal e mesmo autoral nessa área?

Eu acho que sim. No caso da viola, um instrumento que no Brasil adquiriu características únicas, essa possibilidade seria mais concreta. Já no que tange aos instrumentos de cordas em geral é complicado. Há pouco tempo, para minha surpresa, eu fui em uma loja e encontrei um cavaquinho feito na Coreia. Descobriram que existia um mercado consumidor e começaram a fabricar. Você consegue comprar um cavaquinho feito na Coreia por um preço inferior daquele que é feito em São Paulo.

Você viaja para encontrar os luthiers e conhecer outras técnicas?

Isso é um negócio interessante, porque os instrumentos vêm até mim. Antes de fabricar, eu sempre trabalhei com restauração. Por meio da restauração, é possível ter contato com instrumentos do mundo inteiro, não só de origens mas de épocas diferentes. É o mesmo que assistir a um filme de um outro diretor, de uma outra época. Uma das coisas mais interessantes é ver como as descobertas não são propriedades de ninguém. É possível perceber que uma técnica eventualmente desenvolvida por você já foi usada anteriormente, em um outro lugar e por uma pessoa com quem você nunca teve contato. São soluções comuns que nós achamos em tempos e situações diferentes. A viola passou por um outro período de apuro – e ainda está passando. Os instrumentos mais antigos focavam mais a destreza da marchetaria, dos adornos, e menos na qualidade técnica da sonoridade, da afinação. Num extremo você pode ter uma viola toda adornada, cheia de bordadinhos e pecinhas, e, do outro lado, uma viola limpa, sem nenhum adorno, porém com melhor afinação e qualidade técnica. Às vezes isso ilude o consumidor. A viola tem bordados, mas na hora que o cara exige a qualidade técnica, ela não atende. Por outro lado, o músico quer uma viola bonita, e não pode ser completamente despida dos adornos e floreios. Então nós temos que fazer algo, um meio caminho. Nessa história, muita gente peca por um lado ou por outro. Não existe um caminho comum.

Quem são os luthiers de viola que você admira?

Eu convivi em Minas com o Zé Coco do Riachão, que faleceu em 1998. Era um sujeito de uma simplicidade fora do comum e de uma técnica bem simples e rudimentar. Ele dizia que começou a tocar e a fazer viola escondido, contra a vontade do pai. Foi um cara que me impressionou muito pela simplicidade.

A Helena Meireles dizia fazer as palhetas com chifre de boi, à meia-noite da Sexta-Feira Santa. Essas superstições ainda existem e são cultivadas?

Assuperstiçõesexistemepersistememcadacamadadasocial.Dependemuitode cadaum,daligaçãoreligiosaqueapessoatem,masissoexisteeaindaémuitoforte.

Você tem um blog no qual mostra seu trabalho. Com a internet, o que muda na relação com o consumidor?

Eu gosto muito do contato direto com as pessoas, que acho insubstituível. O resultado do trabalho é completamente diferente quando um músico vai me visitar pessoalmente e comenta o que espera do instrumento, o que ele gosta ou não. O resultado geralmente é melhor quando há esse contato. Mas no Brasil, com esse tamanho continental, fica longe para um sujeito sair de Porto Alegre ou de Florianópolis e ir até Belo Horizonte. A internet oferece essa facilidade para o sujeito.

A circulação de informação aumentou? Outros luthiers te procuram para trocar idéias, para tentar resolver algum problema ou ainda é um trabalho muito solitário?

Existe uma visibilidade que aumenta em função dos próprios instrumentos. O próprio trabalho ainda é a melhor divulgação. Por exemplo, em 2003, eu fiz um bandolim de dez cordas, um tipo de instrumento que estava adormecido há décadas. O Jacó do Bandolim tinha um desses. Até que o Hamilton de Holanda, bandolinista que na época estava em Brasília, me pediu que lhe fizesse um. Como ele é um cara que circula o mundo inteiro, o bandolim foi para França, Itália, Estados Unidos, todo lugar. O músico que chega querendo uma sonoridade ou uma possibilidade diferente é sempre um desafio legal de encarar.

Houve um aumento da demanda com a internet?

O que acontece é uma oscilação do número de encomendas em função de uma série de fatores, inclusive econômicos. Eu tenho trabalhado nos últimos anos com uma fila de espera de até um ano e meio. Não tenho como atender à demanda. Isso é ótimo.

A construção de uma viola demora quanto tempo?

Em média, o tempo de fabricação de um instrumento é de 180 a 200 horas de trabalho. Tecnicamente isso não pode ser feito de modo contínuo, porque existem etapas. Você cola, espera secar e só então passa para uma outra etapa. Geralmente não se produz um instrumento em menos de três a quatro

meses. Mesmo porque é antiprodutivo trabalhar em um único instrumento. Eu sempre pego dois ou três e vou trabalhando paralelamente. Com ajuda – eu tenho uma filha que cuida da parte das marchetarias e do verniz. Produzo no máximo 26 instrumentos por ano. Uma média de dois ou três por mês.

O preço é fixo ou variável?

Varia em função de vários fatores. Uma das madeiras usadas hoje é o jacarandá, cuja exploração é proibida. Por isso, há vários anos estou usando exclusivamente madeira de demolição. Temos que estar sempre atentos, de olho em casas que estão sendo demolidas ou reformadas. O jacarandá resiste bravamente à todas as intempéries, então é possível achar com facilidade peças de 200 anos. Geralmente encontramos peças de 20 por 20 centímetros, toras que foram esquadrejadas e nunca tiveram a parte interna exposta ao ar. Dessa madeira nós usamos lâminas de dois milímetros.

Quais são as outras madeiras que podem ser trabalhadas?

Das brasileiras a mais problemática é o jacarandá, por causa da proibição do comércio. Aquicabeu manota curiosa: é mais fácil você comprar jacarandá na Europa ou nos Estados Unidos do que dentro do Brasil. É um absurdo, um contrassenso, porque o pessoal tem mecanismos para burlar as leis e exportar para Europa.

Quanto tempo leva para o jacarandá ficar bom para se trabalhar?

Eu tinha no meu quintal um jacarandá de 17 anos e fui obrigado a cortá-lo. Eu comprei o terreno e o vi crescer, mas precisei fazer um muro e não tinha jeito. Ele estava com mais ou menos 40 centímetros de diâmetro externo. O cerne, a parte que usamos, tinha pouco mais de cinco centímetros. Por aí eu imagino que sejam necessários 100 anos ou mais.

Só é possível pensar na utilização dessa árvore em longo prazo?

Eu conheci em Aracruz, no Espírito Santo, um reflorestamento de pau-brasil feito há 40 anos. Mas descobriram que não deu certo, porque, para se obter a árvore com a retidão que dá valor de uso à madeira, ela precisa crescer no meio da floresta, disputando espaço com as outras árvores, buscando a luz verticalmente. Lá foi feito um replantio e o pau-brasil cresceu cada um para um lado. A madeira é inútil, por causa do formato dos galhos. Aracruz é onde existe o maior projeto de reflorestamento de eucalipto do mundo, segundo informações, mantido pela Inglaterra. Ou seja, eles derubaram toda a madeira nativa, de Mata Atlântica, para plantar eucalipto.

Além do jacarandá, quais são as outras madeiras usadas? O pau-brasil funciona para viola?

O pau-brasil funciona, pois é madeira ímpar, de resistência incrível, inigualável. Tem uma madeira do Amazonas, chamada marupá, cujo crescimento é até rápido, que está sendo muito usada. Tem o cedro brasileiro, uma madeira maravilhosa, utilizada em praticamente todos os instrumentos de corda e também de crescimento relativamente rápido. Dependendo das características do solo, ela dá um corte com seis a oito anos de plantio. Enfim, existe uma infinidade de madeiras. Já canela e imbuia são difíceis de serem encontradas hoje.

É possível reutilizar a madeira de uma viola para fazer outra?

Não tem jeito. Você pode apenas corrigir. É muito comum a gente refazer a divisão da escala, os trastes, aquilo ali determina a afinação do instrumento.

Quem te ensinou lutheria?

Há 30 anos eu trabalhei em São Paulo com um japonês que havia acabado de chegar ao Brasil, chamado Shiguemitsu Suguiyama. Até hoje ele está aí. A especialidade dele são os violões. Uma pessoa sensacional, que é responsável pela minha transição do conhecimento da marcenaria para a lutheria. Eu também tive muito contato no Rio de Janeiro e em Belo Horizonte, porque ele ia para essas cidades fazer a manutenção de instrumentos. No Palácio das Artes conheci o Luciano Rolla, que faleceu em 2005. Era um descendente de italianos *expert* em restauração que passou a vida inteira no Rio. Minhas duas grandes referências são o Suguiyama e o senhor Luciano.

Existe uma memória da grande lutheria no Brasil, alguém que conserve a história dessas pessoas?

Não. Nesse item temos a mente colonizada, aqui as referências são sempre estrangeiras. O pessoal ainda não descobriu que podemos fazer bem feito, sem dever nada ao exterior.

O que fazer em políticas de estímulo aos artesãos para a lutheria brasileira e mostrar ao público que ela existe?

Eu não sei qual é o resultado, mas existe no Amazonas um projeto que utiliza apenas madeiras da região. Também não sei onde eles buscaram suporte técnico de qualidade para fazer isso. Seria uma maneira interessante de valorizar as nossas madeiras. Quando o presidente Fernando Collor tomou posse, extinguiu a Funarte que, naquele período, estava levando um projeto de expe-

rimentação de madeiras brasileiras. Se não me engano, dois maestros encabeçavam a iniciativa: Edino Krieger e Marlos Nobre. Mas esse projeto foi abortado. A Funarte selecionou dezenas de amostras de madeiras brasileiras e as enviou para os luthiers Brasil afora. Nosso compromisso era construir os instrumentos e depois cedê-los para um teste prático de acústica, com músicos e tal. Eu me sinto frustrado, porque eu fiz os instrumentos e eles nunca foram testados.

Essa classificação das matérias-primas também é um caminho interessante?

Para lutheria é muito interessante. Existe uma infinidade de pessoas interessadas em aprender. A criação de uma escola com uma mentalidade brasileira seria importante. É preciso acreditar nas nossas capacidades. Há um contrasenso: o músico brasileiro leva a música dele para o exterior com o maior sucesso, porque a música brasileira é super bem recebida. Por que ele próprio não acredita nos instrumentos nacionais? Se o músico se sentisse orgulhoso com um instrumento brasileiro, seria muito mais interessante.

Para finalizar, qual a música de viola que mais lhe toca o coração?

Cuitelinho, música de domínio público. Muito simplezinha, muito interessante.