

TRANS VERSO

03 Luteria vernacular como prática de projeto: o fazer artesanal de mestre Elivaldo em São Luís (MA) em diálogo com o design

recebido em 19/03/2026
aprovado em 17/04/2026

Luteria vernacular como prática de projeto: o fazer artesanal de mestre Elivaldo em São Luís (MA) em diálogo com o design

David Guilhon

dvdguilhon@gmail.com

Universidade Estadual Paulista | Bauru

Olímpio José Pinheiro

oj.pinheiro@unesp.br

Universidade Estadual Paulista | Bauru

Juarez Bergmann Filho

juarezbergmann@gmail.br

Universidade Federal do Paraná

Aloma Samira da Cunha Martins Silva

advalomasamira@gmail.com

Universidade Estadual do Maranhão

RESUMO (PT): Este artigo investiga, por meio de um estudo de caso único, as relações entre design e luteria a partir do itinerário técnico e criativo do mestre Elivaldo, atuante na Ilha do Maranhão. Com base em observação direta em campo, sistematizamos o processo de construção do violão em etapas, evidenciando a presença de decisões projetuais, ainda que não formalizadas. A análise é sustentada por um referencial teórico que articula design, artesanato e luteria, culminando na proposição de um quadro comparativo entre esses campos. Os resultados indicam que o fazer do *luthier* se estrutura como um sistema projetual empírico, marcado por conhecimento tácito, iteratividade e forte engajamento material. Ademais, práticas vernaculares e estratégias de reaproveitamento observadas na oficina aproximam-se dos princípios do design para a sustentabilidade. Concluímos que a luteria constitui uma prática projetual situada, capaz de ampliar a compreensão do design para além de seus modelos formais e institucionalizados.

Palavras-chave: *design de produto; design vernacular; luteria; sustentabilidade; violão.*

ABSTRACT (ENG): *This paper investigates, through a single-case study, the relationship between design and lutherie through the technical and creative process of master luthier Elivaldo, based in Maranhão Island, Brazil. Drawing on field observation, the guitar-making process is systematized into stages, revealing the presence of projectual decisions, even without formal design methods. The analysis is grounded in a theoretical framework connecting design, craft, and lutherie, leading to a comparative framework between these fields. Findings show that the luthier's practice operates as an empirical design system, characterized by tacit knowledge, iterative processes, and resilient material engagement. Additionally, vernacular practices and material reuse strategies observed in the workshop align with principles of Design for Sustainability. We conclude that lutherie represents a situated design practice, contributing to an expanded understanding of design beyond formal and institutionalized models.*

Keywords: *product design; vernacular design; lutherie; sustainability; spanish guitar.*

1. Notas iniciais

A crescente ampliação do campo do design tem provocado revisões importantes acerca de seus limites, escopo e modos de atuação. Ainda fortemente associado à produção industrial e à sistematização de métodos, tal área carrega uma herança moderna que, como apontam Bürdek (2006) e Bonsiepe (2011), contribuiu para consolidar uma visão disciplinar estruturada, porém, em certa medida, restritiva. Ao mesmo tempo, autores como Manzini (2017) e Cardoso (2012) indicam um movimento de expansão que passa a reconhecer práticas projetuais situadas em contextos sociais, artesanais e vernaculares. É nesse tensionamento que nos situamos: entre um design historicamente normatizado e a emergência de outras formas de projetar, muitas vezes invisibilizadas pelos discursos hegemônicos.

Nesse cenário, compreendemos a luteria como um campo particularmente fértil para investigação. Longe de se restringir à fabricação de instrumentos musicais, trata-se de uma prática que articula precisão técnica, sensibilidade material e densidade cultural. Como já discutimos em trabalhos anteriores (Guilhon; Landim; Pinheiro, 2025) e em consonância com reflexões de Meucci (1999) e Bucur (2016), os instrumentos musicais extrapolam sua função sonora, constituindo-se como artefatos carregados de significados históricos, simbólicos e sociais. A prática do *luthier*, nesse sentido, não se limita à execução, mas envolve interpretação, mediação e decisão — dimensões que aproximam esse fazer de uma lógica projetual, ainda que não formalizada nos moldes acadêmicos.

Apesar dessas aproximações, observamos que ainda são incipientes os estudos que investigam, de forma aprofundada, as relações entre design e luteria, sobretudo no contexto brasileiro. Em levantamento recente, já havíamos apontado a baixa incidência de pesquisas dedicadas ao design de instrumentos musicais nos programas de pós-graduação em design no país (Guilhon *et al.*, 2025). Tal lacuna evidencia não apenas um campo pouco explorado, como também a necessidade de abordagens que ultrapassem paralelos conceituais e avancem sobre o fazer concreto. É nesse sentido que elegemos o mestre Elivaldo como estudo de caso, cuja prática, situada na Ilha do Maranhão, revela um modo de produção que articula saberes tradicionais, experimentação contínua e estratégias que dialogam, ainda que de forma tácita, com princípios do design.

Ao nos aproximarmos de sua oficina, percebemos que seu fazer se estrutura em um itinerário técnico e criativo no qual pensar e fazer não se dissociam, mas se constroem simultaneamente — dinâmica que ressoa tanto na noção de “pensar com as mãos” discutida por Sennett (2019) quanto na compreensão do conhecimento tácito proposta por Polanyi (2010). Esse modo de operar, marcado por decisões situadas, ajustes iterativos e forte engajamento material, aproxima-se de concepções de projeto defendidas por Löbach (2001) e Bonsiepe (2011), ao mesmo tempo em que dialoga com formas de produção historicamente associadas aos mestres de ofício e às corporações artesanais pré-industriais, nas quais o saber se constituía na prática e na experiência.

Diante disso, este artigo tem como objetivo analisar o fazer do *luthier* a partir de seu itinerário técnico e criativo, colocando-o em diálogo com o campo do design. Para tanto, estruturamos inicialmente uma discussão conceitual que aproxima design, artesanato e luteria, definindo critérios analíticos que orientam a leitura comparativa entre esses campos. Em seguida, apresentamos um quadro-síntese que explicita tais relações e evidencia convergências e particularidades. A partir dessa base, analisamos o processo de construção de um violão desenvolvido pelo mestre Elivaldo,

destacando como decisões projetuais emergem no próprio fazer. Por fim, discutimos como práticas vernaculares e estratégias de reaproveitamento material observadas em sua oficina se alinham a princípios do design para a sustentabilidade, contribuindo para ampliar a compreensão do design como prática situada, plural e socialmente enraizada.¹

2. Design, artesanato e luteria: aproximações conceituais e critérios de análise

A aproximação entre design, artesanato e luteria exige um deslocamento analítico que vá além de definições isoladas, privilegiando a compreensão de seus modos de operar. Ainda que historicamente situados em campos distintos, tais domínios compartilham uma origem comum: o desenvolvimento de artefatos como resposta a necessidades técnicas, culturais e simbólicas. Como sugere Morris (2010), os primeiros objetos emergem de processos empíricos de tentativa e erro, sendo progressivamente refinados ao longo do tempo — uma lógica que permanece, sob diferentes formas, tanto no design quanto nas práticas artesanais. No caso dos instrumentos musicais, essa trajetória é ainda mais complexa. Para Meucci (1999) e Bucur (2016), tais artefatos condensam não apenas funções, mas valores culturais, identitários e sensoriais.

Nesta perspectiva, adotamos a compreensão de design como uma atividade projetual que articula dimensões técnicas, formais, funcionais e simbólicas (Löbach, 2001; Bonsiepe, 2011), não restrita à produção industrial, mas igualmente presente em contextos vernaculares e situados (Manzini, 2017). A luteria, por sua vez, configura-se como uma prática artesanal especializada, na qual a fabricação de instrumentos envolve a convergência entre precisão técnica, sensibilidade material e repertório cultural (Bucur, 2016; Dawe, 2003). Longe de serem campos excludentes, design e luteria podem ser compreendidos como práticas paralelas, que operam segundo lógicas próprias, ainda que potencialmente convergentes.

Para explicitar tais aproximações, propomos a análise a partir de quatro eixos: processo, material, projeto e conhecimento. No que diz respeito ao processo, o design tende a explicitar suas etapas e métodos, conforme discutido por Löbach (2001) e Bonsiepe (2011), enquanto o artesanato frequentemente organiza seu fazer de modo não formalizado. A luteria, nesse sentido, revela uma dinâmica intermediária, na qual o processo se desenvolve de forma iterativa, com decisões continuamente avaliadas e ajustadas ao longo da materialização do objeto, aproximando-se de modelos cíclicos e adaptativos tão bem descritos por Bomfim (1995). Tal característica evidencia que a ausência de formalização não implica ausência de método, mas sim outra forma de estruturá-lo.

No eixo material, podemos visualizar que, enquanto o design frequentemente recorre a critérios sistematizados de seleção, o artesanato estabelece uma relação mais direta e interpretativa com a matéria. A luteria, por sua vez, tensiona essas duas abordagens ao exigir rigor técnico — sobretudo por suas implicações acústicas — e, simultaneamente, abertura à experimentação e adaptação. Essa relação ativa com o material aproxima-se do que Sennett (2008) descreve como o ato de “pensar com as mãos”, no qual o conhecimento emerge da interação contínua entre corpo, ferramenta e matéria. A dimensão do projeto constitui outro ponto de convergência. Ainda que o design costume externalizar suas intenções por meio de desenhos, modelos e registros, a luteria demonstra que o projeto pode também operar de forma incorporada, sendo conduzido diretamente sobre o artefato em construção. Tal condição

¹ Este artigo é uma versão revisada e ampliada de trabalho anteriormente apresentado em congresso (Guilhon, et.al., 2025). A presente versão incorpora modificações substanciais, incluindo revisão teórica, atualização de dados e reestruturação analítica.

reforça a noção de que projetar não se limita à representação prévia, mas envolve antecipação, decisão e ajuste contínuo — aspectos igualmente presentes no fazer artesanal. Por fim, no eixo do conhecimento, destaca-se a articulação entre saberes formais e tácitos.

Se, por um lado, o design institucionaliza métodos e ferramentas, por outro, práticas como a luteria evidenciam a centralidade do conhecimento incorporado, construído na experiência. Como argumenta Polanyi (2010), grande parte do saber humano não pode ser plenamente verbalizado, manifestando-se na ação. Essa perspectiva é aprofundada por Merleau-Ponty (2012) e Sennett (2008), ao reconhecerem o corpo como agente central na produção de conhecimento. Na luteria, tal condição se expressa na escuta, no toque e na resposta sensorial do material, elementos indissociáveis do processo projetual.

A partir desses eixos, torna-se possível compreender design, artesanato e luteria não como categorias hierárquicas, mas como sistemas que compartilham princípios, ainda que os operacionalizem de formas distintas. Tal leitura aproxima-se das práticas dos mestres de ofício da Idade Média, nas quais projetar e fazer constituíam dimensões indissociáveis de um mesmo processo produtivo, estruturado em torno da experiência e da transmissão situada do conhecimento. Como discutem Bürdek (2006) e Guimarães (2010), essas práticas se organizam por meio de saberes incorporados e socialmente compartilhados, muitas vezes à margem de formalizações técnicas, mas nem por isso desprovidas de rigor. Assim, o modelo de trabalho associado às antigas corporações de ofício — cujas lógicas ainda resistem, mesmo após os efeitos da industrialização — evidencia que a separação entre concepção e execução é um fenômeno relativamente recente. Como observa Bonsiepe (2011), a institucionalização do design implicou a especialização e segmentação das etapas projetuais, distanciando, em certa medida, o pensar do fazer. Em contraste, práticas como a luteria mantêm uma integração mais direta entre essas dimensões, operando por meio de um processo contínuo de decisão, execução e ajuste, no qual o conhecimento se constrói na própria ação, conforme também sugere Sennett (2008).

Assim, o que hoje se reconhece como design — com suas etapas, métodos e ferramentas — pode ser entendido, em parte, como uma sistematização de práticas historicamente enraizadas no fazer artesanal. A luteria, nesse contexto, preserva e atualiza esse modo de operar, articulando tradição e adaptação em um processo que integra concepção e execução de forma contínua, ao mesmo tempo em que responde a demandas contemporâneas. Essa condição reforça a necessidade de ampliar a compreensão do design para além de seus domínios institucionalizados, reconhecendo, como aponta Manzini (2017), sua presença em contextos vernaculares e socialmente situados. Com base nesses pressupostos, elaboramos um quadro-síntese comparativo que organiza os quatro eixos analíticos — processo, material, projeto e conhecimento —, colocando em diálogo as características do design, do artesanato e da luteria.

Mais do que um exercício classificatório, esse quadro busca evidenciar convergências, tensões e complementaridades entre esses campos, funcionando como instrumento de leitura para o estudo de caso apresentado a seguir.

Eixo	Design	Artesanato	Luteria
Processo	Estruturado e, em geral, explicitado em etapas (análise, concepção, desenvolvimento e avaliação), com tendência à sistematização metodológica (Löbach, 2001; Bonsiepe, 2011).	Organizado de forma não formalizada, orientado pela experiência, repetição e tradição, com forte base empírica (Bürdek, 2006; Guimarães, 2010).	Iterativo e progressivo, com decisões tomadas ao longo da construção; integra planejamento e execução em ciclos contínuos, aproximando-se de modelos cíclicos (Bomfim, 1995).
Material	Seleção orientada por critérios técnicos, funcionais, estéticos e produtivos, frequentemente apoiada em métodos sistematizados.	Relação direta e adaptativa com a matéria, guiada pela disponibilidade, experiência e leitura sensorial do material.	Combina rigor técnico (especialmente acústico) com adaptação e experimentação; inclui práticas de reaproveitamento e sensibilidade material (Sennett, 2008).
Projeto	Intenções projetuais externalizadas por meio de desenhos, modelos, especificações e registros formais.	Projeto implícito, incorporado ao fazer, com baixa ou nenhuma formalização prévia.	Projeto incorporado e situado, desenvolvido diretamente no artefato; envolve antecipação, teste e ajuste contínuo durante a execução.
Conhecimento	Predominância de saberes formais, sistematizados e transmissíveis, associados à formação acadêmica e prática profissional.	Baseado em conhecimento tácito, construído pela prática, observação e transmissão oral ou experiencial.	Articula saberes formais e tácitos; conhecimento incorporado que emerge da interação entre corpo, ferramenta e material (Polanyi, 2010; Merleau-Ponty, 2012).

Quadro 1: Quadro-síntese comparativo entre design, artesanato e luteria. Fonte: elaborado pelos autores.

É, portanto, à luz dessa estrutura analítica que se insere o fazer do mestre Elivaldo. Sua prática não apenas dialoga com os princípios aqui discutidos, mas os materializa em um contexto contemporâneo e localizado, permitindo observar como tais dimensões se articulam concretamente no desenvolvimento de um instrumento musical.

3. Procedimentos metodológicos

Esta pesquisa, fruto de uma tese de doutorado, trata de um Estudo de Caso único, tendo o mestre Elivaldo Ribeiro Lima como centro. Destarte, sua abordagem qualitativa, descritiva e explicativa permitiu investigar a complexidade do fazer criativo e produtivo deste *luthier* que reside na Ilha do Maranhão. Antes de elegê-lo como objeto do estudo, cabe lembrar que houve um mapeamento e identificação da luteria produzida neste território por meio de um formulário online. A baixa adesão, desconfiança e demora nas respostas trouxeram apenas seis participantes. Além disso, o mestre se enquadrava nos critérios pré-definidos para a realização da pesquisa, que são: maior tempo de atuação no ofício, capacidade de fabricar tanto réplicas quanto instrumentos de linha própria e realização de reparos superficiais e consertos estruturais. Outro ponto que vale ressaltar é que, dentre os artesãos identificados, o mestre Elivaldo foi o único que manifestou interesse em participar da investigação.

Em relação à estrutura do estudo de caso, observamos as seis fases propostas por Yin (2014) e Miguel (2007): I) Estrutura conceitual-teórica; II) Planejamento do caso; III) Verificação; IV) Coleta de dados; V) Análise de dados; e VI) Relatório. Assim, a etapa inicial (Estrutura conceitual-teórica) visa à elaboração e delimitação da problemática, onde nos valem de uma adaptação da RBS Road (Conforto; Amaral; Silva, 2011; Santos, 2018) como método de revisão bibliográfica sistemática. Essa, por sua vez, é dividida em três grandes fases: I) Entrada; II) Processamento; e III) Saída.

A Entrada abrange a definição do problema de pesquisa, seus objetivos, a identificação das fontes primárias e a estruturação das *strings* de busca. Com os delimitadores estabelecidos — critérios de inclusão e qualificação — realizamos buscas de material bibliográfico, leituras e seleção. Artigos, livros e seus capítulos, dissertações e teses publicadas entre 2010 e 2024, em português, inglês e espanhol catalogadas pelo Portal de Periódicos da CAPES, no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e no Google Acadêmico foram utilizados como filtros, tendo suas buscas efetuadas a partir das expressões “design vernacular”, “luteria”, “instrumentos musicais” e “design de produto”. Em seguida, o Processamento foi marcado pelas sucessivas leituras dos títulos, resumos e palavras-chave e, posteriormente, das introduções, conclusões e dos textos completos. Tal ação visou a verificação do atendimento de todo esse material consultado aos critérios temáticos e metodológicos estabelecidos. A RBS Road finaliza com a Saída que entrega uma coletânea sistematizada do conteúdo, por meio de fichamentos temáticos organizados por autor e contribuição, que possibilitou o fabrico do alicerce teórico deste trabalho.

Voltando à descrição das fases do Estudo de Caso, trazemos o Planejamento de caso. É neste momento da pesquisa que os protocolos de investigação são elaborados, combinando observações assistemáticas e sistemáticas com entrevistas semiestruturadas registradas em áudio e vídeo. As observações assistemáticas visam o primeiro contato com o campo, compreendendo o cenário, valendo-se dos registros audiovisuais e as entrevistas semiestruturadas. A sistematização de todo este conteúdo exigiu planejamento prévio e organização dos registros, tal qual orienta Oliveira (2009), sendo estruturadas a partir de três eixos analíticos: a articulação entre conhecimento empírico e processo projetual; as soluções adaptativas associadas ao uso de recursos locais; e a racionalidade produtiva presente no cotidiano da oficina. Em seguida, os instrumentos de coletas e demais protocolos são revisitados, testados, de modo a conferir a lisura da obtenção dos resultados, sua clareza e relevância analítica. Assim, a Verificação aborda a avaliação prévia dos roteiros de entrevistas e suas perguntas com outro artesão que não integrou o recorte da pesquisa. Feito isto, seguimos para a oficina — o campo da pesquisa — para a realização da Coleta de dados, por meio de registros audiovisuais e entrevistas semiestruturadas. Com tudo coletado, tratamos os dados e os confrontamos com os referenciais teóricos que definimos, o que marca a etapa de Análise dos dados. O último estágio — Relatório — corresponde ao aprofundamento da discussão promovida pela triangulação entre entrevistas, observações e literatura, de modo a gerar este artigo.

4. Resultados e discussões

Os aportes metodológicos apontados suscitaram a realização deste estudo de caso, propiciando um aprofundamento de ordem qualitativa no fazer do mestre Elivaldo. O diálogo realizado entre os referenciais teóricos mobilizados, os dados empíricos coletados e os registros produzidos ao longo do processo investigativo permitiram a estruturação e organização desta seção em eixos analíticos. Estes, por sua vez, emergem de aspectos recorrentes e significativos observados na prática do *luthier*, revelando interfaces entre a luteria artesanal praticada em São Luís - MA e discussões presentes no campo do design, especialmente no que se refere às dimensões vernaculares, produtivas e sustentáveis do fazer projetual.

Portanto, este tópico foi dividido em três eixos analíticos: I) O *luthier* e sua oficina; II) O processo criativo–produtivo na construção do violão; e III) O fazer vernacular do *luthier*: práticas sustentáveis e convergências com o design.

4.1. O *luthier* e sua oficina

Começamos apresentando o *luthier* que possibilitou este estudo de caso. Nascido em Cantanhede — MA, Elivaldo Ribeiro Santos Lima veio cedo para a capital do mesmo estado (São Luís), onde formou-se como técnico em Mecânica e Solda Elétrica (SENAI) e trabalhou em diversos ramos.

A luteria apareceu na sua vida no início dos anos 1980, com o concerto de violões. Pouco depois, passou a fabricar instrumentos por encomenda, visto que também já era instrumentista. Autodidata como a maioria dos *luthiers* da cidade, a experimentação direta e prática com materiais, processos e equipamentos, somada ao diálogo com musicistas e ao dia a dia da oficina, contribuíram para a construção da sua formação. É um cenário que converge com o conceito de conhecimento tácito defendido por Polanyi (2010), em que saberes como estes têm a prática e a experiência como fontes de expressão — fato que extrapola as fronteiras da linguagem convencional.

Observando a forma como o mestre trabalha, percebemos que a escuta é uma atividade vital neste processo, tanto ao ouvir as demandas e desejos de seus clientes, quanto ao avaliar a qualidade sonora dos artefatos em fabricação. Ademais, outros predicados ressoam com esta habilidade, como a tocabilidade e conforto que a ergonomia preza na digitação das notas, e as definições de acabamento, estilo e aspectos estéticos do futuro cordofone. Vemos, a princípio, uma postura com sensibilidade projetual centrada no usuário, especialmente na usabilidade (Boyette, 2005). A preocupação com o tamanho da mão, forma de tocar e os *feedbacks* do cliente se apoiam nos padrões antropométricos que Bijsterveld e Schulp (2004) comentam, critérios estes usados para a confecção de instrumentos sobre demanda, ainda que não haja ali uma imersão semelhante aos que projetos de design costumam fazer com relação aos critérios ergonômicos. Ainda assim, ao nos aprofundarmos um pouco mais, vemos que não é somente os dedos do violonista que interagem com o artefato musical; mas todo o corpo mantém uma postura para que a execução de uma música possa acontecer. Não podemos deixar de observar a semelhança que esse cenário tem com uma estação de trabalho, o sistema homem-máquina-ambiente tão comentado por Iida e Buarque (2016), cujo violão atua como uma ferramenta e interface para a produção musical, conforme os comandos de seu utente. O que não deixa de ser uma unidade produtiva (Iida; Buarque, 2005, p. 189) musical.

Cabe frisar que neste processo o cliente é um sujeito ativo, com evidente papel de cocriação, tendo parte relevante nos testes, ajustes, validações e demais ações iterativas ao longo deste. Esse chamamento para o cliente ser parte atuante da criação vem por meio dos laços de confiança cultivados pelo *luthier*. Não há apetrechos formais, como os contratos, nesta dinâmica que considera cada freguês como um amigo. Bower (2012) ressalta que essa proximidade com o instrumentista é uma prática comum entre os *luthiers* ao largo da história do desenvolvimento do violão. Evocamos o conceito de “design para a performabilidade” defendido por Korkmaz e Pedgley (2024) em que a tocabilidade do instrumento pode ser melhorada justamente por meio do design colaborativo, onde todos os envolvidos são incentivados a despir-se de suas percepções e privilégios para focar no atendimento geral de um público-alvo. É uma interessante teoria em que *luthier*, violonista e compositor trabalham em prol da performabilidade e o design industrial

funciona com uma via que conecta os sujeitos envolvidos para atingirem a boa performabilidade. Como bem dizem Sanders e Stappers (2008), é um trabalho criativo, exploratório e democrático em que partes diferentes operam ao longo do processo, em que o tradicional, o tácito e até mesmo o que não é visível é compreendido.

Em tal parceria, o instrumentista revela suas demandas sobre deficiências de ordem sonora, construtiva, ergonômica e demais qualidades almejadas (Bower, 2012). Desse modo, uma visão pautada na experiência do usuário produz análises que geram o conhecimento prático-teórico que Gadamer (2004) comenta e que soa harmonicamente com o filtro evolutivo da tentativa e erro preconizado por Morris (2010).

Quando vemos que o referido *luthier* se preocupa com a qualidade estética do instrumento fabricado, percebemos o quanto ele zela não apenas com a aparência dele, mas com sua aceitação e sua experiência de uso ofertada pelo bem-estar. É condizente com o nível multissensorial de percepção do usuário proferido por Löbach (2001) em que recomenda ao designer observar a sinestesia por trás dos aspectos psicológicos, elementos identitários, o repertório do usuário e sua realidade. Além disso, há o valor agregado na estética que propicia aos objetos um diferencial entre os seus concorrentes.

Para o mestre, este atributo é perceptível na qualidade de apresentação do produto, seja pelo seu acabamento, seja pelo seu design, tanto no que se vê, como naquilo que fica encoberto pelas peças do violão. Contudo, ele prima pelo equilíbrio entre as funções prático-funcionais e estético-simbólicas. Assim, fala sobre a seguinte situação: “O cara tem um violão bonito, mas não tem som! Como é que ele vai se colocar entre os outros violões mais sonoros. Só pela beleza? Essa beleza não vai falar! O que fala mesmo é o som do instrumento!” (Lima, 2025)². O contrário disso (funcionalidade sobrepondo a estética) para ele “É... não resolve. Dá ‘pra’ não passar em branco, marca presença, mas não é suficiente ‘pra’ o mesmo nível dos outros. É o que o músico esperava, de qualidade melhor sonora. Ele ‘tá’ marcando presença, mas resolvendo o problema. ‘Tá’ lá, mas o que tinha que apresentar ele não ‘tá’ apresentando.” (Lima, 2025)³.

Acreditamos que o entendimento que o mestre Elivaldo possui sobre design seja um fato significativo para azeitar a discussão deste artigo. Para ele, atrela-se a criar, mas de maneira diferenciada em relação a outros violões que existem, de modo que ele rессone melhor. A repetição de padrões já estabelecidos, ainda que caia no gosto do cliente, na opinião dele, não é design. Pensa que seja algo comum, popular, que não tem destaque entre os demais. Para ele, “Ao menos 30 a 40% diferenciado dos outros que você já sempre fabrica. E aí esse já entra num design diferenciado” (Lima, 2025)⁴. Isso ganha mais sustentação quando atribui sua compreensão sobre design ao visual, aos atributos estéticos. Segundo o *luthier*, “Quando você olha ‘pro’ instrumento mas não ‘tá’ ouvindo o som dele, mas você vê que é uma coisa diferente, é um design diferente. Já chama a atenção!” (Lima, 2025)⁵. Mas, isso não quer dizer que ele não restrinja seu significado apenas a isso. Atrela, ainda, à geometria, ao uso, quer seja no formato da caixa acústica ou arqueamento do dorso do braço ou o estilo visual da mão do instrumento — partes cruciais do violão.

Tais práticas encontram vida em seu espaço físico, sua oficina, localizada na sua própria residência no bairro Ipase de Baixo, em São Luís do Maranhão. A casa — que é alugada — tem alguns dos cômodos e demais espaços adaptados para o seu trabalho. O seu *layout* funcional é fruto da experiência acumulada desde 1985, ano em que iniciou sua carreira. Assim, a Figura 1 apresenta a

2 Informação concedida pelo *luthier* Elivaldo Ribeiro Santos Lima, em 28 de agosto de 2025.

3 Ibidem.

4 Informação concedida pelo *luthier* Elivaldo Ribeiro Santos Lima, em 24 de abril de 2025.

5 Ibidem.

maneira como parte da residência fora organizada para servir ao seu ofício. Vemos, então, uma divisão composta por três áreas principais de trabalho. A primeira é o cômodo principal: a oficina. Funciona como um laboratório com bancadas, ferramentas e maquinários que possibilitam atividades como serrar, lixar, montar e guardar peças. A segunda área corresponde à área descoberta do quintal da casa, local que também abriga diversos equipamentos que auxiliam no acabamento, pintura, envernizamento e polimento. E a terceira parte é o estoque, que aproveita um quarto próximo para guardar instrumentos em construção, peças de madeiras, moldes e equipamentos.

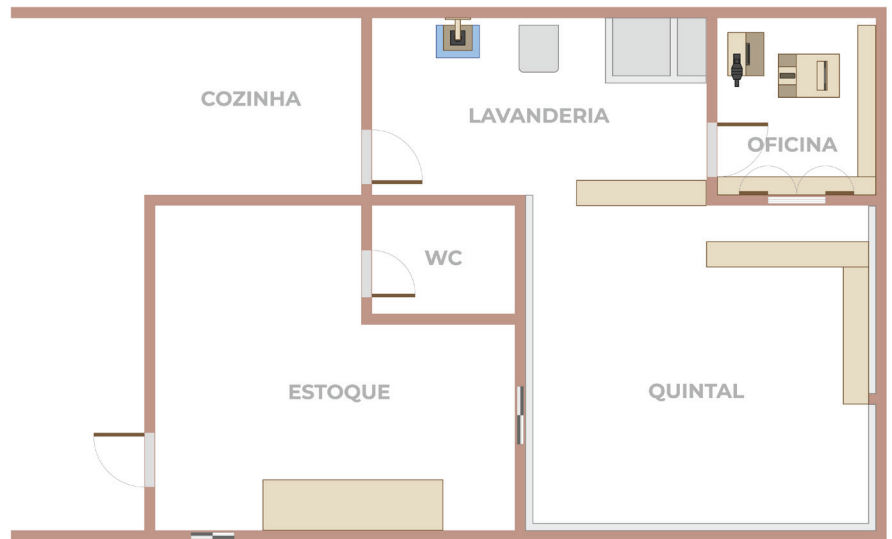


Figura 1: Layout do ambiente de trabalho da oficina. Fonte: elaborado pelos autores (2026).

Vemos que é um modelo de trabalho com estreitas ligações com as guildas e ofícios que ainda sobrevivem aos efeitos da Era Industrial. No contexto do violão novecentista, por exemplo, Martin (1998) relata que o instrumento era amplamente confeccionado por toda a Europa, pelas guildas inglesas, francesas, austríacas, italianas, alemãs e espanholas. Nesta última, Bazzotti (2011) lista três tipos diferentes de trabalho: I) o aprendiz, jovem iniciante da luteria que ajuda na oficina com demandas mais desgastantes, repetitivas e básicas; II) o jornaleiro, também chamado de operário ou oficial de segunda classe, trabalha com demandas um pouco mais detalhadas, participando de montagens e acabamentos, chegando a fabricar sozinho violões — mas de segunda qualidade; e III) — oficial de primeira classe ou maestro artesano, que corresponde ao jornaleiro que atinge a perfeição no seu fazer nos seus últimos quatro anos e monta seu próprio ateliê. O autor ressalta que tal divisão não é meramente econômica, mas é também social e especialmente moral, visto que há um respeito entre mestre e aprendiz. Trazendo tudo isso para o contexto particular do mestre Elivaldo, percebemos semelhança com a presença no passado de aprendizes e funcionários que, supervisionados por ele, operavam em etapas, a depender da perícia de cada qual, ou mais simples ou mais complexas. Para o mestre: “quem fosse lixar, era só ‘pra’ lixar. Quem fosse pintar, era só ‘pra’ pintar. Quem fosse montar, era só ‘pra’ montar.” (Lima, 2024) ⁶. Tal fala reforça a presença de divisão organizada de trabalho e hierarquia. O artífice também relata que muitos que já passaram por sua oficina como colaboradores atualmente trabalham no ramo, com sua própria oficina.

6 Informação concedida pelo luthier Elivaldo Ribeiro Santos Lima, em 7 de fevereiro de 2024.

4.2. O processo criativo-produtivo na construção do violão

Durante a pesquisa de campo, pudemos notar que a construção de um violão em contexto artesanal envolve um itinerário técnico e criativo que articula decisões projetuais, domínio material e experiência sensorial acumulada. Dessa forma, esta subseção desta pesquisa busca sistematizar o itinerário do mestre Elivaldo a partir da observação direta das atividades realizadas em sua oficina. Tal organização resulta na identificação de sete fases que contemplam o processo de concepção e fabricação do instrumento, que são: I) Atendimento ao cliente; II) Projeto e planejamento; III) Caixa acústica; IV) Braço; V) Preparações pré-ensablagem; VI) Ensablagem e acabamentos; e VII) Testes de validação e aprovação do violão.



Figura 2: Infográfico do processo criativo e produtivo do violão construído por mestre Elivaldo. Fonte: elaborado pelos autores (2026).

Apesar das sete etapas ilustradas na Figura 2, não conseguimos cumprir com o seu relato integral. Encontramos como desafios impostos para tal objetivo: a disponibilidade de materiais, a agenda profissional do *luthier* e circunstâncias pessoais ao longo do período de investigação que limitaram a documentação integral do processo construtivo. Entretanto, foi possível acompanhar e registrar grande parte das fases que conduzem à materialização do instrumento, especialmente aquelas que vão do atendimento inicial ao cliente até a montagem estrutural do violão.

Para Guilhon *et al.* (2025), a diferença que existe entre as metodologias acadêmicas e o modo de fazer do mestre reside apenas na ausência de uma sistematização explícita. Fora isso, vemos que a sua própria e intuitiva forma de projetar possui elementos bem estabelecidos, assemelhando-se com o entendimento de Löbach (2001) e Bonsiepe (2011) por processo de design.

Sua jornada começa com o estreitamento de laços com o cliente, em que busca identificar suas necessidades multidimensionais. Esse primeiro contato, geralmente é feito por meio de aplicativos de dispositivo móvel (*WhatsApp*). Sabemos que não há um protocolo similar ao *briefing*, tão utilizado nas práticas projetuais de design, mas Phillips (2007) adverte que não existe

um modelo padrão para tal. Para o autor, o que importa é que todas as informações importantes para o cliente sejam abordadas. E assim faz o artífice, sem ter instrumentos sofisticados de coletas de dados ou usar estratégias mercadológicas para formular os requisitos projetuais. Ele mesmo fala que o seu celular é o seu escritório, pois tudo que precisa de informação já está documentado no aparelho.

Durante esse processo de escuta, há atenção para o entendimento sobre as preferências estéticas, sonoras e funcionais, porém ponderadas pelos seus “padrões de afinações” — uma espécie de limitação que o artesão determina de modo que respeite as relações geométricas e seu processo produtivo já consolidados. A postura mediadora que equaliza desejos e possibilidades harmoniza-se com o pensamento de Bonsiepe (2011), bem como seu perfil decodificador de anseios musicais em decisões materiais, respeitando contextos socioculturais (Landim, 2010) e saberes híbridos (Bürdek, 2006; Guimarães, 2010; Baxter, 2011). É também neste momento que o cliente é chamado para uma participação ativa no fabrico do seu próprio instrumento. Porque, para o mestre, “nada mais nada mesmo, o autor do projeto é o cliente” (Lima, 2025)⁷. Vemos que o Design Centrado no Usuário (Harada *et al.*, 2016) que aborda os aspectos físicos, sociais e cognitivos do utente contribuem significativamente na tocabilidade e performance.

Com todos os dados necessários em mãos, mestre Elivaldo parte para um momento que resolve denominá-lo como Projeto e planejamento. Entendemos que é uma fase crítica formada por decisões técnicas que se alinham com as formais, funcionais e simbólicas. É uma etapa dotada de quatro frentes principais que acontecem simultaneamente: I) Interpretação das informações; II) Escolha das madeiras; III) Escolha do modelo e dos moldes; e IV) Definição da ergonomia e geometria.

A primeira frente é o ponto de partida para a materialização do violão, valendo-se daquilo que o cliente lhe passou, suas referências, vivências e da viabilidade técnica. A segunda frente prevê a seleção das madeiras (e demais materiais), marcada por critérios que aliam expectativa acústica, resistência mecânica, estética visual e a própria disponibilidade dos materiais no momento da produção. A terceira frente define o modelo de construção do instrumento, lançando mão do uso de gabaritos, moldes e formatos próprios, bem como pré-configurações já estabelecidos em sua linha de produção. E quarta e última frente alinha aspectos geométricos e ergonômicos que atuam em todas as tomadas de decisão construtivas, pois define tocabilidade, conforto, sonoridade, bem como estética, estilo e acabamentos.

Todas estas decisivas etapas têm a sua gestão internalizada pelo *luthier*, originando o que seria o seu *briefing*. O amplo conhecimento adquirido ao longo dos anos permitiu-lhe propor mentalmente resoluções projetuais. É algo semelhante ao conceito de “memória projetual” defendido por Bergmann Filho (2016). Mais uma vez ressaltamos que o projeto, para que ele aconteça, não é vinculado a padrões formais, como desenhos técnicos, plantas ou projetos. Mas atrela-se à habilidade para visualizar, adaptar e materializar ideias. Esses predicados são, para Saraiva, Landim e Menezes (2020), coisas presentes nos fazeres artesanais.

A fase produtiva do violão é inaugurada pela fabricação da sua caixa acústica — peça crucial para a formação acústica e identitária do instrumento. Primeiramente, o artífice encurva lâminas de jacarandá da Bahia levemente molhadas utilizando um aquecedor construído artesanalmente por ele para moldar as laterais do corpo, por meio de termoprensagem. É um curto processo de cinco a dez minutos em que cada peça é forçada pela resistência

⁷ Informação concedida pelo *luthier* Elivaldo Ribeiro Santos Lima, em 24 de abril de 2025.

da máquina, aquecida a 200°C e tem a sua forma constantemente consultada por um gabarito de corpo — igualmente fabricado pelo artesão — como referência geométrica. Depois de prontas, são instaladas no gabarito de caixa, aguardando a montagem a seguir.

Feito isto, o tampo logo é confeccionando com a união e colagem de duas lâminas de 4mm de abeto previamente preparadas, buscando um padrão visual único e contínuo para a peça final. Outro aparato autoral — a prensa — articula tal junção, ficando ali pressionadas contra si por 24h, para depois receber os devidos acabamentos. Com a cura da cola e durante a seção de lixagem, um fato interessante ocorre. O mestre aproxima a peça rente ao ouvido esquerdo e começa a dar leves e repetitivas batidas com o dedo indicador da mão direita. Esse é o seu protocolo de qualidade acústica, denominado por ele de “toque percussivo”, que afere a cada passada de lixa a afinação do instrumento. Depois disso é que começamos a entender o tamanho da relevância que o tampo tem para o violão. Sobre isso, Bucur (2016) enaltece-o como o coração acústico do instrumento, sendo responsável por até 70% da produção sonora.

A roseta é feita em seguida, com fresamento da tupa de modo que o rebaixo gerado receba as tiras de ébano, lâminas de PVC branco e outros pedaços de madeiras variadas. Aqui, neste momento, parece que o caráter projetivo toma mais notoriedade, pois o artífice esboça no papel e em escala natural a disposição de cada elemento, material, combinação cromática. Percebemos a consonância de tal ato com as articulações de conceito e execução preconizadas pelo design (Lobach, 2001; Bonsiepe, 1997; Burdek, 2006; Manzini; Vezzoli, 2002). Também o senso identitário trazido pelo estilo mais flexível e contemporâneo remete não só à sua assinatura estética que busca distinção dentre os outros profissionais, mas atende ao ar de exclusividade preferido pelos violonistas — assim afirma o próprio mestre Elivaldo.

Ao longo do processo, documentamos o quanto ele exige parcimônia de seu mandatário. A elaboração dos leques harmônicos — varetas de madeiras que auxiliam fortemente na formação da identidade acústica do violão — é realizada entre a precisão de seus instrumentos de medição e a assertividade de sua experiência prática, que refina disposições, ângulos e outras dimensões. Sua prática encontra fundamentação na fala de Gore (2011) sobre os critérios estruturais e funcionais que o projeto acústico necessita, onde o primeiro visa a resistência e integridade do tampo e o segundo prima pela sonoridade e resposta harmônica. Também se ancora no que ressalta French (2012) sobre o planejamento acústico que, a ele, não basta uma única ação ou momento, mas requer um conjunto de decisões que transpassa todo o processo, indo da madeira até a montagem. Completando a construção do corpo acústico, trazemos o fundo que complementa a função acústica e estrutural dessa parte do instrumento (Wegst, 2006). O processo de preparação, união e colagem das duas lâminas de jacarandá da Bahia é o mesmo utilizado para o tampo. Aqui, o fundo recebe travessas que reforçam sua estrutura, como se fossem costelas de um tórax de madeira.

A montagem da caixa acústica se inicia com os desbastes dos contornos do tampo, de seus leques e travessas, que constantemente são visitados por seus instrumentos de aferição geométricas (esquadros, paquímetros e trenas), configurando outro protocolo, que podemos denominá-lo como protocolo de inspeção dimensional. Essa aferição é feita sempre ao tentar encaixar o tampo sobre o gabarito de caixa, observando sua interação com as laterais ali já instaladas. A iteratividade é uma palavra muito vista neste processo, tanto naquilo que parece ser repetição mecânica como no que, de fato, é estratégico. Quando acerta os detalhes de encaixe entre laterais e tampo,

parte para o protocolo de colagem que trata da aplicação de cola de madeira sobre as faces, junção das peças, uso de pedaços robustos de madeira como interface para receber a pressão dos grampos. Depois da cura da cola, há a desmoldagem, onde laterais e tampo fora do gabarito atestam o acabamento das travessas do fundo para que, então, o encaixe efetivo seja concluído. Assim, também segue com o mesmo protocolo de colagem.

Antes de começarmos os trabalhos de coletas de dados, o artesão já havia criado a base do que seria o braço do violão. Contudo, apenas focou com profundidade nesta peça assim que concluiu o corpo. Assim, tal base vem da seleção de uma peça única e bruta de cedro rosa que, colado e serrado em inclinação, já estaria pré-configurada a geometria do braço. Optou pelo braço laminado que dispõe de cinco peças de três espécies diferentes — aroeira ao meio, cedro rosa nas extremidades e tiras mais finas de pinho entre estas duas madeiras. Tal composição objetiva um braço mais robusto e resistente, em termos mecânicos, coisa amplamente defendida por Sloane (1989). Atingiu o resultado que lhe agradasse depois de muitas observações, lixagens, cortes, raspagens e um protocolo de inspeção do alinhamento e composição das peças que muito se parecia com alguém que empunha uma espingarda e procurar mirar um alvo. Só depois disso tudo é que partiu para a colagem.

Entendemos, como French (2012), que o braço deve propor para o violonista um espaço confortável para a digitação das notas, o que explica tamanho zelo em sua construção. E isso se estende para a peça como toda, como no tróculo, por exemplo, que já fica na zona final do braço que, mais adiante, encontra a caixa acústica. Sua fabricação é interessantemente intrigante, pelo fato de ser uma parte bem diferente, complexa do instrumento e pelo nível de exigência de trabalho. Começa que são dois blocos de madeiras diversas que são acabadas e unidas em subgrupos para, quando alinhadas colá-las entre si. Com uma escala de um violão velho, faz uma inspeção visual para avaliar a qualidade da peça, além de outras de veias visuais, geométricas e dimensionais.

Como falamos sobre a proximidade do braço com a caixa, o mestre Elivaldo iniciou a construção de uma parte que propicia o encaixe entre elas: a espiga. Trata-se de uma modalidade bastante usual na marcenaria, no que tange à união de duas peças diferentes (Ababaly, 2015). Assim, a região final do braço começou a ganhar, junto com o tróculo, seus contornos. Ademais, durante tantos ajustes, ele define a inclinação do braço em relação ao corpo. Para Rodríguez (1985) e Sanchez (s.d.), é algo essencial para evitar o atrito das cordas com os trastes. Além da escala velha avulsa, usa um cavalete de igual origem para tridimensionalmente localizar a futura peça, bem como dar celeridade na efetuação da inclinação e construção das peças.

Mais adiante, em uma das visitas que fizemos, os blocos do tróculo já estão afixados ao braço e o artífice traça o perfil curvo característico da peça. Assim, parte para uma série de seções de cortes, limagens, raspagens e lixagens que resultam na forma desejada. Em seguida, prezou pelo vazado do corpo, parte que vai receber a espiga recém-construída. Trabalhou em um gabarito para realizar tal corte, juntando alguns compensados que tinha por ali. Assim, pode usar sua tupa e realizar tal rebaixo. Então, volta-se para a espiga e constrói o que ele chama de complemento de espiga — um prolongamento do braço sobre o corpo feito com peça de cedro com o meio de cedrinho — que passa por todos os protocolos já descritos.

Dessa forma, volta-se para o dorso do braço, parte onde o polegar e a palma da mão do violonista percorrem durante a digitação das notas na escala. Vale de sua “poquicher” que, na verdade é o *spokeshave* para dar os contornos

curvos a esta região do braço. Esta espécie de plaina manual retira lascas de madeira a cada passada que dá, com atenção a simetria. Em um segundo momento, esta parte recebe lixagens em sua bancada como uma fase intermediária de acabamento, promovendo um notável arredondamento na superfície. O terceiro momento é totalmente manual, com inúmeras seções de raspagens, lixagens de granulometria mais fina, buscando uniformizar a textura do braço em toda a sua área.

Alguns dias depois, o mestre decide trabalhar no design da mão e da soleira — uma lâmina de madeira aplicada sobre a mão. Esta é a área do instrumento em que, na visão de Sloane (1989), o *luthier* define meticulosamente seu design, visto que é através dele que será identificado. Essa “marca registrada” que, para Rodríguez (1985) é uma característica evidente reconhecida ao ser vista de longe, ajuda o fabricante a se distinguir de outro. E seguiu fazendo medições e marcações sobre a superfície de uma lâmina de jacarandá que a coloca sobre a mão do violão, gerando os vazados por onde as cordas irão ser anexadas. Após examinar o que havia feito, executa tal vazado com furadeira e serra tico-tico, que recebe melhor acabamento depois da colagem da soleira. Os contornos do que seria a “cabeça” da mão surge no dia seguinte, feita à mão livre, sobre a soleira e, posteriormente, tem os excedentes serrados. Porém, isso fora feito depois de ele ter rabiscado antes a ideia deste mesmo design sobre um pedaço de papel em branco. Nesse momento, percebemos uma significativa conexão com o pensamento sistemático e projetual do design, ainda mais se observarmos face criativa, inventiva, inovadora e gestora preconizada por Bürdek (2006) e a conversa que cabeça e mãos fazem para melhor fazer e pensar que Bergmann Filho ressalta (2016). Ainda comentando sobre o design da mão, é mais explícita a presença do “fator de decisão do comprador” dito por Löbach (2001). Vemos a função estética cumprindo um papel relevante para a formação da identidade do produto, além da face mediadora que ecoa em aquisição e uso.

A penúltima fase que conseguimos acompanhar é sortida de preparações das partes já fabricadas, sem criações de peças essenciais, como as que já relatamos. Assim, as preparações pré-ensamblagem inicia-se com o acabamento prévio do braço, revisitando arranhões, desníveis e outras imperfeições que são eliminadas com raspagens e lixagens ainda mais cautelosas. A caixa também passa por similares melhorias no acabamento das superfícies, com adaptação de furadeira que recebe um disco de lixa. Assim, tampos e fundos passam pelo que o artífice chama de “afinamento” que, na sua concepção, serve para o “violão cantar melhor!” (Lima, 2026). Entre as demãos da lixadeira, o seu teste acústico era aferido, nos fazendo entender que a busca pela qualidade sonora é uma constante no trabalho dos *luthiers*. Lixagens manuais com grão mais fino são repetitivamente executadas. As laterais recebem raspagens e lixagens manuais, com o mesmo intuito. Pouco depois, mestre Elivaldo realiza o rebaixo dos filetes, retirando calculado contorno da caixa (no encontro entre as laterais, tampo e fundo). Assim, estes adornos, que também ajudam a vedar possíveis buracos, são aplicados, depois da fresagem da tupa.

Dando continuidade ao que ainda não havia sido plenamente resolvido graficamente, observamos que o mestre retoma o design da mão já com o braço em bancada, operando diretamente sobre a peça. As marcações iniciais, feitas à mão livre, indicam a definição do vazado da soleira sem o uso de mediações gráficas formais, evidenciando um modo de projetar no qual pensar e fazer se articulam no próprio artefato. Nesse contexto, o processo avança por aproximações sucessivas, em que cortes, ajustes e verificações vão refinando a forma pretendida. Tal dinâmica nos aproxima daquilo que Sennett (2008) descreve como “pensar com as mãos”, ao passo que os ciclos

iterativos de experimentação e correção dialogam com a perspectiva de Morris (2010). Distante de uma resolução linear e antecipada, percebemos que o desenvolvimento da mão e da soleira ocorre de forma progressiva, permitindo que decisões formais sejam continuamente ajustadas à medida que o objeto se materializa.

Esse caráter processual torna-se ainda mais evidente na criação de um gabarito provisório, utilizado para testar proporções, espessuras e encaixes diretamente na mão do violão. A partir dessas experimentações, o mestre seleciona e combina materiais conforme critérios de disponibilidade, adequação dimensional e coerência estética, mobilizando parâmetros que se aproximam das discussões de Ashby e Johnson (2011). O uso de abeto, associado a filetes em PVC e ABS reaproveitados, revela não apenas domínio técnico, mas também uma prática alinhada a princípios do design sustentável (Bonsiepe, 1997; Manzini; Vezzoli, 2002). Ao longo da conformação das peças, acompanhamos ciclos contínuos de corte, ajuste e verificação, nos quais a avaliação visual e tátil orienta as decisões. Um impasse técnico — o descolamento dos filetes sob alta rotação — leva à reformulação da estratégia construtiva, substituindo o uso de maquinário por ajustes manuais, o que evidencia um saber tácito construído na prática (Polanyi, 2010) e mediado pela experiência sensorial com a matéria (Merleau-Ponty, 2012; Sennett, 2008).

Com a composição definida, o mestre dá continuidade ao entalhe do rebaixo na mão, realizando ajustes graduais até alcançar o encaixe preciso da soleira. A colagem é executada com diferentes adesivos, aplicados conforme suas funções específicas, seguida de prensagem e cura. Nos dias posteriores, acompanhamos a retomada do design da mão, agora orientada pela busca de maior definição formal: cortes estruturais, estabelecimento da simetria e refinamento das curvas passam a conduzir o processo. O acabamento fino, realizado por lixagens progressivamente mais delicadas, marca a consolidação dessa etapa, evidenciando um modo de projetar no qual a forma final não é previamente determinada, mas emerge da interação contínua entre intenção, material e fazer.

Na última fase que conseguimos coletar — montagem — presenciamos a união entre braço e caixa, momento em que o violão assume sua condição estrutural de corpo único, embora sustentado por uma série de preparações previamente realizadas. Observamos que, mesmo após esses ajustes, o mestre conduz a montagem por meio de sucessivas provas de encaixe, nas quais inspeções visuais e táteis orientam pequenos entalhes e lixagens controladas. Nesse movimento, cada verificação não apenas confirma, mas reconfigura a leitura do conjunto, tensionando a ideia de uma etapa estável tal como frequentemente apresentada por Rodríguez (1985), Sloane (1989) e Courtnall (1993). No caso observado, a montagem se reorganiza no próprio fazer, ocorrendo após a definição da mão e ajustando-se às demandas emergentes do instrumento. Essa dinâmica se intensifica na colagem, quando o mestre ensaia pressões, testa posicionamentos e avalia o comportamento estrutural antes da aplicação definitiva da cola, revelando um rigor técnico que se constrói na experiência. O uso de dispositivos autorais, como o sargento de madeira, e as constantes verificações de alinhamento e prumo reforçam essa condução atenta, na qual decidir e fazer se entrelaçam continuamente. Longe de indicar improvisação, tal maleabilidade aproxima-se das perspectivas que reconhecem o design como um processo cíclico e adaptativo, como propõe Bomfim (1995), ao mesmo tempo em que evidencia a postura mediadora e articuladora destacada por Bürdek (2006) e Bonsiepe (2011), na qual diferentes variáveis são integradas no curso da ação projetual.

4.3. O fazer vernacular do *luthier*: práticas sustentáveis e convergências com o design

Durante as 37 visitas que fizemos à oficina do mestre Elivaldo ao longo de 26 meses, observamos o quanto as suas práticas dialogam com os pressupostos sustentáveis e vernaculares do design, mesmo sem uma sistematização regida pelas nomenclaturas acadêmicas. Assim, o intensivo reaproveitamento de materiais, especialmente os resíduos de madeira em suas diversas formas — pó, lascas e peças de diferentes dimensões — são reconicionados no processo produtivo, quer seja como parte de um instrumento, composição para acabamento, escoras para colagem ou até mesmo a fabricação e manutenção de seus equipamentos. Esta postura que vai além de uma economia na aquisição de “material virgem”, revela-nos uma significativa racionalidade projetual alinhada com aos princípios do Design para a Sustentabilidade, tão bem discutidos por Manzini e Vezzoli (2002) e Platcheck (2012), quando o artífice faz o uso eficiente dos recursos e a redução sistemática de desperdícios. O conceito de ecoeficiência também é prezado pelo seguimento da lógica de maximização da matéria-prima, quando afirma que apenas o “resto do resto” é descartado.

Outro fato que constatamos foi percebido na seleção de materiais, em que combina tanto espécies consideradas tradicionais no uso em violões, quantos madeiras locais, como o angelim e o cumaru. Entendemos que esse alargamento de sua xiloteca encontra ressonância com as práticas sobre alternativas sustentáveis, seus entraves culturais e sua competitividade alicerçada nas propriedades tecnológicas (Torres; Torres-Martínez, 2015; Longui, 2009). Em outras palavras, tal postura que parece ser tão natural do referido *luthier* reflete uma adesão formal ao discurso do ecodesign, que preza pelo equilíbrio entre desempenho técnico, viabilidade produtiva e identidade estética.

Ao mesmo tempo que essa veia sustentável acontece na oficina, este mesmo espaço revela-se como um local rico de invenções, em que ferramentas, dispositivos e processos são continuamente adaptados ou criados pelo próprio *luthier*. Entre seus gabaritos, moldes, ferramentas e maquinários feitos por ele, valendo-se também dos mesmos recursos materiais a pouco comentado, atesta que seu ambiente de trabalho funciona como um celeiro de experimentação empírica, aproximando-se do que autores como Bouffleur (2006), Fukushima (2009) e Ibarra (2017) reconhecem como design vernacular: um modo de projetar enraizado no contexto, orientado pela experiência e pela resolução situada de problemas. Além da necessidade funcional atendida — dispositivos que auxiliem na construção de instrumentos musicais — tais invenções revelam domínio técnico, raciocínio geométrico e capacidade de otimização — aspectos que, no campo do design, estruturam a própria lógica projetual.

Mais uma vez constatamos a forte postura mediadora com a qual o *luthier* demonstra e articula em sua rotina na oficina. É uma prática multifacetada que parecem concordar com os pensamentos projetuais de Bürdek (2006) e Bonsiepe (2011), sobretudo no que se refere ao papel do designer como agente que decodifica demandas e as traduz em soluções concretas. Neste caso, essa mediação não ocorre por meio de ferramentas formais, mas pela experiência acumulada e pelo domínio do ofício. Também precisamos ressaltar que não se trata de improviso ou gambiarra, visão reducionista sobre os fazeres que não são de cunho acadêmico. Seu acervo reflete uma resposta qualificada às demandas do fazer, sustentada por aquilo que Polanyi (2010) denomina conhecimento tácito, que sempre busca por atualizações, melhorias e ajustes. Isso também é outra coisa, mesmo que não formalizada, que percorre por

etapas fundamentais do processo de design, como indicam Löbach (2001) e Bonsiepe (2011).

Por fim, podemos dizer que o seu fazer evidencia uma convergência consistente entre saberes vernaculares e o campo do design, na qual sustentabilidade, técnica e cultura se entrelaçam. É uma prática que vai muito além de estudo de caso isolado. Entendemo-nos como uma manifestação concreta de um design que emerge do território, expandindo os limites da disciplina ao incorporar práticas que são, simultaneamente, tradicionais, adaptativas e projetuais.

5. Notas finais

A criação e fabricação de violões do mestre Elivaldo, arraigadas nas questões sustentáveis e vernaculares, revelam significativas articulações entre a luteria e o design. Suas práticas, dotadas de conhecimento empírico, iteratividade, escuta e conhecimentos sobre o material, convergem com o design e seus diversos aspectos. Observamos como pontos de confluência a postura decodificadora e mediadora, entre as necessidades e desejos dos clientes e aquilo que é possível produzir, como alinhar o projeto com as condições de seu ambiente de trabalho. Isso não exclui as experimentações contínuas, regidas por protocolos próprios, protocolos estes oriundos de suas vivências. Tais aspectos, ainda que não institucionalizados, constituem como elementos de uma intrincada e profunda abordagem projetual.

Este estudo, fruto de uma tese, também revela que existem fazeres além da academia compostos por fundamentos criativos, projetuais e sustentáveis. Entendemos que há um esquema metodológico, não com a mesma arquitetura que costumeiramente lemos em metodologias de design na literatura, mas que, em sua conjectura, tanto em uma visão mais ampla ou até mesmo holística, apresenta uma estrutura condizente com tais práticas, especialmente no design contemporâneo. A sua forma própria de elaborar o *briefing*, de propor soluções, decidir qual é a mais assertiva, fazer prototipagem, realizar testes e avaliações são exemplos de fases reconhecidas em metodologias de projeto. Sua lógica projetual traz forte veia sustentável no trato da racionalidade material, emprego de espécies locais mais acessíveis e tão competitivas. Esse caráter ecoeficiente também ressalta a sua inserção em um contexto cultural, dentro de um rico território, ofertando ao design novas possibilidades no campo dos instrumentos musicais.

Seu acervo inventivo, formado por maquinários, ferramentas e gabaritos, mostra-nos autênticos caminhos para uma artesanaria alinhada aos contextos socioculturais e ambientais locais. O mestre Elivaldo revela-se como uma ponte entre os diversos conhecimentos e habilidades necessárias para o seu fazer — saber tradicional e racionalidade projetual — atuando como um agente de inovação empírica.

Visando a continuidade deste estudo, propomos a realização de novas pesquisas que aprofundem ainda mais a investigação da relação entre o design e a luteria, observando suas multiversas tipologias. Outra sugestão reside em um mapeamento e identificação do fazer de outros artífices, especialmente os de outras regiões do país, de modo a iniciar uma compreensão tanto sobre os aspectos já levantados, como no que tange suas experiências territoriais.

Referências

ABABALY, Anthony. **General Workshops - Wood Work (Eng 207)**. Oye: Federal University Oye-Ekiti, 2015.

ASHBY, Michael; JOHNSON, Kara. **Materiais e Design - arte e ciência da seleção de materiais no design de produto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.

BAXTER, Mike. **Projeto de produto: guia prático para o design de novos produtos**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2011.

BAZZOTTI, Marco. **The Ramirez Family: Masters of the Guitar**. 2011. Disponível em: <https://www.guitarsalon.com/blog/the-ramirez-family-masters-of-the-guitar>. Acesso em: 24 abr. 2024.

BERGMANN FILHO, Juarez. **Artífices, artifícios e artefatos: narrativas e trajetórias no processo de construção da Rabeca brasileira**. 2016. Tese (Doutorado) — Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2016.

BIJSTERVELD, Karin; SCHULP, Marten. Breaking into a World of Perfection: Innovation in Today's Classical Musical Instruments. **Social Studies of Science**, v. 34, n. 5, p. 649—674, 2004.

BOMFIM, Gustavo Amarante. **Metodologia para desenvolvimento de projetos**. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1995.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade: reflexões sobre o design industrial**. São Paulo: Blucher, 2011.

BONSIEPE, Gui. **Design e democracia**. São Paulo: Blucher, 2011.

BOUFLEUR, Rodrigo Naumann. **A questão da gambiarra: formas alternativas de desenvolver artefatos e sua relação com o design**. 2006. Dissertação (Mestrado) — USP, São Paulo, 2006.

BOWER, Rudi. Experience, authority and tradition in the making and playing of classical guitars: a hermeneutic interpretation. **Acta Academica**, v. 44, n. 2, 2012.

BOYETTE, J. Splinting for adaptation of musical instruments. **Work**, v. 25, n. 2, p. 99—106, 2005.

BUCUR, Voichita. **Handbook of Materials for String Musical Instruments**. Switzerland: Springer, 2016.

BÜRDEK, Bernhard E. **História, teoria e prática do design de produtos**. São Paulo: Edgard Blücher, 2006.

CARDOSO, Rafael. **Design para um mundo complexo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CONFORTO, Edivandro Carlos e AMARAL, Daniel Capaldo e SILVA, Sérgio Luis da. Roteiro para revisão bibliográfica sistemática: aplicação no desenvolvimento de produtos e gerenciamento de projetos. 2011. **Anais [...]**. Porto Alegre: Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2011. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/002833837>. Acesso em: 18 abr. 2026.

COURTNALL, Ray. **Making master guitars**. London: Robert Hale, 1993.

DAWE, Kevin. The Cultural Study of Musical Instruments. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard. **The cultural study of music**. London: Routledge, 2003.

FRENCH, Richard Mark. **Technology of the Guitar**. New York: Springer, 2012.

FUKUSHIMA, Naotake. **Dimensão social do design sustentável**. 2009. Dissertação (Mestrado) — UFPR, Curitiba, 2009.

GADAMER, Hans-Georg. **Truth and method**. London: Sheed & Ward, 2004.

GORE, Trevor. Wood for Guitars. **Proceedings of Meetings on Acoustics**, Seattle, v. 12, n. 1, 2011. Disponível em: <https://pubs.aip.org/asa/poma/issue/12/1>. Acesso em: 18 abr. 2026.

GUILHON, David; PINHEIRO, Olímpio José; LANDIM, Paula da Cruz. **As incursões da luteria nos campos da arte, do artesanato e do design**. Bauru: Canal 6, 2024.

GUILHON, D.; PINHEIRO, O. J.; BERGMANN FILHO, J.; BEZERRA, H. de J. C. L. The overview of research in Design for musical instruments in Brazil. **DAT Journal**, v. 10, n. 1, 2025.

GUILHON, David *et al.* Uma primeira conversa a seis cordas: conexões entre o design vernacular e a luteria praticada por mestre elivaldo, de São Luís - MA.. In: Anais do X Simpósio de Design Sustentável + Sustainable Design Symposium. **Anais [...]**. São Luís(MA) UFMA, 2025. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/xsds2025/1145647-uma-primeira-conversa-a-seis-cordas--conexoes-entre-o-design-vernacular-e-a-luteria-praticada-por-mestre-elivald/>. Acesso em: 17 abr. 2026.

GUIMARÃES, Mariana de Souza. **O design dos objetos artesanais produzidos no cotidiano de mulheres idosas**. 2010. Dissertação — PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2010.

HARADA, Fernanda Jordani Barbosa *et al.* O Design Centrado no Humano aplicado. **Revista D.**, v. 8, n. 2, 2016.

IBARRA, Maria Cristina. O design e suas possíveis interações com práticas criativas desenvolvidas por não-designers. **Arcos Design**, v. 9, n. 2, p. 165-176, 2017.

IIDA, Itiro; BUARQUE, Lia. **Ergonomia: projeto e produção**. 3. ed. São Paulo: Blucher, 2016.

KORKMAZ, Alkin; PEDGLEY, Owain. Design for performability. **Journal of New Music Research**, v. 52, p. 161-185, 2024.

LANDIM, Paula da Cruz. **Design, empresa, sociedade**. São Paulo: UNESP, 2010.

LÖBACH, Bernd. **Design industrial: bases para a configuração dos produtos industriais**. São Paulo: Blücher, 2001.

LONGUI, E. L. **Potencial de madeiras nativas na fabricação de arcos para instrumentos de corda**. 2009. Tese (Doutorado) — Instituto de Botânica da Secretaria do Estado do Meio Ambiente, 2009.

MANZINI, Ezio. Design. **Quando todos fazem design**. São Leopoldo: Unisinos, 2017.

MANZINI, Ezio; VEZZOLI, Carlo. **O desenvolvimento de produtos sustentáveis**. São Paulo: EDUSP, 2011.

- MARTIN, Darryl. Innovation and the Development of the Modern Six-String Guitar. **Galpin Society Journal**, West Sussex, v. 51, p. 86-109, 1998.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Phenomenology of perception**. London: Routledge, 2012.
- MEUCCI, Renato. On "Organology": a position paper. **Historic Brass Society Journal**, v. 11, 1999.
- MIGUEL, Paulo Augusto Cauchick. Estudo de caso na engenharia de produção. **Produção**, v. 17, n. 1, p. 216-229, 2007.
- MORRIS, Richard. **Fundamentos de Design de Produto**. Porto Alegre: Bookman, 2010.
- OLIVEIRA, Giuseppe Amado de. **Ergonomia informacional na travessia de pedestre**. 2009. Tese (Doutorado) — PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2009.
- PHILLIPS, Peter L. **Briefing: a gestão do projeto de design**. São Paulo: Blücher, 2007.
- PLATCHECK, Elizabeth Regina. **Design Industrial - Metodologia de ecodesign para o desenvolvimento de produtos sustentáveis**. Baueri: Atlas, 2012.
- POLANYI, Michael. **A dimensão tácita**. Portugal: Inovatec, 2010.
- RODRÍGUEZ, José Villar. **La Guitarra Española - características y construcción**. Barcelona: Clivis Publicacions, 1985.
- SÁNCHEZ, Sebastian Melenchón. **Curso de Lutheria de la Guitarra Española**. (Livro Eletrônico). 2022. Disponível em: <https://www.laguitarra-blog.com/wp-content/uploads/2012/02/curso-de-lutheria-para-guitarra.pdf>. Acesso em: 18 abr. 2026.
- SANDERS, Elizabeth B. N.; STAPPERS, Pieter Jan. Co-creation and the new landscapes of design. **Codesign**, v. 4, n. 1, p. 5-18, 2008.
- SANTOS, Aguinaldo dos. **Seleção do método de pesquisa**. Curitiba: Insight, 2018.
- SARAIVA, Gisele Reis Correa; LANDIM, Paula da Cruz; MENEZES, Marizilda dos Santos. **O processo de criação e produção de artesãos como contribuição ao projeto de Design**. São Luís: EDUFMA, 2020.
- SENNETT, Richard. **O artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2019.
- SLOANE, Irving. **Classic guitar construction**. Westport: The Bold Strummer, 1989.
- TORRES, Jesus Alejandro; TORRES-MARTÍNEZ, Reydezel. Evaluation of Guitars and Violins Made using Alternative Woods through Mobility Measurements. **Pan Archives of Acoustics**, v. 40, n. 3, p. 351–358, 2015.
- WEGST, Ulrich. Wood for sound. **American Journal of Botany**, v. 93, n. 10, p. 1439-1448, 2006.
- YIN, Robert K. **Estudo de caso: planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2014.