

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ALICE DE OLIVEIRA CAMPOS

Música Experimental na Harpa Paraguaia

SÃO PAULO
2020

Alice de Oliveira Campos

Música Experimental na Harpa Paraguaia

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título Mestre em Música, na

Área de Concentração: Sonologia

Orientador: Prof. Dr. Silvio Ferraz Mello Filho

SÃO PAULO

2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Campos, Alice de Oliveira
Música Experimental na Harpa Paraguaia / Alice de
Oliveira Campos ; orientador, Silvio Ferraz Mello Filho. --
São Paulo, 2020.
75 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Música
- Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.
Bibliografia
Versão corrigida

1. Música experimental 2. Harpa Paraguaia 3. Caos 4. Leis
Naturais I. Mello Filho, Silvio Ferraz II. Título.

CDD 21.ed. - 780

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

Nome: CAMPOS, Alice de Oliveira

Título: **Música Experimental na Harpa Paraguaia**

Dissertação apresentada ao Departamento de Música da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Música.

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho a todos os povos originais da América Latina.

RESUMO

CAMPOS, Alice de Oliveira. **Música Experimental na Harpa Paraguaia**. 2020. 75 f. Dissertação (Mestrado em Sonologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

Esta dissertação visa sobretudo a composição na harpa paraguaia, objetivando torná-la um instrumento disponível para a composição musical. Parte do conhecimento prévio da tradição da música paraguaia no instrumento, e almeja apresentar um repertório novo de técnicas e sonoridades que compositores possam explorar além do uso convencional do instrumento. Fundamentada na ideia da pesquisa artística ter como centro o próprio fazer artístico, propõe uma construção de argumentações baseadas em fatores não-palpáveis em que o referencial pessoal do compositor, as abstrações e *insights* são próprios experimentos e as comprovações sobre uma ideia. Tem como base técnica de estudos leituras sobre notação musical, composição musical, abordagens filosóficas sobre a arte, sobre cosmogonias, microtonalismo e conhecimentos amplos sobre o instrumento harpa paraguaia e sua contextualização histórica e geográfica.

Palavras-chave: Harpa paraguaia. Música experimental. Caos. Leis naturais.

ABSTRACT

CAMPOS, Alice de Oliveira. **Música Experimental na Harpa Paraguaia**. 2020. 75 f. Dissertação (Mestrado em Sonologia) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

This dissertation aims mainly at composing on the Paraguayan harp, aiming to make it an instrument available for musical composition. Part of the previous knowledge of the Paraguayan music tradition in the instrument, and aims to present a new repertoire of techniques and sounds that composers can explore beyond the conventional use of the instrument. Based on the idea of artistic research having artistic making as its center, it proposes a construction of arguments based on non-palpable factors in which the composer's personal referential, abstractions and insights are the experiments themselves and the evidence about an idea. It has as its technical base of studies readings on musical notation, musical composition, philosophical approaches to art, cosmogonies, microtonalism and extensive knowledge about the Paraguayan harp instrument and its historical and geographical contextualization.

Keywords: Paraguayan harp. Experimental music. Chaos. Natural Laws.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	9
1.1	Sobre o caminho.....	11
1.2	O encontro.....	12
2	A COMPOSIÇÃO.....	14
2.1.1	Sobre o escrever e o criar, e um vislumbre sobre tempo.....	16
2.1.2	Sobre o processo composicional.....	18
2.1.3	Escrever para harpa paraguaia.....	20
2.2	Projetos de Composições.....	21
2.2.1	A peça das quatro harpas (das afinações).....	21
2.2.2	Música das desafinações.....	23
2.2.3	Da memória e do esquecimento.....	23
2.2.4	Harpística.....	23
2.2.5	Música 1.....	24
2.2.6	Música 2.....	25
2.3	Projetos poemas.....	26
2.3.1	Escritos sobre os escritos.....	33
2.4	Desenhos.....	35
3	A HARPA PARAGUAIA.....	36
3.1	História	36
3.2	Especificações Técnicas.....	41
3.2.1	Madeiras utilizadas.....	43
3.2.2	Encordoamento.....	43
3.2.3	Corpo e construção.....	44
3.2.4	Maneiras de tocar.....	45
3.2.5	Técnicas.....	46
4	CAOS, COSMOS E LEIS NATURAIS.....	57
4.1	Caos.....	61
4.2	Leis Naturais.....	66
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
	REFERÊNCIAS.....	72
	ANEXOS.....	75

1. INTRODUÇÃO

A composição é uma prática que se dá de maneira tão individual, particular a cada ser humano que a escolhe praticar. A vontade de compor vem pelo gosto excessivo por música. Gostamos tanto dela, assim queremos estar dentro, conhecer, inventar. Queremos sentir que de nossas próprias mãos e cabeça pode sair algo parecido com aquilo que nos apaixonamos. A princípio não temos certeza se será possível, se algum dia faremos algo igual ao que nos encantou, mas mergulhamos. Alguns mais cautelosos, outros racionais, outros extremamente práticos e vivenciando o fluxo e pulso em seus corpos. Seja o caminho que tomamos, partimos para algum aprendizado. Conscientes ou não dessa escolha podemos direcionar o rumo de nosso aprendizado conforme nosso gosto pessoal. E será algo que nos acompanhará do começo ao final de nossa jornada, pois nada se faz que não se tenha a escolha de o fazer, e na maioria das vezes escolhemos aquilo que nos faz sentido (moral ou ideológico), prazer, ou traz benefícios (físicos, materiais, emocionais).

A composição na harpa paraguaia carrega características informais, majoritariamente popular e espontânea. Essa espontaneidade resultado de uma tradição forte, que, embora possa ter sofrido com sequeles guerras, consolidou o instrumento como símbolo nacional paraguaio, através de lei sancionada pelo Congresso da Nação Paraguaia¹. O Brasil compartilha uma história social, política, cultural com o Paraguai, tendo absorvido a harpa paraguaia e sua tradição musical como influência, especialmente no centro-oeste brasileiro, porém é de se questionar a inexpressividade das manifestações latino-americanas no nosso país. O que fez a harpa paraguaia quase desaparecer nas regiões sul e sudeste, visto sua popularidade nos anos 40-50? Indo além, o que faz com que certos instrumentos não sejam valorizados e explorados em estilos mais “acadêmicos” de fazer musical (sendo valorizados sobretudo como objeto de estudo antropológico e etnomusicológico)?

Considerando um trabalho localizado no tempo presente, ele carrega consigo todo o tempo passado e aponta direções sobre o tempo futuro. Nessa jornada, algumas questões sociais se apresentaram: por que escolhemos fazer o que fazemos e como nossa atuação contribui com o mundo? Para sanar tais questionamentos discorreremos acerca do tema: de onde vem as ideias para a criação e qual é a motivação para esta

¹ Lei nº 4.001 que declara a harpa paraguaia “instrumento símbolo da cultura musical nacional”. Ver anexo 1 (p.75).

prática?

Na busca dessas respostas, este trabalho tem como objetivo inserir o instrumento harpa paraguaia no contexto da música de concerto e experimental, possibilitando que compositores possam escrever para harpa, utilizando-a como ferramenta de suas criações cada vez mais. Partindo da ideia da pesquisa artística ter como centro o próprio fazer artístico, propõe uma série de projetos de composições para harpa paraguaia originárias de diferentes fontes: poemas, escalas, improvisação, experimentações, desenhos, tendo como base artística a ideia do *caos* como espaço pleno de essência criadora, cujas abstrações e *insights* são apoiadas pelos escritos de alguns autores gregos², e pela teoria das Leis Naturais e Visão em Teia³; como base técnica de estudos, leituras sobre notação musical, composição musical, material microtonal, minimalista e conceitual, abordagens filosóficas sobre a arte, sobre cosmogonias, microtonalismo e conhecimentos amplos sobre o instrumento harpa paraguaia e sua contextualização histórica e geográfica. Por fim é feita uma análise e conclusão sobre todo o processo, apontando pontos que obtiveram sucesso, aspectos que precisam ser modificados, capacidade física do instrumento em relação a técnica microtonal, resultado sonoro e artístico.

A realização dessa dissertação possibilitará a abertura de caminhos para a exploração da harpa paraguaia como instrumento com potencial composicional, não só microtonal mas para a música em geral, além do seu território comum; questionará o efeito da miscigenação de culturas mais tradicionais com as dominantes, o resultado (positivo ou negativo) que tal fato pode causar, questionando a necessidade de assegurar a manutenção de uma determinada cultura não-dominante ou a importância da hibridização para assegurar sua sobrevivência. Ter essa discussão abordada nesta dissertação pode servir de material para o trabalho de outros pesquisadores no tema. Ainda, o uso do microtom como objeto de estudo composicional favorecerá a ideia dos compositores destacados nessa dissertação, apresentando uma perspectiva a partir de uma visão cósmica e metafísica das pequenas partes dentro de um todo maior.

Como ponto de partida da pesquisa foi realizado o aprofundamento na linha histórica do tema da música microtonal através do levantamento bibliográfico, aproximação com a música de compositores célebres do começo do século XX, e de compositores que fazem esta música hoje; experimentações no instrumento com afinações diversas, combinações pré-estabelecidas de escalas, possibilidade de criação

2 Hesíodo, Platão, Aristóteles e Ovídio.

3 ARANY, Ramy. Visão Gestadora: a visão em teia. São Paulo: KVT Editora e Livraria, 2008.

de “novos campos harmônicos”, possibilidade de precisão, imprecisão, possibilidade de determinação, indeterminação e escrita minimalista. A respeito da harpa paraguaia foram feitos estudos sobre história da música paraguaia, contextos sociais e políticos que desenharam o rumo dos acontecimentos na difusão do instrumento harpa paraguaia no resto do mundo, bem como seu desenvolvimento físico e adaptações tecnológicas; e por fim a criação de projetos de composição musical a partir das experimentações supracitadas, visualizando em momento futuro experimentações com o canto, outros instrumentos e dispositivos tecnológicos.

Como conclusão do processo derivado da pesquisa, foi essencial a materialização do trabalho composicional através da execução musical adaptada em meios digitais tendo em vista o distanciamento social imposto em estado de pandemia (declarado pela Organização Mundial da Saúde (OMS) em 11 de março de 2020)⁴, a fim de visualizar o que é funcional, observar o resultado sonoro final, para então obter conclusões e dar prosseguimento à pesquisa em outras esferas.

1.1 Sobre o caminho

Composição é o tema e o universo desse trabalho. Quando digo composição me refiro ao processo de compor, as motivações, as ideias. Posteriormente perceberíamos que cada fase desse trabalho foi um processo de compor: compor a ideia inicial, a motivação de iniciar um trabalho acadêmico, logo as matérias estudadas que deram base para a consolidação dessa obra. Tudo em um caminho é um passo, o próprio caminho sendo o processo. Quando falamos sobre percorrer um caminho e descrevemos os passos desse caminho com seus percalços, provações, surpresas, alegrias, a história que o ouvinte acompanha e tem interesse não é o fim do livro, e sim as páginas que compõem a história, pois assim seria fácil: apenas leríamos o tema e a última página do livro, pronto. Haveríamos de ter lido a essência do livro. Obviamente não entenderíamos nada do que se diria na última página, e todas as jornadas do herói seriam as mesmas, todas as religiões seriam facilmente explicadas, reduzidas a fórmulas de sucesso. Portanto o que cria a individualidade de qualquer coisa é o caminho como a mesma foi gestada e construída. E o caminho é uma sequência de escolhas, gostos.

4 <https://www.unasus.gov.br/noticia/organizacao-mundial-de-saude-declara-pandemia-de-coronavirus> Acesso: 21/06/2021.

Então é feito o convite a iniciar essa trajetória, caminhos por onde uma mente pode caminhar. Ofereço-vos uma história, uma geografia e os relevos próprios dessa trilha. Começamos por onde geralmente as coisas começam: no encontro.

1.2 O encontro

Partamos da origem das coisas. Todas as coisas começam de uma origem e, distribuídas no espaço e tempo, se organizam em infinitos começos e fins, de uma origem a outra origem, é assim que enxergo os ciclos de início meio e fim das coisas.

É preciso escrever um breve relato pessoal de como a harpa paraguaia chegou até mim e quais acontecimentos motivaram o aprofundamento do estudo do instrumento. Temos o primeiro encontro por volta do ano de 2006 quando assisti a uma apresentação do harpista argentino Dario Andino em um evento promovido pela Instituição Filantrópica e Cultural Ará Tembayê Tayê⁵, dos dirigentes Ramy Arany e Ramy Shanaytá. A harpa conectava as histórias à nossa própria sensação de ancestralidade, e, de maneira particular, era como se aqueles sons e aquela presença nos levasse imediatamente a um tempo perdido no tempo que não éramos capazes de encontrar, ao mesmo tempo que estava diante de nós, no presente. Alguns anos depois pude conhecer o harpista e o grupo espiritualista mais profundamente, tendo iniciado então a fazer aulas com Dario. Resumidamente, só iniciei a tocar o instrumento profissionalmente em 2013, quando, reunida às musicistas e pesquisadoras Sarah Alencar⁶ e Priscila Ribeiro⁷, formamos o Trio Maria Fumaça. No início nos debruçamos sobre a música caipira, mesclando com nossa bagagem adquirida na universidade, dessa maneira tínhamos músicas do cancionero caipira arranjadas para harpa paraguaia, viola caipira, violão, clarinete, flauta transversal, eufônio e trio de vozes femininas. Nesse passo a harpa ganhou para si uma bagagem que antes não tinha: a música brasileira de raiz do interior do estado de São Paulo, bem como a música acompanhada de canto. Algum outro tempo depois também pude vivenciar a música na harpa em hospitais, pelo Grupo Saracura, e a partir daí a música não teria limites, todos os estilos eram bem-vindos.

5 <http://www.kvt.org.br/#home> Acesso: 21/06/2021.

6 <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-09012020-164505/pt-br.php> Acesso: 21/06/2021.

7 <https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/176143/priscila-maria-ribeiro-buzzi/> Acesso: 21/06/2021.

Em paralelo a esse movimento a “música de concerto” permanecia uma incógnita, vazia de propósito, estagnada em questionamentos sociais e práticos, sem uma aplicação real no contexto já citado acima.

Certas perguntas prescindem de respostas e se concluem na própria busca. A contínua movimentação que vivenciamos, os diversos ciclos que vivemos acabam se tornando as próprias respostas. Essa ciclicidade das coisas pode ser observada no processo de criação artística, em que cada gesto corrobora para a criação de um novo gesto e, em progressão, constituem um pequeno universo vivo. Se isso acontece ciclicamente, poderia se pensar que basta permanecer parado para que as coisas aconteçam. Essa linha de raciocínio pode ser perigosa, uma vez que o movimento não existe sem a presença de um corpo que sofra ou seja o agente da ação. Em um universo pessoal pode-se cair na cilada da estagnação, da prostração, influenciando negativamente na saúde mental. Tema que será tratado mais adiante no processo de criação.

Retornando a motivação de compor para a harpa paraguaia, tece-se um questionamento: se a harpa paraguaia estava em constante movimento e a música de sala de concerto era um interesse pessoal e acadêmico, por que não reuni-los? A conclusão natural a esse questionamento seria o próprio ato de fazê-lo. No entanto, a harpa paraguaia tem suas limitações e exige cuidados especiais quando comparada, por exemplo, a robustez da harpa sinfônica ou instrumentos preparados para um repertório contemporâneo.

Como uma breve introdução a harpa paraguaia a fim de esclarecer tal problema, expomos aqui, de forma resumida, características e limitações do instrumento. Feito, originalmente, para tocar música diatônica tradicional, carrega características de um instrumento popular de médio alcance, pouca (ou nenhuma) adaptação tecnológica e, quando exigida por repertórios virtuosísticos, conta com a excelência de seu executante, grande capacidade técnica ao instrumento para se criar soluções expandidas de performance, e, de seus construtores, com o desenvolvimento de tecnologias que facilitam o avanço de fronteiras nos campos da criação e experimentação. É o que veremos mais a frente no capítulo sobre Harpa Paraguaia.

2. A COMPOSIÇÃO

No início dessa pesquisa um dos objetivos era compor para harpa paraguaia baseada em escalas de música turca, considerando os *commas*⁸ como as qualidades microtonais que seriam empregadas. Com certa dó tive que me afastar desse universo por ser tão amplo quanto a própria música, uma vez que as combinações de *makams*⁹ são enormemente multiplicadas em cada nova recolocação de um *comma* dentro da escala. Utilizar uma determinada escala seria limitante demais, e utilizar de maneira solta seria frívolo. Por esse motivo as possibilidades para “qualquer sonoridade microtonal” foram abertas, mesmo porque explorar esse universo na harpa paraguaia é, de toda maneira, novo, pelo menos dentro da região sudeste do Brasil.

Falar em microtonalismo é tão amplo quanto falar em música turca, portanto ao longo da pesquisa algumas escolhas de escalas e sonoridades foram feitas de maneira intencional. A música microtonal no hemisfério ocidental foi, por muitos anos, relegada a ser uma exceção, apenas utilizada como nuances interpretativos, erros dos ciclos temperados, ínfima parte das frações pitagóricas. Somente no final do século XIX é que começou a tomar forma como interesse musical, a ser vista como possibilidade criativa, a ser estudada e experimentada em sua própria potência.

Já no hemisfério oriental a concepção de divisão da escala não seguia pelo mesmo caminho. A própria estrutura da escala adquiria determinada forma dependendo da sociedade que a utilizava. Essa multiplicidade de pensamentos musicais nos leva a reflexão do encaixotamento que certas vezes é estabelecido involuntariamente quando o curso natural do tempo direciona o desenvolvimento científico e intelectual de um povo para uma ou outra direção. A partir dessa reflexão o interesse na música microtonal se dá na busca por expandir os universos de escuta como compositora, de escrita, o de pensar sobre a música, quais são seus limites, suas fronteiras.

Embora a pesquisa seja fundamentada no uso do microtom a partir do jogo de afinações e alavancas da harpa, o intuito é avançar no pensamento e entender os sons

8 O comma, nesse contexto, se refere ao menor intervalo existente na música turca, as quatro divisões iguais de um tom. (AYDEMİR, Murat. 2010. p.24)

9 “*What converts a scale into a makam is the use of the elements which constitute the melodic progression (...). Aligning seven notes would only create a scale. The manner in which the melodic progression is performed brings the scale to life and makes it a makam by the use of traditional Turkish music elements such as the cadences and degrees.*” (AYDEMİR, 2010, p.26)

menores que meio-tom como partes da própria estrutura da música ocidental. Para exemplificar diferentes maneiras de abordagem dos microtons, no resumo do livro “Manual of Quarter-Tone Harmony” de Ivan Wyschnegradsky, no blog 5:4¹⁰, o autor do blog, Gavin Dixon, faz uma comparação do quarto de tom de Wyschnegradsky com o de Messiaen, sendo que o primeiro pensa no quarto de tom como evolução orgânica da prática ocidental de harmonia e contraponto e o segundo como produto secundário da exploração da série harmônica:

[...] where Messiaen’s Technique is somewhat removed from conventional music theory – to an extent, it seeks to re-conceive music theory from first principles, particularly with regard to the harmonic series – Wyschnegradsky is concerned with presenting quartertone harmony as an organic, evolutionary extension of established Western harmonic and contrapuntal practice. (IVAN, 2018)

Para Gavin Dixon, Wyschnegradsky interpretava o declínio do sistema tonal não como “emancipação da dissonância” mas como “ascendência da escala cromática sobre o modo maior ou menor”, pensamento expansionista que levou o compositor mais tarde ao ultracromatismo.

A característica física de um instrumento revela muito sobre a época de sua invenção, local de origem, contexto de utilização. Com o avanço e exploração das técnicas expandidas a partir do século XX, certos instrumentos tiveram uma adaptação melhor ao repertório contemporâneo, como os instrumentos de madeira com chaves, e outros limitaram-se ao repertório anterior ou foram adaptados. O próprio Wyschnegradsky foi obrigado a deixar seu país em busca de uma nação que lhe oferecesse as condições adequadas para colocar em prática sua teoria, e tornasse viável a construção de instrumentos que a consolidassem, encontrando a Alemanha como o lugar ideal na época.

A proposta de exploração da sonoridade microtonal na harpa paraguaia se mostra parcialmente possível. Por ser um instrumento de cordas que desafinam com razoável frequência conforme os parâmetros de altura estabelecidos pelo sistema temperado (sendo a harpa mais instável do que o piano, por exemplo, instrumento que Wyschnegradsky adaptou para o modelo quarto-de-tom, mas que mais tarde se mostrou limitador), a definição do quarto-de-tom deveria ser feita a partir de uma análise feita em computador, calculando as divisões exatas da frequência de onda, ou

¹⁰ <http://5against4.com/2018/01/17/ivan-wyschnegradsky-manual-of-quarter-tone-harmony/>. Acesso em: 16 out. 2019.

calculando aproximadamente de maneira simples com um afinador de contato. Esse segundo caso foi o utilizado nas composições propostas aqui.

Outras possibilidades microtonais seriam limitadas a elasticidade das cordas da harpa, uma vez que cada corda “espera” uma determinada faixa de afinação, como será visto no capítulo dedicado a isto. As possibilidades mais utilizadas nos projetos de composição propostos foram polarizações microtonais, aproximação por enarmonia entre as cordas, microtonalismo entre oitavas, padrões minimalistas microtonal por exaustão da escuta.

Esse último exemplo evoca a maneira de utilização da compositora francesa Pascale Criton¹¹, que consiste em exceder a condição descontínua das escalas utilizando escalas extremamente densas com intervalos tão pequenos que o ouvido humano é incapaz de discernir três graus conjuntos sucessivos. Esses microintervalos criam a percepção de um glissando, criando impacto na percepção de timbre, ritmo e tempo.

Outra questão bastante impactante para essa pesquisa, e principalmente para o trabalho composicional, foi a paralisação das atividades devido à pandemia da covid-19 que iniciou em março de 2020 no Brasil e segue até o presente momento que esse trecho foi escrito (setembro 2020). Era reservada à fase final da pesquisa muita experimentação, performances em laboratório musical, troca com colegas compositores, pesquisadores, performers, composições coletivas, o que corresponderia a grande parte das criações musicais propostas. Essas, então, foram recontextualizadas ganhando o rótulo “projetos”, sendo propostas e executadas no momento que o encontro pessoal regular se tornar novamente possível.

2.1.1 Sobre o escrever e o criar, e um vislumbre sobre tempo

As ideias desenvolvidas aqui são conclusões pessoais desenvolvidas no processo composicional deste trabalho. Um primeiro tópico a ser exposto é em relação a posição do escrever em relação ao tempo. Essa percepção diz que o momento da escrita está descolado no tempo. Quando falamos algo expressamos nossa maneira de ser no mundo, nossas palavras revelando nosso comportamento e atitudes, não

¹¹ Pascale Criton é uma compositora francesa de música contemporânea e musicóloga. É conhecida por explorar escalas microtonais muito densas, como 1/12 de tom ou 1/16 e as propriedades específicas que essas escalas criam sobre a percepção humana.

escolhemos racionalmente a melhor palavra ou a melhor frase a ser dita a todo momento, como em um jogo de xadrez, a fim de vencer uma partida sem fim. Claro, em momentos de perigo, concentração ou situação delicada somos mais inclinados a refletir sobre o que vamos falar, pois aí sim a fala pode ter um resultado catastrófico. Portanto somos muito instintivos na fala. Ela revela como somos por dentro.

Ao escrevermos algo nosso cérebro já caminhou anteriormente pelas muitas ideias, estruturou pensamentos, concebeu histórias e acontecimentos. Existem aqueles que sabem do caminho por completo mesmo antes de tê-lo caminhado, e aqueles que conhecem os primeiros cem metros, mas a cada curva conseguem visualizar os próximos cem. No primeiro caso é aquela fortuita obra que não nos dá muito trabalho, logo aparece como se já estivesse pronta, fosse de outra pessoa ou descesse magicamente de alguma dimensão invisível da criação. É a nossa mente pronta, leve, livre, sendo canal direto de imaginações, imagens, inspirações e estímulos. Em um segundo caso temos um panorama geral do que pode vir a ser a obra, e podemos fazer escolhas: com um gesto inicial se coloca para fora tudo aquilo que está gigante por dentro, e ela é completa naquele gérmen. Essa centelha prematura e perfeita pode fazer um movimento contrário de contração e morrer porque fora colocada em uma redoma e admirada por seu criador, que não se sentiu capaz de mexer em algo tão redondo e especial; pode ser colocada no formol pelo mesmo motivo e se manter da mesma maneira para sempre, e um dia ser esquecido; ou pode ser admirada com lucidez, e servir de estímulo para outras ideias que nascem e um dia cheguem a fechar um conceito de uma obra, para, assim, ela poder rodar pelo mundo dizendo suas próprias palavras.

Essa antecipação do nascimento, a sua própria gestação a coloca em um tempo passado. Pensei, ela existe, porém não-visível. Materializei, ela existe visível. O ponto de visibilidade dela não corresponde ao ponto de nascimento. O momento da escrita é um nascer de algo que já existia. Os fatos não estão sincronizados. No momento que escrevo a ideia original pode nem mais ser original daquela maneira, pois as coisas que estão sempre se movimentando não nos esperam.

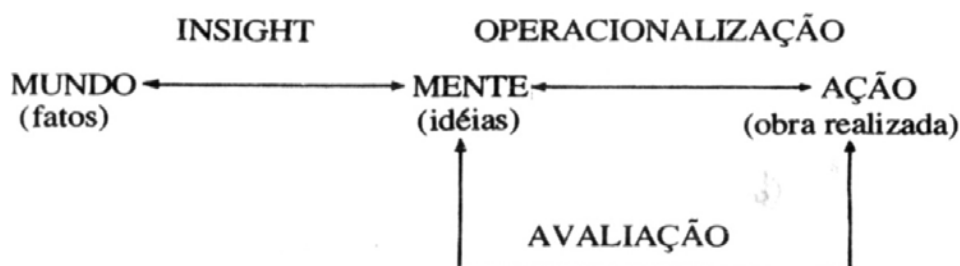
Dominamos nossas ideias? Dominamos nossa mente com nossas ideias? As ideias são um arroubo de precipitações que nos ocorrem todo tempo? Ou coisas absolutamente inéditas exclusivas ao meu ser nesse exato momento?

Esse pensamento se aproxima da Holarquia do Pensamento Artístico de Paulo

Laurentiz, que se propõe a entender o pensamento artístico como “manifestação de atos cognitivos independentes que se integram, constituindo, ao término de suas ações-individuais, algo uno e íntegro.” (LAURENTIZ, 1991, p. 17) O autor revela o conceito de *insights* como “ideias que provocam a mente do artista que advém dos fatos do mundo, seja compreendidos como manifestações naturais ou culturalmente produzidas. Ele coloca também o fator operacionalização, que junto com *insight* são momentos autorreguladores do pensamento artístico.

Insight e operacionalização são considerados dois momentos independentes e autorreguladores do pensamento artístico. Um terceiro momento, parte dessa holarquia, fica caracterizado quando o artista interpreta o próprio trabalho, avaliando a obra realizada; compara os efeitos provocados por ela, relacionando-os aos sentimentos promotores da sua ação. (LAURENTIZ, 1991, p. 17)

Figura 1 – Três momentos da holarquia do pensamento artístico



Fonte: LAURENTIZ, 1991, p.18

Essa proposta de encadeamento do pensamento artístico é interessante porque não reforça o estigma da ideia e inspiração pura e nem da força absoluta da racionalização. Todo o processo de criação seria cíclico, autogerido, não existindo um começo primordial, e podemos pensar, nem mesmo um fim.

2.1.2 Sobre o processo composicional

O primeiro revelar do processo é o caderno que se escreve. Os rascunhos que nele estão contêm uma série de informações sobre nosso eu-artista, e que sob os olhos atentos do orientador, são fontes infinitas de sinais. Ao mesmo tempo que o caderno revela o processo e a individualidade, cerca a liberdade da escrita, enquadrando,

encaixotando, editorando, limitando a música às dimensões de uma folha A4. Foi nesse caderno tão bagunçado e cheio de caos que me perdi, e organizando-o encontrei mais do que procurava. Sem procurar encontrei três maneiras distintas na qual as composições surgem: poemas, desenhos e gestos. Em um primeiro momento entendi cada maneira como sujeitos com determinado comportamento, não necessariamente resultando na composição de uma música, mas a semente do fazer artístico sendo a mesma.

No caminhar destes múltiplos processos, em questionamentos anteriores, quis definir certos preceitos que poderiam servir de guias para a prática da composição, iniciando com a pergunta “o que tenho que ter em mente para criar uma música”. Talvez essa iniciativa fosse o início da ordem sobre o *caos*.

O conceito de caos e cosmos como espaço e tempo para o início da criação foram o ponto inicial para as composições propostas. Não é algo que seja inédito, porém foi algo que surgiu em um momento de completa ausência de ideias, inspirações, *insights*. A própria ausência de tudo ironicamente foi o grande mote gerador de tudo. Posteriormente a questão temporal também esteve presente, porém não pôde ser explorada com profundidade, uma vez que é todo um universo a parte, completo, complexo, e resvalar superficialmente nele seria inconsequente e, de certo modo, irresponsável.

As ideias composicionais de Messiaen são constantemente referidas nos textos de Deleuze, que aprende de Messiaen a ideia de um tempo instável e modulável, de um “tempo fora dos eixos” relacionado à noção de “personagens rítmicos” e “paisagens melódicas”, ou mesmo da contraposição Caos/Cosmos que seduziu Messiaen ao compor *Des Canyons aux Étoiles*”. (FERRAZ, 1998, p. 6)

A noção de “tempo fora dos eixos” e a contraposição Caos/Cosmos, como referida por Silvio Ferraz a respeito da composição de Messiaen circunda também o processo de criação desenvolvido aqui. As primeiras composições nasceram da percepção de um universo completo dentro do meu ser, uma plenitude cósmica, porém em um estado de absoluto caos, como dito anteriormente, uma sensação de vazio absoluto. Não me atenho aos motivos que geraram grande caos, pois são da ordem humana, todos temos hora ou outra, somos acometidos por eles e deles tentamos fugir ou enfrentar. O que me interessou nisso foi ser cobaia de mim mesma, explorando as sensações e reações desse caos, tentando o afastamento para visualizar de relativa distância, até que eu visse, sem os olhos cobertos de sangue e lágrimas, a

poesia.

Retornando aos questionamentos iniciais, perguntei-me, também, as seguintes questões: “como um processo se inicia, onde se espera chegar, como se espera caminhar?” E as respostas que vieram em forma de preceitos foram as seguintes:

- se o foco é a sonoridade, o caminho é, na realidade, a própria música;
- se o foco é um final específico, um ápice, uma conclusão, um efeito desejado que só ocorrerá no final, é preciso traçar um plano para que o caminho conduza ao resultado;
- se o foco é exploração aleatória de sons e elementos musicais soltos, é preciso ao menos criar uma linha do tempo, uma cronologia que faça sentido ao senso humano;
- se o foco é um acúmulo de sons, tanto o caminho quanto o final são importantes, em igual medida.

Tais preceitos são generosos pois escrevem uma bula para nossa tentativa de controle. Porém se mostraram ineficientes, pois tudo está sempre em constante movimento. Não quero dizer que os nego absolutamente, porém me sinto livre quando olho para eles nesse momento, já tendo dado alguns passos rumo a autossuficiência de regras.

2.1.3 Escrever para a harpa paraguaia

Escrever para harpa paraguaia se mostrou desafiador. Um instrumento totalmente diatônico exige que vamos além do que é o óbvio. O instrumento não seria o que ele é hoje se não fossem músicos empurrando seus limites, suas limitações de construção. As primeiras composições para a harpa paraguaia que fiz mostravam o universo em que estava inserida, sugerindo sonoridades de minha escuta juvenil, o encantamento inicial, as influências “exóticas” e new age que o senso comum encaixa instrumentos como a harpa. Em um segundo momento as composições ainda guardavam uma característica “mística”, porém com uma progressão harmônica de inversões. Talvez uma fase “impressionista”, muito relacionada com o período em que eu estudava os compositores franceses do final do século 19 e início do 20. A partir daí tudo me parecia diatônico demais, todas as modulações possíveis já teriam sido exploradas. O que passou a me interessar, então, eram as rítmicas que eu poderia

tirar dali, observando os famosos harpistas paraguaios e latino-americanos.

À harpa paraguaia não cabe nenhuma lembrança da harpa sinfônica (além da aparência óbvia). Seriam como galhos diferentes na árvore genealógica organológica. Essas justificativas para a libertação do instrumento de sua tradição história e geográfica serviriam apenas de autopermissão para extrapolar os limites imaginários do território que se construiu acerca dele. Neste trabalho serão exploradas e categorizadas diferentes maneiras que se pode interagir com o instrumento, diferentes sonoridades que se pode obter.

2.2 Projetos de Composições

2.2.1 A PEÇA DAS QUATRO HARPAS (DAS AFINAÇÕES)

A história do surgimento dessa música foi em um ensaio do Grupo de Harpas Yassy, em que, antes de iniciar, as harpistas afinam seus instrumentos. Eu já estava sentada, com a harpa afinada, porém outras quatro pessoas ainda afinavam as suas. De repetição incessante, nota por nota, a sonoridade das harpas se misturava em uma interessante polifonia microtonal. Rapidamente, naqueles momentos de gesto espontâneo a música estava inteira, pronta. Chegando em casa ela foi ganhando estrutura dentro de minha tela mental, pois foi criada a partir da imagem, e o som imprevisível e incontrolável é resultado único a cada execução da peça.

A ideia é reproduzir a sonoridade de quatro harpas sendo afinadas, em regiões distintas ou não do instrumento, tendo as flutuações microtonais derivadas do giro da cravelha do momento da afinação.

A peça necessita uma presença de corpo cênico, sem isso ela perde significado. Não é a intenção que seja cômico, clownesco, irônico, porém o procedimento de afinar o instrumento deixa de ser apenas algo mecânico, necessário, formal, e passa a ser um processo de percepção dos sons que nos rodeiam. O som da harpa, quando mostrado através de uma música provoca diversas reações nas pessoas, geralmente maravilhamento, estupor. O mesmo som, quando produzido no afinar, é ignorável, imperceptível, porém na sua essência é o mesmo que provocou o estupor nas pessoas. Dessa maneira podemos perceber na prática a escuta esteticamente e socialmente seletiva.

A harpa paraguaia já não é um instrumento comum de se ver em sala de

concerto. Nesse contexto, e a proposta desse trabalho, é torná-la uma ferramenta de manipulação de sons assim como são o violino, violão, piano, marimba, guitarra ou qualquer outro instrumento abraçado pela academia.

Inicia com o instrumento de pé, levemente escorado em uma cadeira. Uma pessoa entra e desafina totalmente, de forma aleatória, e sai. Quatro outras pessoas se aproximam, segurando o instrumento, dois de cada lado, escolhendo uma região do instrumento. Começam tentar afinar baseado no ouvido, apenas. Não podem se demorar muito em uma só corda, partindo para outra, até todos concordarem silenciosamente que o instrumento está todo afinado. Param, apoiam cuidadosamente novamente. A pessoa que desafinou volta, abre os pés do instrumento – prestando atenção no movimento que deve ser corpo-cênico, sem ser forçado – e toca a música na afinação que os outros deixaram. A música a ser tocada no instrumento preparado é a *Música das Quatro Harpas*, que possui uma escrita tradicional e simples.

O que se busca com essa peça? O que seria o potencial de interesse desta obra? O som do processo de afinação ou a música final em uma afinação completamente aleatória?

A partitura tem uma bula com as devidas orientações, e cuidados necessários para que não se estoure nenhuma corda e a peça seja inviável.

A ideia de se compor uma música mais tradicional para o final dessa peça é a de observar e comparar resultados em diferentes vezes que a peça for executada. A música tem estrutura e elementos musicais, harmônicos e melódicos simples. Torná-la interessante ou não dependerá do processo de afinação do início e meio da peça. Os resultados previstos são:

- 1 a música do final não sendo o mais interessante, e sim o processo de afinação;
- 2 tanto a música final quando o processo de afinação sendo unicamente interessantes;
- 3 o resultado sonoro do processo de afinação ser medíocre, porém ser relevante e tornando a peça com um resultado sonoro interessante.

Variações de resultados podem acontecer, ou a peça pode simplesmente não funcionar.

2.2.2 MÚSICA DAS DESAFINAÇÕES

Para realizá-la é necessário:

- 1 uma superfície para desenho
- 2 tinta
- 3 pincel
- 4 jornal
- 5 pano

Na superfície colocada na horizontal ou vertical, pode-se fazer desenhos com apenas 4 elementos: pontos, riscos, curvas e coisas que se fecham.

2.2.3 DA MEMÓRIA E DO ESQUECIMENTO

Baseada em desenho

É proposto um jogo em que o participante escolhe a memória ou o esquecimento, e que baseado nisso o intérprete agirá de maneiras diferentes.

2.2.4 HARPÍSTICA

A Harpística é uma peça escrita, de título irônico para uma sonoridade que não dialoga com o termo romântico da tradição da harpa sinfônica, nem com aquela da paraguaia.

Fiz uma escolha de afinação depois de me questionar tanto sobre como escolher a escala e porquê, simplesmente escolhi um pouco baseado em improvisação, outro pouco em aproximação enarmônica.

Mantive o Eb na afinação raiz para simplificar, alterando as chaves para ré dórico e a partir daí alterei o F (baixo) e o C# (cima) para que ficassem próximos do E e do D.

A notação foi algo bem confuso e angustiante, não sabia o que escolher. Tentei iniciar pela tradicional porém se mostrou muito lento e trabalhoso. Tentei marcar em

caderno quadriculado, igualmente trabalhoso. Fiz opção do desenho pontilhado, bom mas não de todo esclarecedor. Segui para a notação neumática a minha maneira. Talvez tenda a equilibrar os dois.

2.2.5 Música 1 (escritos sobre o processo)

O trabalho de composição começou com um material inicial escalar, sendo duas tétrades iguais com a estrutura T-ST-T, o início da segunda em relação de dominante com a primeira. Dentro da modalidade seria a escala de ré dórica. Esse material está sendo cantado por um coro, de maneira que uma voz inicia a melodia, sendo retomada por outra voz, consecutivamente, até o emaranhamento culminar em um ponto de tensão, porém sem resolução na cadência perfeita. A resolução proposta é um destensionamento visto ao clima que muda, em que a tensão é parte da ambiência sonora etérea do que vem a seguir. Como uma narrativa instantânea as notas mentais surgem conforme as notas musicais surgem e o passado se torna presente, pois no presente a música ainda se constrói. Na sequência o material se mostra pouco promissor e abro na intenção do spectralismo, para ver se descubro algo por dentro, porém encontro a limitação da extensão da voz humana. Questiono se seria um caminho possível buscar os harmônicos dentro das próprias vozes. Posso passear por muitas escalas, na mesma origem (ré), modulando de várias maneiras a fim de permanecer no centro como ré. O que começa a se desenhar é a escala dórica sobreposta à escala menor. Com elas sobrepostas temos uma sexta ambígua ou cromática. O tema do cosmos vem toda hora.

O coro está em sua modulação si-sib, enquanto a harpa entra, em um outro momento de tempo, em uma melodia. Às vezes desconfio do tempo de resposta do ouvido do outro, e escrevo a música no tempo dilatado de sua criação. Escrita a tempo em um universo dilatado, quando no presente, se torna um flash de informação, que passa tão rente em nossa memória indo direto para o grosso fosso do esquecimento. Na realidade não confio em minha própria memória e desse jeito faço crescer o fosso do esquecimento em mim mesma. É

um pendurar várias cordas de resgate e em nenhuma me agarrar, pois imagino – e assim antecipo a tragédia – que em nenhuma delas conseguirei me resgatar. Dessa forma, tantas outras cordas são jogadas que assim se faz possível delas trançar uma grande trama, uma cama, de padrões infinitos, regulares, irregulares, como um cesto, uma teia cósmica, e somente assim posso caminhar, pisar, navegar. Nessa trama, mesmo que o fosso se aprofunde, ela tem a elasticidade suficiente de fazer voltar como um trampolim.

2.2.6 Música 2

A segunda música composta teve seu começo através da exploração dos elementos citados como objeto de estudo na harpa. Exploração de escalas que continham o intervalo quarto-de-tom como o segundo grau da escala – na realidade a sensível descendente da tônica; exploração de elementos estranhos à música tradicional paraguaia como o harmônico natural, exploração de timbre através dos batimentos provocados pelo um quarto-de-tom com sua nota seguinte. É por meio da improvisação com tais elementos que aos poucos vai se consolidando um caminho para essa música em questão: nesse exemplo específico o foco da música é a criação de sonoridades a partir de efeitos que a presença do microtom pode provocar. A obra inicia apresentando o primeiro pentacorde, aos poucos, evitando a nota polarizante que contem o microtom, só sendo atingida ao final desse momento de tempo livre, criando um batimento com a nota de chegada. Uma ideia de desenvolvimento é medir a quantidade desses batimentos, para que se possa criar uma estrutura rítmica a partir disto. Em seguida a harpa entra em uma constante repetitiva, criando uma ambientação. Em cima disso as vozes aparecem, ainda meio dissolvidas, densificando aos poucos. O clima ganha seu auge, culminando em uma guarânia em modo menor. Posteriormente ela ganhará uma nota acrescentada, reintroduzindo uma escala estranha à tradição.

2.3 Projetos poemas

Afundada em um caos emocional os sons e ela
 o instrumento e ela, os sons e o instrumento
 um caderno e os escritos, as ideias e os escritos, os sentimentos e os escritos
 os sons afundados em um caos emocional
 os escritos sempre vazão, porta de saída, ladrão, escape, cura para o caos
 a música sempre cura, companheira, segredo, juntas superiores
 Mas é preciso escrever, mostrar, ser presente, estar, apresentar
 senão qual o sentido?
 O amor delas é vaidoso. Perigoso

o caos

*(o caos: leia as linhas pontilhadas com calma,
 deixe seu olho acompanhá-las em silêncio, o
 mesmo com os blocos pretos e espaços vazios)*

-----e o caos nasce da ordem exagerada-----
 -----tudo aquilo que lutou para se manter-----em ordem desaba----
 -----e o caos em extremo silêncio reina
 -----impera e impõe sobre tudo o absoluto silêncio -----

 -----OS

sons, que pedem para nascer não sabem por onde começar -----

-----tudo que é tão ordinário e tão simples **lá fora – lá fora**

acontece no mais organizado caos -----e os sons arrumadinhos ---

tímidos de se exporem-----obedecem ao silêncio imposto pelo caos [REDACTED].

[REDACTED]

[REDACTED]

[REDACTED] é para se manter vivo que o caos se
expõe

SILENCIOSAMENTE DESTRUTÍVEL

Deliciosamente fértil

enganador

astuto

lentamente cresce e vai ganhando espaço

ele engana

finge que nem está lá

lentamente cresce e ganha e s p a ç O

o tempo é todo dele

qualquer lugar é dele

o caos é onipresente

basta sermos ausentes

Ele organiza nossa vida

quando não conseguimos

Ele cria e consome nossa

matéria Vai comendo por

dentro

NOS COME VIVOS

São milhões de partículas

em qualquer lacuna

a gente pode voar

é tão lindo daqui de cima

nada me toca

nada pode me levar de volta

se faz de bonzinho

E AÍ A GENTE

ACORDA

OU NÃO

separadas, só que estão
 juntas, todas ali juntas. E
 bailam, mesmo não sabendo
 do inevitável fim. Um dia
 cada uma foi uma coisa
 diferente, era simples, sabe.
 Levantar, ir pra escola, ir pra
 faculdade, pegar o ônibus,
 reclamar das coisas, rolar no
 rio, cair do barranco, voar de
 um estilingue, viajar à
 velocidade da luz, viajar na
 sua própria velocidade,
 tomar mel, fazer mel,
 paralisar um inseto, ser
 sintetizada, ser esticada de
 uma ponta a outra, capturar
 um inseto, comer outro
 inseto, ser comida na savana,
 comprar comida no mercado,
 soltar a tira da havaiana no
 meio da rua, fazer uma
 pessoa cair, ser esmagada, ir
 pro fundo da terra, consumir
 os nutrientes, crescer, fazer
 fotossíntese, enfim, cada
 uma foi uma coisa.

Aí passou um pouco o tempo e elas foram se misturando, foram forçadas,
 lógico. Mas nesse ponto ninguém ligava mais pra nada. Só bailavam

O caos tem tudo. Tudo que se quer fazer, tem nele. Pode procurar. Mas não fala pras
 pessoas não, senão vão perguntar se tá tudo bem, e é um saco ter que responder isso
 toda hora.

o caos

EXPOSTO -----UMA-----DUAS-----se perde =====

se perde

e SE ENCONTRA, MAS JÁ NÃO É MAIS O MESMO. **NÃO** PODE CONTINUAR SENDO O MESMO.

EXPOSTO NÃO É MAIS O MESMO.

QUEM OUSA QUERER ORGANIZÁ-LO?

O CAOS VIVE NA IGNORÂNCIA

NA AUSÊNCIA. EXPOSTO O ELEMENTO SURPRESA SE

PERDE, SE REVELA E AÍ NÃO É MAIS UM CAOS, APENAS UMA CONFUSÃO MENTAL.

O pássaro

Hoje sonhei que morria, caia
Mas não morri
Uma asa negra abria-se
Cobrindo todo o espaço de preto

Gigante o pássaro
e deitei no turbilhão
Grande era a luz do preto
que iluminava a morte de vida

Deitado respirei profundo
e o grande pássaro que habitava meu pulmão
bateu suas gigantes asas negras
Sonhando o dia que voaria

Pelo vale avançamos, eu e o turbilhão
Cobrindo de vida a morte
e tudo aquilo que caia, brilhou
Brilhou tão forte que assoprou pra fora
o pássaro de meu pulmão

E juntos voamos os três
O pássaro, o turbilhão, e eu sem ar
e então só me restava esperar
a hora de acordar
e respirar

Turbilhão de urubus (extraído do “Eu nasci no mar”)

Turbilhão de urubus

Força climática de quase morte

No seu voo revelam uma quase vida

Urubus são profetas do fim

Girando no topo do céu, turbilhão de urubus anuncia,
denuncia, revela

Turbilhão de urubus

Força climática da vida

No seu voo celebram comida

Urubus são profetas do mundo

Girando no topo do céu, turbilhão de urubus anuncia,
denuncia, revela

Pó das Pedras

Um dia eu viro areia

viro o pó das pedras

que cansam de cansar o mar

um dia o mar cansado

me leva pra outro lado

Lá, cansada, vou deitar

deitada finalmente vou olhar o

pó das estrelas vou sonhar

não precisar pisar, ser tudo e respirar

vou sonhar ser um pó de lá

Mas olha só, porque elas lá

quando olham pra cá, cansadas

de voar, querem ter onde pisar

Querem um céu pra olhar
querem um mar a lhes lambar e dançar
a lhes levar pra lá e pra cá.
Um dia eu serei areia
quero fazer cócegas no pé de sereia
quero poder me esconder quando
não quiser ser mais nada
E quando eu voltar, serei
areia de novo.

Tela em branco

Uma tela em branco não é igual um espaço negro
Um ponto negro numa tela em branco não é

uma existência numa tela em branco é mais uma
uma existência num espaço negro pode nem ser

pode nem conseguir

mas pode também

essa sim, uma existência em algum lugar, essa é
ela luta, rompe a solidão, faz do espaço negro sua família
ela cresce
e cresce dentro de si
tem de fazer isso

e nós cuidamos dela
cuidamos, damos espaço, incentivamos
eu, nessas mãos, nesses riscos pretos no branco,
construímos sua história

acreditamos nela

ela acredita em nós, somos suas pessoas
naquele vácuo infinito ela olha pra dentro e vê a nós,
e nós olhando pra ela vemos a nós
acreditamos, damos espaço, temos que cuidar
temos que fazer isso

para que não se torne apenas um ponto numa tela em branco
para que seja potente uma existência num espaço negro

e cresça
cresça dentro de si
seja o próprio espaço
seja a própria tela
seja o próprio buraco
seja a própria verdade
tem que ter em que acreditar
tem que ter a si para acreditar

ela é a luz do sol
ela é o grão de areia
as asas do urubu
ela é o buraco negro
o caos
a mentira do caos
a maldade do caos
a verdade que tem no caos
tudo tem nela
ela pode ser tudo
mas ela é ela

2.3.1 Escritos sobre os escritos

O tudo que há no caos. Dentro de um espaço vazio enorme existe tudo, todas as possibilidades e realidades individuais e coletivas. Em realidades coletivas os fatos acontecem fingindo serem reais e tangíveis, os coletivos de bocas enormes falantes vibram em intensidade falsa julgando serem suas únicas espécimes no mundo, as únicas cabeças pensantes, a origem de todas as ideias. O macro não existe, nem dentro de si, quiçá nos outros. Aliás a percepção da existência dos outros é quase ausente, e o micro, por sua vez, é desprezado. Em realidades individuais o enorme espaço vazio – leia-se vazio daquilo que se pode ver, porém pleno daquilo que se pode imaginar e criar – é um solo de criação em constante mutação. De início pode parecer que defendo o ensimesmamento, que apenas no universo interno se concebe qualquer tipo de criação. De todo não está errado, pois não fazemos nada externo a nós com mãos dos outros, não fazemos nada externo a nós nunca e nada fazemos com mãos dos outros, portanto sempre haveremos de fazer qualquer coisa com nossas próprias mãos, de nossa própria vontade, com nosso próprio organismo em funcionamento. Também não está errado querer olhar para si de forma profunda e observar o que vai contra nossa vontade, o que vai contra nossos preceitos.

De tudo que há dentro de um espaço vazio enorme deve existir uma ordem, e caso não exista, certamente algo terá de conduzir os acontecimentos ou simplesmente as existências. A esse algo é dado o nome caos. Nada há de cair eternamente no vazio pois nada se extingue e nada se cria do nada. É nisso que tive que me criar acreditando. Lembro-me criança indagando minha mãe, o que existia antes do Big Bang? E antes do universo, o que existia? E antes de algo existir, existia um nada? Esquivando-se da reflexão, eu ficava sem resposta, e logo tratava de repensar sobre, pois precisava melhorar a pergunta para me fazer entender melhor, e perguntar a meu pai: como seria possível existir um nada? Existindo um nada ele já não é mais

nada, e sim alguma coisa, o nada. Era isso antes do universo começar a existir?

O caos não é mais o mesmo quando descoberto. Pois se ele rege os acontecimentos de maneira silenciosa e oculta, no momento que é descoberto deixa de ser aquilo que era, e domesticado ganha outro nome. Mas antes que isso ocorra, o que existia antes de algo existir? Uma contínuo ciclo de esmagadora organização. Falsa organização, por assim dizer. Um acreditar e se deixar levar pelo coletivo, sem aprofundar, sem olhar um segundo pra dentro, por medo de se deparar com tanta coisa e ao mesmo tempo um nada absoluto. Acreditar criar e viver plenamente quando apenas se está deitado na rede que nunca para de marejar estando a deriva no mar. Uma plena ausência. Silenciosa presença de quem trabalha na ignorância de quem está plenamente ausente. A balança perfeita, o equilíbrio mais que harmônico da ausência ruidosa do ser e da presença silenciosa do caos.

Provavelmente não terei uma resposta baseada em fatos narrados, registrados e comprovados fisicamente, materialmente, por isso recorri ao lado metafísico das reflexões existencialistas, e até mesmo espiritualista, pois raciocinar sobre elas e chegar a um consenso calculado baseado em retóricas me parece muito pequeno, visto o tamanho do universo e a grandiosidade dessa bela imagem. Mas adiante apresentarei em subcapítulo ideia da Visão Gestadora, desenvolvida por Ramy Arany, a qual, na oportunidade, renomearei o termo *espaço vazio* simplesmente por *espaço, ordem por leis naturais* e *caos* por *essência gestadora*. Por hora, sigo narrando os acontecimentos conforme foi se apresentando, pois em certo momento o caos não me pareceu tão gestador assim, e algo me dizia para manter o termo caos até que ele se revelasse, e como diz o texto, deixasse de ser caos.

2.4 Desenhos

Desenhos nascem da composição como elementos constituinte da ideia artística. Certa vez nascem por conta própria e instigam um comportamento mental baseado e organizado por padrões. Esses mesmos padrões são reveladores do processo de criação musical. O diálogo entre os desenhos (padrões) e a música composta não ocorre em uma relação direta, mas compartilham entre si muitas vezes o mesmo título, o mesmo lugar na mente na criação, são partes de uma mesma centelha de existência em um cosmos interno.

Um turbilhão de urubus não consegue ser representado como um turbilhão em um desenho, mas como um grande olho negro caótico; o mar como lugar de nascimento também não se dá simbolicamente como uma paisagem de praia. O contrário também, uma padronagem faz nascer pouca música, mas vigora escritos mais variados.

Cada pequeno padrão não é apenas um pequeno espaço. Não se constrói um cesto ou uma teia criando cada hexágono, cada quadrado primeiro, um por um. Eles se criam naturalmente pelo entrecruzar de vários e longos fios, unidades, e para cada entrecruzamento de dois fios, vem um terceiro se somar, um quarto, um quinto, infinitos. E estão dados os padrões.

O tamanho de cada intervalo musical não pode começar exatamente no tamanho do próprio intervalo, mas a partir de outros elementos, sempre em relação com outras coisas. De um todo maior ele deriva, ele tem um sentido de existir em uma complexidade maior de conexões e sentidos.

Os desenhos e composições supracitados podem ser encontrados no site
«<https://ioeuahct.wixsite.com/oliverfields>».

3. A HARPA PARAGUAIA

Este capítulo é dedicado ao instrumento Harpa Paraguaia. A primeira parte conta a história do surgimento do instrumento, contextualização histórica, transculturação, ápice e declínio da harpa e música paraguaia no Brasil; depois assuntos mais técnicos como afinações, madeiras utilizadas, encordoamentos, maneiras e técnicas de tocar já consagradas da tradição da harpa paraguaia, e outras possibilidades com o instrumento.

3.1 História

A harpa paraguaia é resultado de uma transculturação europeia e indígena, dada a invasão dos espanhóis no continente sul-americano. Foi introduzida pelas ordens religiosas no processo de catequização nos séculos XVI e XVII, e segundo o relato do padre Strobel, teria sido o padre Sepp quem introduziu o instrumento na redução jesuítica de Yapeyú em 1691, tendo havido, entretanto, relatos de outros historiadores em períodos inclusive anteriores a este, como trata Luis Szaran em seu “Diccionario de la música en el Paraguay” (1997, p. 57-59).

O modelo trazido foi a harpa angular clássica, plenamente utilizada na Europa à época das conquistas, e era diatônica. Aos poucos foi sofrendo adaptações tanto em sua construção quando em sua execução, sendo redesenhada e passando a usar madeiras nativas tropicais como o cedro e o trebol paraguaio, além de outras alterações explicadas adiante.

Os pedais, típicos da harpa de orquestra atual, ainda não existiam nem mesmo na versão europeia, sendo criados algum tempo depois. Também a maneira de tocar foi se moldando ao novo instrumento, se afastando da tradição europeia. Uma mudança marcante é relativa ao uso das unhas: na tradição europeia é “proibido” usar as unhas para pinçar as cordas, sob a acusação emitir um som estridente, inadequado e “feio”, como é comum ouvir de harpistas clássicos ainda nos dias atuais. Essa opinião, dada por alguns profissionais a seus alunos, perpetua um perigoso preconceito em relação aos instrumentos tradicionais latinos, que são considerados, por essas pessoas, inferiores em construção, performance, resistência, beleza, e possibilidades.

Com a expulsão da ordem jesuíta das américas por ordem do Marques de Pombal em 1767 a utilização e fabricação decaiu:

Apesar da expulsão, toda essa experiência musical e artística durante as missões jesuíticas certamente influenciaram profundamente a visão cultural e artística dos indígenas. (SALABERRY, 2013, p. 12).

Sua reaparição se deu no começo do século XX com o harpista Félix Pérez Cardozo, que fez novas modificações, definindo sua identidade:

A indicaciones de Pérez Cardozo, el artista-artesano acortó la caja, dio una curvatura al cabezal y le agregó cuatro cuerdas más... Desde ese momento aquel instrumento –el arpa– dejó de ser «arpa india» (india, error histórico) o «arpa criolla» (criollo, hijo nacido en América de padres españoles) para convertirse en arpa paraguaya. (Por Catalo Bogado Bordón¹²)

Félix modificou a colocação das cordas que antes eram fixadas na lateral do instrumento, como na harpa clássica e celta, passando a saírem por cima do instrumento; desenhou uma curvatura no topo, encurtou a caixa de ressonância para garantir um instrumento mais compacto e versátil, e acrescentou 4 cordas, passando a ter 36 cordas. Posteriormente, Abel Sánchez Jiménez acrescentou mais 2 cordas, introduzindo os pequenos “taquitos”¹³ para produzir semitons e também criou uma harpa paraguaia versão cromática, ao colocar cordas duplas, sendo sons naturais de um lado, bemóis do outro. Félix Pérez Cardoso contribui não só com a evolução do instrumento e com a consolidação de sua identidade nacional no que diz respeito a construção, mas também com a maneira de tocar. Músico bastante intuitivo com uma audição extremamente aguçada, tão logo aprendeu tudo o que a tradição oral lhe ensinou passou a criar e desenvolver suas próprias técnicas, tais como “a independência das mãos, o acompanhamento com acordes quebrados para a polca paraguaia, e a expansão dos recursos técnicos da mão direita (acordes e melodias com os cinco dedos, tremolo, glissandos, e outros efeitos).”¹⁴

Atualmente o instrumento é fabricado no Paraguai por diversos luthiers, e são exportados para vários países, com forte presença no Japão. Na América Latina existem ainda outros tipos de harpas como a harpa *jarocho* e *grande* (México), harpa andina

12 <https://www.abc.com.py/edicion-impresa/suplementos/cultural/la-metamorfosis-del-arpa-y-del-pajaro-campana-1572888.html>

13 Ver glossário Partes da Harpa

14 <https://www.mec.edu.py/index.php/es/recursos-educativos/calendario-escolar/453-9-de-junio-dia-nacional-del-arpa-paraguaya>

(Peru), a *llanera*, *aragüeña*, *mirandina* e *criolla* (Venezuela).

Como a harpa apareceu e desapareceu do Brasil

Os gêneros mais representativos da identidade paraguaia são a polca paraguaia e a guarânia, como Evandro Higa escreve no artigo “A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais” (2006). Esses mesmos gêneros são encontrados no norte da Argentina e centro-sul do Estado de Mato Grosso do Sul, uma vez que as fronteiras do país foram se alterando devido a duas principais guerras: Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), Guerra do Chaco (1932-1935). Junto com a guerra civil de 1947 o país viu-se em um estado de pobreza extrema e aniquilação de grande parte de sua população, o que forçou muitos paraguaios a buscarem abrigos nas fronteiras dos países vizinhos (HIGA, 2006, p. 2).

O autor adota diferenciação entre os termos “música sertaneja” e “música caipira” a partir da concepção de Martins (1975, p. 105, apud HIGA, 2006, p. 3), em que a segunda estaria “associada à utilidade para efetivação de certas relações sociais do cotidiano do caipira (ritual religioso, de trabalho ou lazer)” ou associada a danças, enquanto a primeira conserva elementos formais da música caipira, reduzindo-os a melodia e ritmo e se encontra geograficamente localizada no mesmo espaço, São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná, e fortemente “inserida no mercado de consumo” com a crescente onda de gravação e comercialização de discos. (HIGA, 2006, p. 3). No entanto em publicações posteriores o autor revisita tais terminologias, afirmando em notas de rodapé que

“O termo “música sertaneja”, que nas primeiras décadas do século XX se referia a um repertório de origem nordestina, a partir de meados do século passou a ser utilizado para nomear a produção fonográfica da música caipira da região centro-sul do Brasil. Não há um consenso total a respeito do significado do termo entre os pesquisadores e autores consultados, mas a tendência maior é para considerar “música sertaneja” como fruto da dialética entre a música caipira e a indústria cultural. (HIGA, 2013, p.14)

Dessa maneira a cultura paraguaia entra no Brasil, fundindo-se “ao universo da música sertaneja a partir da década de trinta” (2006, p. 9), incorporando padrões de sua música no gênero/ritmo rasqueado, por exemplo. (2006, p. 4)

As versões para o português de guarânias paraguaias, a incorporação

do rasqueado na maneira de tocar a viola e a composição de canções com base de acompanhamento ternário feito pelos músicos “caipiras” brasileiros não apenas trouxe visibilidade à música do Paraguai, mas legitimou a vinculação dessa música à região sul de Mato Grosso com seus campos, suas fazendas, suas pequenas cidades isoladas do resto do país e suas fronteiras por onde o intercâmbio cultural desencadeou um processo identitário bastante singular. (2006, p. 6)

Esse gênero produziu seus frutos e alcançou seu auge com autores de guarânias brasileiras como Raul Torres, Ariovaldo Pires, Mário Zan e Nhô Pai, e intérpretes como Cascatinha e Inhana e José Fortuna nas décadas de 40 e 50, como escreve Higa em sua tese de doutorado:

Neste trabalho, buscamos confirmar a tese de que a apropriação e hibridação da guarânia no Brasil – especialmente em termos de estruturas musicais – ocorreram em um espaço social e simbólico marcado por lutas entre as representações da identidade nacional e as representações da cultura de fronteira com o Paraguai, e que o fato da guarânia não ter penetrado no Brasil da mesma forma que outros gêneros musicais estrangeiros, revela que as fronteiras nacionais, mais do que lugares que separam, também podem ser espaços de encontros. (HIGA, 2013, p. 17)

Nos anos que se seguiram a música paraguaia e seus gêneros foram deixados de lado por um ideal nacionalista, em que estrangeirismos atrapalhavam a autenticidade da música rural, e segundo o autor, passou a ser vista como “música alienada, cafona e, posteriormente, brega.” (2013, p. 19)

Em minhas vivências, quando essa música é executada desperta as lembranças de pessoas de gerações mais velhas, e nas gerações mais novas provoca estranhamento e maravilhamento, pois reconhecem o instrumento apenas no inconsciente coletivo de “músicas natalinas”, rementendo às gravações de discos de tema natalino do harpista paraguaio que morou no Brasil por cerca de 40 anos, Luis Bordón, que solidificou nos anos 70 a relação simbólica entre harpa paraguaia e natal. Esse fato parece ter sido o último relato de situações que evidenciam a harpa como um instrumento relevante, principal, e a ser tocado solo, desde 1958 em que Luis Bordón gravou seu primeiro álbum no Brasil, “Harpa Paraguaia Hi-Fi”. (2013, p. 224)

nota-se que a partir de 1952 (novamente com as gravações de “Índia” e “Meu primeiro amor” com Cascatinha e Inhana) e principalmente no final da década, as harpas paraguaias foram incorporadas com mais frequência, o que nos leva a inferir que a presença de harpistas paraguaios no Brasil passou a ser mais constante. (2013, p. 184)

Esse trecho mostra que, mesmo a música paraguaia adentrando o centro urbano paulistano com imigrantes paraguaios, se fundindo ao cenário, sendo incorporada e gravada por diversos artistas brasileiros da época, a harpa paraguaia continuava sendo tocada apenas por harpistas paraguaios.

Durante os sombrios anos das ditaduras latinoamericanas, sob o regime de Stroessner no Paraguai (1954-1989) e ao regime militar no Brasil (1964-1985), o avanço das influências paraguaias sofreu um triste retrocesso, com repatriações forçadas, exílios e capturas de “paraguaios comunistas”, como escreve José Carlos de Souza em sua dissertação de mestrado “A identidade do migrante paraguaio e de seus descendentes radicados em Dourados (1989-1999)” (SOUZA, 2001):

No decorrer da ditadura de Stroessner, a ajuda patrocinada pelo governo do Brasil, também ditatorial, na captura e extradição de paraguaios “comunistas” estabelecidos no lado brasileiro da fronteira, provocou um silêncio, um ocultamento da identidade dos migrantes paraguaios que somente se rompeu alguns anos depois de finda a ditadura de 35 anos. Quer dizer, as relações de cordialidade estabelecidas entre os governos brasileiro e paraguaio cerceava a liberdade de expressão dos migrantes que, a exemplo do que acontecia dentro do Paraguai, não tinham liberdade de agremiação, não podiam usar a língua guarani e promover manifestações artístico-culturais. Com o fim da ditadura de Stroessner, houve uma retomada, uma busca da identidade “perdida”. (SOUZA, 2001, p. 13)

O gênero guarânia foi se incorporando ao fazer musical popular, tendo sido amplamente difundido pelos autores citados acima e outros, especialmente em ambiente sertanejo. Em contrapartida a presença da harpa paraguaia foi se tornando cada vez mais rara nos grandes centros urbanos (em nosso caso, São Paulo), e ainda mais inexpressivo ou mesmo ausente no que se refere a novas composições, pioneirismos, linguagens contemporâneas, diálogo com novos estilos e qualquer outra manifestação que não as já citadas.

Percorrendo sentido noroeste do interior do estado de São Paulo pude estar em algumas cidades me apresentando com a harpa e percebi que também não há presença expressiva do instrumento ou de seus tocadores em um contexto original, do cotidiano. Na capital tive conhecimento de apenas um intérprete de nome Thiago Raja que faz participações eventuais em bandas de música sertaneja, servindo de adereço ao arranjo, realizando floreios virtuosísticos, ou tocando solo ou com acompanhamento de violão interpretando canções tradicionais da música paraguaia, tendo a banda que se adaptar a

ele. Embora muito bem executado não se propõe a um repertório disruptivo harmonicamente nem transita por vários gêneros musicais. Também não tenho notícia de trabalho autoral deste intérprete. Não posso deixar de citar o harpista argentino Dario Andino, meu mestre na harpa paraguaia e grande amigo, que mesmo com uma técnica invejável e muito conhecimento no instrumento, utiliza em seu trabalho autoral uma harmonia relativamente simples.

De maneira alguma faço o uso dessas palavras para desmerecer os harpistas que tocam músicas folclóricas, tradicionais, antigas. Pelo contrário, o fazer musical desses músicos é de grande importância, pois reconheço profundamente o valor das raízes de um povo, da diversidade, da individualidade, e das escolhas de cada um. Apenas trago essas palavras para mostrar que, ao contrário de outros países sul-americanos, a harpa paraguaia não se enraizou como instrumento popular no Brasil, e também não ganhou sua versão própria, como aconteceu em países como o Peru, Equador, México, Venezuela e Paraguai, estando restrita a algumas cidades fronteiriças do centro-oeste, sul e algumas regiões do interior do estado de São Paulo, até onde pudemos descobrir ao presente momento.

A proposta desse trabalho com a harpa paraguaia é fornecer elementos e argumentos para que possa ser incorporada como um instrumento muito capaz de realizar qualquer tipo de música, através de técnicas não tradicionais, recorrendo a artifícios não-convencionais à tradição folclórica, como alteração microtonal de afinação, o uso das alavancas de afinação de maneiras diferentes, caixa de ressonância, patches, etc, não tendo como objetivo resgatar a cultura paraguaia ou ser porta-voz da mesma, uma vez que acredito que essa permeação se dá de maneira natural, mas propiciando um campo fértil que o instrumento possa ser reconhecido, expandido, divulgado e utilizado por compositores e performers.

Para tanto fornecemos a seguir especificações técnicas e tradicionais do instrumento, e posteriormente uma pequena coleção de técnicas não-tradicionais e possibilidades que foram investigadas ao longo dessa pesquisa.

3.2 Especificações Técnicas

A harpa paraguaia é um instrumento diatônico que pode ser encontrado em

diversas configurações em relação a sua extensão. Existem instrumentos de 20, 28, 32, 36, 37, 38, 40, 43 e até mesmo 54 cordas, sendo as mais comuns e consideradas padrão as harpas de 36 ou 37 cordas (5 oitavas). As afinações neutras diatônicas mais comuns costumam ser Sol maior, Fá maior e Mi maior. Com o jogo das alavancas de semitom, o alcance harmônico passa a ser maior e mais fácil, podendo ser configurada em outros tons.

A afinação neutra é aquela que se estabelece sem que nenhuma alavanca de afinação seja levantada. Geralmente essa afinação corresponde a uma escala maior natural. É possível também a alteração simultânea à execução através do uso das alavancas de meio tom, das chaves, anéis, taquitos ou das cravelhas de afinação.

As harpas diatônicas seguem sendo muito utilizadas, mesmo com a existência das harpas com alavancas. Alguns harpistas defendem a utilização do modelo original por uma questão de tradição, como o maestro Dionisio Arzamendia Párriz (1931- 2016) em seu *Manual didáctico del Arpa sin pedales o Diatónica* (2003):

Concluyendo, invito a los intérpretes del Arpa Diatónica o Arpa Paraguaya, que, si desean ejecutar música de carácter cromático, utilicen instrumentos adaptados a ese modo musical, y por otra parte, si quieren seguir domentando la cultura musical del Paraguay y de otros países latinoamericanos, pongamos al servicios del instrumento diatónico nuestras creaciones, preservando las características de las formas musicales latinoamericanas, de esta forma, jamás sucumbirá la trayectoria de nuestros grandes compositores e intérpretes de nuestra música popular, como la de los países hermanos de América Latina. (PÁRRIZ. 2003, p. 25)

Embora esse trecho transpareça uma concepção engessada e rígida para o tratamento da música original de países latinoamericanos, o autor mostra em um trecho seguinte que não é contra a “evolução” da música, mas que essa deve ser feita dentro das normas estabelecidas pelos antecessores, em um sentido que pode ser interpretado como um gesto de honrar a história construída, as raízes, não utilizando as influências mundiais, modismos, novas tecnologias em detrimento da cultura original “folclórica”, que muitas vezes é vista como ultrapassada, decadente, antiga em vez de bagagem histórica.

Con esto no quiero decir que no esté a favor de la evolución de la música, al contrario, solo quiero que se haga dentro del cuadro de las normas musicales justas ya establecidas por los pueblos desde épocas milenarias. (2003, p. 39)

A maneira mais tradicional de alteração de semitons no Paraguai foi desenvolvida pelo harpista paraguaio Nicolás Caballero (1949-), carinhosamente apelidado de Nicolasito Caballero, que adaptou uma maneira de segurar a chave de afinação do instrumento enquanto toca, podendo alterar em meio tom para cima qualquer corda.

“Llaves, son unos anillos que se utilizan en los dedos de la mano izquierda o derecha normalmente son 2 anillos y esto sirve para crear los semitonos. Esta técnica lo ha desarrollado el maestro Nicolás Caballero. En ese vídeo se puede apreciar cómo utiliza la llave, em este caso utiliza sólo una llave (anillo). Se lo dice llave, porque era la llave para afinar las clavijas originales del arpa. Posteriormente las clavijas se cambiaron por las clavijas de guitarra. Pero el término de llave quedó para el uso de los anillos.” (informação pessoal).¹⁵

A descrição técnica a seguir é feita baseada na harpa de 37 cordas, com alavancas. De uma maneira geral as harpas diatônicas seguem o mesmo padrão, com diferenças apenas em dimensões.

3.2.1 Madeiras utilizadas¹⁶

De maneira geral a caixa acústica do instrumento é de cedro nativo e o tampo é feito de pinho, mas se pode encontrar outras madeiras, nativas ou importadas do Canadá:

- Cedro Vermelho Canadense;
- Cedro Paraguaio sólido;
- Trebol Paraguaio Sólido;
- Abeto Engelmann Canadense Sólido.

3.2.2 Encordoamento

O encordoamento é específico para harpa, sendo as cordas mais graves feitas de náilon enroladas em espiral em torno de um núcleo também de náilon, de espessuras específicas por nota; e as mais agudas sendo cordas únicas de diferentes espessuras por oitavas, também de náilon.

¹⁵ Conversa de direct do Instagram com o harpista paraguaio Juanjo Corbalán, em 28/11/2020. Nesse vídeo, Nicolasito Caballero executando a técnica com as chaves <<https://bit.ly/3gSTXe9>>

¹⁶ Informação baseada nas descrições dos diversos tipos de harpas a venda no site Paraguayan Harps. <https://www.paraguayanharp.com/pr/indice-pr.html> Acesso: 21/06/2021.

- A corda mais grave é o A1 (55Hz), seguem enroladas até a corda B3 (246,9Hz). A partir do C4 (261,6Hz) até o B6 (1975,5Hz) são todas cordas simples;
- As cordas azuis são notas dó e as vermelhas são fá (ou vice-versa em alguns modelos);
- O espaçamento entre as cordas é menor do que o das harpas sinfônica e celta¹⁷;
- O espaçamento também diferente entre harpas diatônicas sem alavancas e àquelas com alavancas;
- Cordas mais graves são maiores e mais espessas, e conforme mais agudas vão ficando mais finas e mais curtas.

3.2.3 Corpo e construção

Glossário¹⁸:

Alavancas de semitom: presentes em todas as cordas, alteram um semitom. Diferente dos pedais, cada alavanca deve ser levantada ou abaixada individualmente. A posição neutra é abaixada, e quando levantada aumenta um semitom à nota em questão. Ex: dó natural (posição neutra) → dó sustenido (alavanca levantada).

Aberturas: são duas “bocas”, uma na parte anterior e outra na parte inferior do instrumento. Além do fator de ressonância, são essenciais na troca das cordas.

Cabeça (*esp cabezal/console*): parte superior da harpa que contém as cravelhas. Originalmente as cordas da harpa paraguaia eram fixadas nas laterais, como na harpa sinfônica e celta, mas hoje em dia as cordas são fixadas no centro da cabeça sem sofrer nenhuma curvatura, presas pelas cravelhas.

Caixa de ressonância: corpo do instrumento, parte anterior. Geralmente é feita de cedro. A caixa de ressonância consiste em três tábuas isoladas que são fixadas lateralmente, como a metade de um hexágono.

Chaves: ferramenta que serve para afinar as cordas da harpa de modelos mais antigos, em que as cordas são fixadas nas laterais do instrumento (do mesmo modo que na harpa sinfônica). As chaves foram incorporadas como ferramenta em técnicas expandidas pelo harpista Nicolasito Caballero, mudando aos poucos sua utilidade, uma vez que os

17 No Manual didáctico del Arpa sin pedales o Diatónica, (PÁRRIZ, 2003, p. 41) o autor faz uma bela explicação sobre o motivo do espaçamento entre as cordas ser diferentes nos diferentes tipos de harpas.

18 Uma parte desse glossário foi retirado do site [«www.mec.edu.py/index.php/es/recursos-educativos/calendario-escolar/453-9-de-junio-dia-nacional-del-arpa-paraguaya»](http://www.mec.edu.py/index.php/es/recursos-educativos/calendario-escolar/453-9-de-junio-dia-nacional-del-arpa-paraguaya) Acesso: 21/06/2021

modelos de instrumentos mais atuais possuem cravelhas de afinação.

Coluna: peça frontal de madeira maciça que conecta a caixa acústica à cabeça, suportando a tensão que as cordas fazem na harpa. Pode vir entalhada com temas tradicionais folclóricos, a critério de quem encomenda ou do luthier que a fabrica.

Cordas: todas as cordas das harpas paraguaias atuais são feitas de nylon. Existem dois tipos de cordas, as simples, que são as cordas das notas médio e agudas, e as duplas – os chamados bordões – que abrangem as notas graves. Ainda, existem as cordas de referências que são azuis e vermelhas, para as notas dó e fá, a escolha de quem encomenda ou do luthier que a fabrica.

Cravelha: pequena peça de madeira (em alguns modelos antigos) ou metálica usada para ajustar a tensão das cordas. Peça comum encontrada em diversos outros instrumentos de corda.

Pés: são dois pares de pés, sendo um par fixo na parte de trás, servindo de apoio e descanso da harpa e outro par extensor na base, aumentando a altura do instrumento para o executante tocar de pé.

Tampo: feito de madeira de pinheiro, é onde tem a “escala”, os buraquinhos e os taquitos

Taquitos: são pecinhas de borracha presas no tampo bem próximas à corda. Ao pressionar a corda contra o taquito, o executante “encurta” a corda, produzindo um semitom acima.

3.2.4 Maneiras de Tocar

- **Posição de apoio do instrumento** – pode-se tocar de pé ou sentado. Por contar com dois pés atrás e dois embaixo, a harpa se sustenta de pé sozinha, porém de maneira instável, podendo tombar com um simples esbarrão. Por precaução a posição de apoio mais recomendada é no chão, e uma alternativa menos recomendada é em uma parede rígida.
- **Posição do músico** - pode-se tocar de pé ou sentado. Normalmente o instrumento repousa sobre o ombro direito do músico, a cabeça fica do lado esquerdo do instrumento, tendo visão total da mão esquerda e visão da mão direita através das cordas. Pela posição assimétrica, a mão direita perde um pouco a mobilidade, podendo não alcançar as cordas mais graves, enquanto a mão esquerda alcança o instrumento por inteiro.

- **Pode-se tocar com**

4.a a ponta dos dedos

4.b a ponta dos dedos e unhas

4.c somente unhas

3.2.5 Técnicas

Tremolo: é quando se toca com apenas um dedo, mantendo-os estendidos, resvalando na corda para frente e para trás.

Tremolo com intervalo de terça: é quando se toca com dois dedos em um intervalo de terça fixo, mantendo-os estendidos, resvalando na corda para frente e para trás.

Glissando: é quando se toca todas as cordas em sequência, deslizando para cima ou para baixo.

Bordão: é quando se toca – principalmente as notas graves, de cordas enroladas – com o polegar da mão esquerda na vertical, abafando a própria nota ou as notas do entorno com a palma.

Harmônicos: podem ser feitos livremente:

5.a posicionado um dedo de uma mão sobre o ponto do harmônico, e tocando com um dedo da outra mão

5.b tocando a corda e depois cancelando a fundamental com um toque sutil sobre o ponto do harmônico

5.c com a mesma mão, tendo a palma abafando o ponto do harmônico enquanto o polegar toca a corda

5.d com a mesma mão, tendo o indicador abafando o ponto do harmônico, enquanto o polegar toca a corda

5.e com a mesma mão, tendo o polegar abafando o ponto do harmônico, enquanto o indicador toca a corda

Alavancas: duas outras formas de se utilizar as alavancas para produzir efeitos:

1 Enquanto toca a nota, muda a alavanca, provocando um *slide*.

2 Deixar a alavanca no meio, a nota soará com ruídos e dependendo da precisão, bastante harmônicos.

Caixa acústica:

- 1 Na caixa acústica se pode explorar sons percussivos em diversas regiões, com várias partes da mão e dos dedos.
- 2 Pode-se também explorar percussão na caixa acústica com baquetas de borracha, linha, lã, feltro.

Algumas técnicas expandidas, como estas últimas percussivas, teriam sido exploradas e devidamente documentadas no último ciclo deste projeto de pesquisa, porém com a interrupção das atividades no país com a pandemia da covid-19 não foi possível os experimentos com percussionistas, colegas compositores e performers, sendo um projeto a ser desenvolvido em momento posterior.

Características	Harpa Paraguaia	Harpa Sinfônica
Quantidade de cordas	37	47
Pedais/alavancas	37 alavancas (correspondente ao número de cordas)	7 pedais
Espaçamento entre as cordas	11mm	+ 11mm
Material das cordas	Nylon (todas)	Tripa (agudas) e aço (graves)
Preço	USD 950 – 2.600	USD 16.000
Peso	aprox. 8kg	aprox. 36kg
Notas	A1 - B6	G0 - C7

Tabela comparativa simplificada entre a Harpa Paraguaia e a Harpa Sinfônica.¹⁹

Veja mais fotos, vídeos e um material mais completo sobre a Harpa Paraguaia em: <https://ioeuhct.wixsite.com/oliverfields>

¹⁹ Dados coletados a partir do site «www.paraguayanharp.com», dos livros nas referências, de outros sites e de experiências pessoais. Numeração das notas baseada nas referências dadas em «<http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/introducao/tabela1.html>»

Figura 2 – Cordas graves



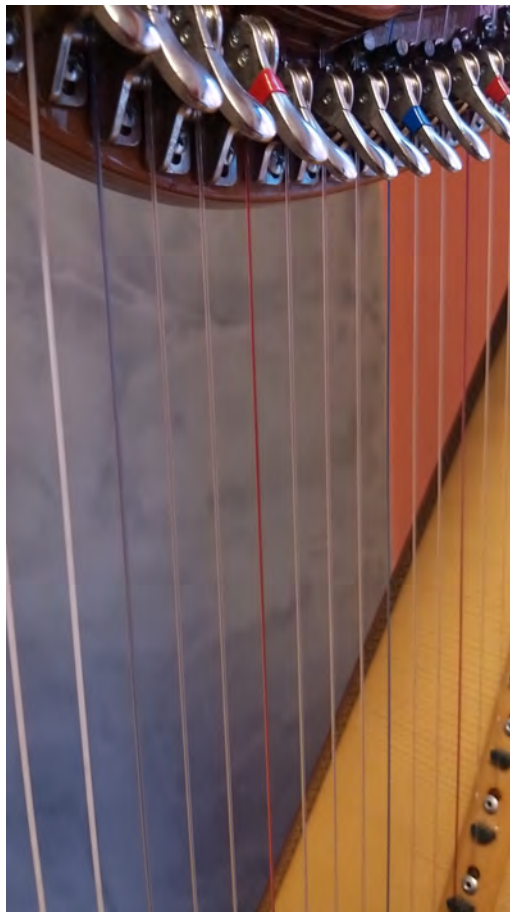
Fonte: arquivo pessoal

Figura 3 – Detalhe cordas graves



Fonte: arquivo pessoal

Figura 4 – Cordas agudas



Fonte: arquivo pessoal

Figura 5 – Detalhe cordas agudas



Fonte: arquivo pessoal

Figura 6 – Espaçamento entre as cordas



Fonte: arquivo pessoal

Figura 7 – Abertura atrás



Fonte: arquivo pessoal

Figura 8 – Abertura e pés embaixo



Fonte: arquivo pessoal

Figura 9 – Pés atrás



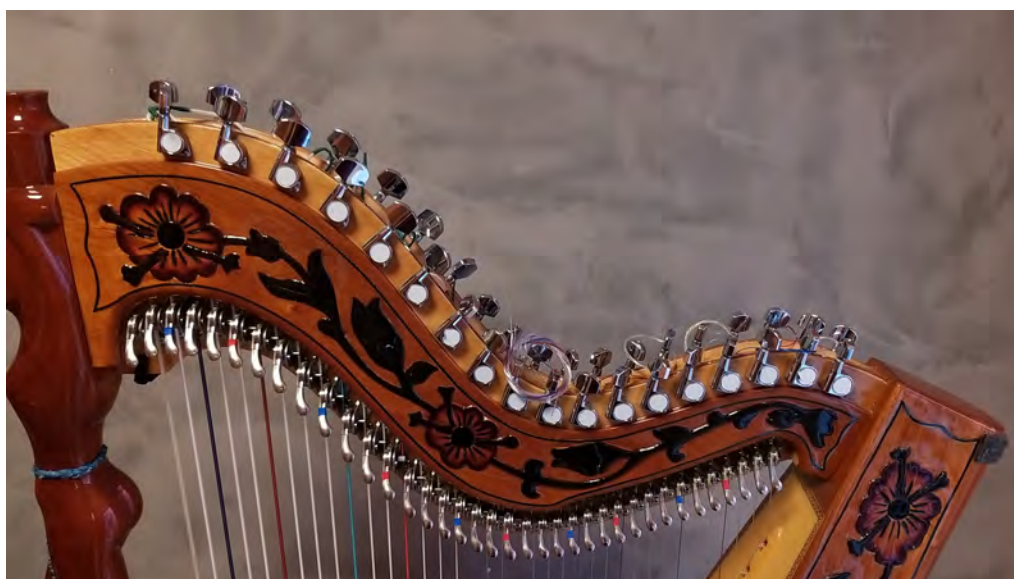
Fonte: arquivo pessoal

Figura 10 – Alavancas em posição neutra



Fonte: arquivo pessoal

Figura 11 – Alavancas e cravelhas



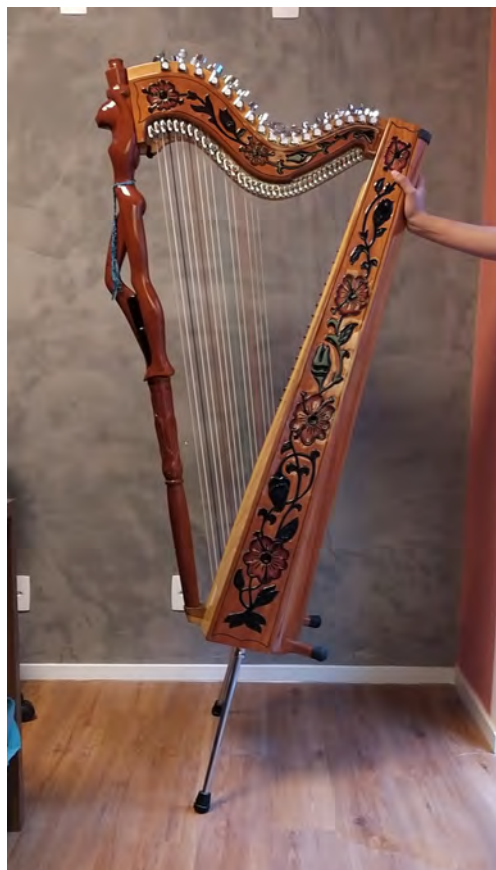
Fonte: arquivo pessoal

Figura 12 – Taquitos



Fonte: arquivo pessoal

Figura 13 – Posição da harpa com pés extensores



Fonte: arquivo pessoal

Figura 14 – Posição da harpa sem pés extensores



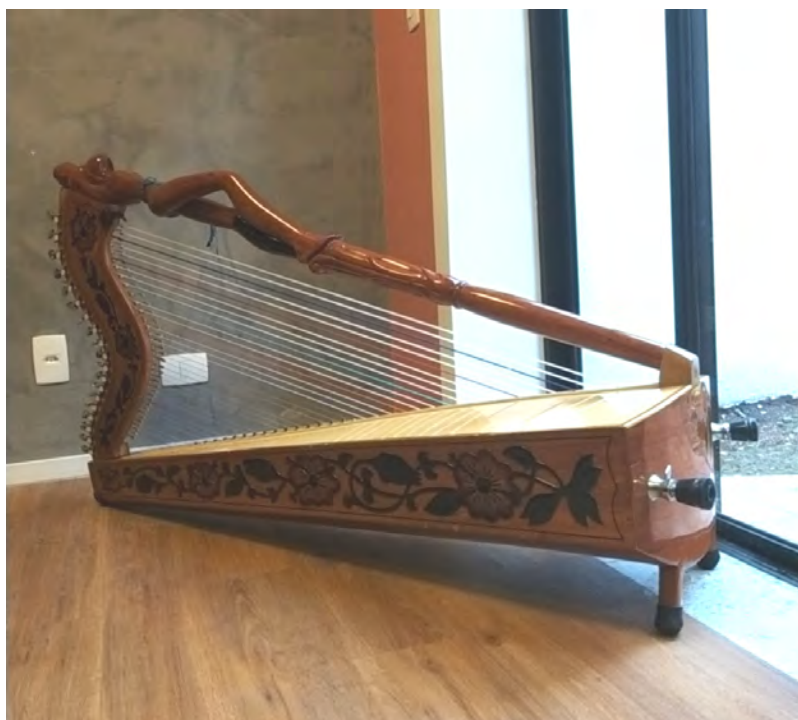
Fonte: arquivo pessoal

Figura 15 – Harpa apoiada na parede



Fonte: arquivo pessoal

Figura 16 – Harpa apoiada no chão



Fonte: arquivo pessoal

Figura 17 – Posição com harpa com pés extensores



Fonte: arquivo pessoal

Figura 18 – Posição com a harpa sentada



Fonte: arquivo pessoal

4. CAOS, COSMOS E LEIS NATURAIS

A substância é eterna.
Os átomos movem-se num infinito vazio.
O universo é composto de átomos e vazio, nada mais.

(Conceitos da obra *De rerum natura* de Tito Lucrécio Caro. séc. 1 a.C)

Imagine um território nulo, vago, vazio. A partir dessa situação inicial, para onde sua mente o leva?

Habilmente ela o leva para algum lugar, mesmo que quase tão nulo quanto o inicial. Ela o faz pois é regida por uma força maior, o tempo.

Dada a situação inicial novamente, várias são as variáveis que podem te levar para universos completamente diferentes.

É nesse ponto que iniciamos a criação.

Em nossa compreensão, a criação artística se encontra na fronteira entre a teoria e a prática, especialmente no campo da pesquisa artística, que é o campo desse trabalho. Isso funciona de maneiras diferentes entre as pessoas, podendo um artista considerar uma concepção totalmente mental como uma criação artística, e outro considerando apenas arte aquilo que é tangível. No livro “The Artistic turn: a Manifesto” os autores lembram do triunvirato de Aristóteles, a teoria, a prática e a criatividade, afirmando que para o filósofo e seus contemporâneos, na tradução para o inglês, “*doing and making*” são ações qualitativamente diferentes, “*even though much doing involves making, and very little making is possible without an element of doing*” (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p.6).

Doing, without the enriching component of making, is largely utilitarian, often repetitious and frequently banal; making, on the contrary, is engrossing, dynamic and often its own reward, whatever usefulness its products may also possess. In making, we move from nothing to something; from the speculative to the determined; from the unknown (or only partially known) to the known. (2010, p.6)

Fazer música sem pensar sobre ela é uma prática relativamente comum. Não cabe julgamento de valor sobre essa questão, apenas uma separação de intenções. A criação musical em um contexto comercial é uma prática que pode e deve ser respeitada como trabalho, que também tem seus propósitos e objetivos. No entanto esses podem ser voltados a subsistência, ao regalo próprio, e não necessariamente ao pensamento especificamente artístico. A criação artística como propósito direciona o foco das ações para um âmbito muito mais filosófico do que laboral, não podendo se submeter por completo às necessidades de terceiros, de instituições, chefes, contratadores, etc.

Partindo da criação artística como um propósito, necessitamos do agente da ação. Cabe ao nosso entendimento de humanos apenas as questões pertinentes aos humanos, no que tange escolhas, o porquê delas, ideologias, e tudo aquilo que verte um ser à criação artística, justificando aqui a concepção da arte como algo criado apenas por seres humanos, entendendo a “arte da natureza” não como arte, mas como manifestação natural da própria natureza sem a intenção de gerar quaisquer sensações nos humanos. Sendo assim uma criação artística deve ter um *canal*, um portador de ações (pensando na relação humanos-máquinas, entendemos esse canal como um humano, aquele que realiza as ações primárias, considerando a ação de um computador, por exemplo, uma ação secundária). Novamente procuro me distanciar de definições como “a arte imita a natureza”, “a natureza em si já é uma obra de arte”, não porque as desprezo, mas porque creio que, tanto a natureza quanto a arte, têm suas existências tão plenas que não é necessário criarmos um laço de dependência entre essas coisas.

Como um meio ou um canal cabe ao artista observar a si próprio, o ambiente que está inserido, as ferramentas que tem acesso, e a partir disso fazer escolhas. Nessa definição de escolhas o primeiro sentido consiste na tomada de decisões sobre algo concreto ou não, de maneira consciente, e o segundo sendo a parte sutil da infinitas

escolhas que fazemos de maneira inconsciente, e que talvez nem deveriam ser chamadas de escolhas. Por essa razão nomearemos essa segunda de *movimentos*.

Independentemente de uma visão determinista da vida ou não, o movimento é constante. Cada pulsar do ar, de um som, ciclo de uma respiração é um movimento, que na referência das Leis Naturais é uma própria Lei Natural, e que para Silvio Ferraz é como um “movimento pendular de vai-e-vem”, quando traz no ensaio sobre o pintor e calígrafo chinês Xie He através do primeiro cânone do artista “o respirar unido ao movimento do que vive” (FERRAZ, Silvio. 2014, p. 22). Essa sequência intrincada de movimentos em várias dimensões é constante, nunca cessa.

Atribuímos à constância do movimento o próprio *tempo*: “Se o espaço, o plano de continuidade, trata da permanência, a quebra da permanência daria nascimento ao tempo.” (FERRAZ. Música e Repetição, 1998, p. 86) A permanência no contexto desse trabalho se daria campo do espaço, e não no campo do tempo. Interconectados, tempo é intrínseco ao movimento, um existe não dependente ao outro, mas coabitando o mesmo espaço.

As formas de vida neste mundo e nos outros estão em constante movimento, incrementando a potência de umas formas e diminuindo a de outras. (de rerum natura)

Tais ideias nos levam a pensar que nada resta ao artista além de realizar escolhas, uma após a outra, em diversas categorias, sempre em busca do prazer, da resolução de ideias, da manifestação de movimentos mentais, de escolhas artísticas.

O homem evita a dor e procura tudo aquilo que lhe dá prazer.
Uma pessoa normal (média) está impelida sempre para evitar as dores e buscar os prazeres. (de rerum natura)

A escolha de envolver-se com uma instituição que promova casa, tutoria e aceitação é uma séria perturbação no aspecto essencial da ideia artística em que as modulantes são a própria instituição, a própria tutoria e as próprias crenças de aceitação. Qual é a característica da instituição que se propõe o trabalho artístico em questão, quais são as escolhas estéticas e estratégicas de sua tutoria, e o que suas crenças internas lhe dizem a respeito das próprias escolhas que se faz?

By saying that composition is a constant process of contextualisation, Nuñez is reinforcing the synchronicity of all these processes as one form of activity in which he is aware of making choices, working between his conscious and unconscious states of mind. (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p.18)

Devemos considerar a arte como início, processo e fim em si mesma, desconectada de qualquer valor cultural, de potencial transformação social, econômica ou ética? Devemos olhar para a arte sobre um ponto de vista prático ou de uma abordagem estética; da perspectiva do processo ou do objeto final; considerando sua beleza ou sua verdade? (2010, p.11)

Veja quantos fatores podem habitar aquele espaço inicial que foi proposto, que nada mais reproduzi ao leitor meus próprios questionamentos no momento da criação. Apesar dessa sequência de escolhas ser até mesmo fácil, despretenciosa, técnica e operacional, temos um caos que se instala de maneira tão absoluta dentro de nosso ser, que transpassa o racional, que se aloja em todas as esferas da mente, que nega à emoção, que instala a ausência. Nessa plenitude do nada, surge.

Nesse momento recomendaria a leitura do poema ‘o caos’, na página 26, sugerindo que a faça com enormes pausas e absorvendo o sentido de cada palavra e suas correspondentes anteriores e posteriores. Gostaria que sentisse essa mesma ausência criadora, mas que faça o favor de não pegar para si os mesmos questionamentos, apenas sinta a *potência* que existe em cada estado da existência.

O norte da bússola que nos guia agora é o caminho que fazem os autores da “virada artística” na compreensão que a arte deve “avançar as fronteiras, surgir da diferença, das múltiplas identidades, ir além da linguagem e da interpretação, acessando a complexidade e a contradição.” (2010, p.14) Nesse argumento repouso os questionamentos que tive no início da pesquisa desse trabalho, não me limitando à inércia do movimento, à estagnação do pensar e à irresponsabilidade social, mas me munindo de tanta energia e possibilidade o quanto consigo imaginar, e costuro a criação musical em seu aspecto mais prático com pensamentos sobre o próprio processo, sobre a relação entre as coisas que existem e compõem esse universo e as contribuições em forma de poema que ousou dar a esse trabalho e à essas propostas artísticas e composicionais.

'Working', 'creating' and 'acting freely' are different, but not contradictory, articulations of the development of human culture. (2010, p.16)

Quando o artista vai a fundo em sua própria criação é capaz de conhecer a própria fonte e se depara com a complexidade mental. Escrever para si um manual de procedimentos, afirmar uma “escola”, se rotular com selos estéticos é querer traçar uma linha reta e previsível em que os eventos acontecem tais quais foram planejados, sem nenhum desvio de rota ou ruído no percurso. É uma senóide que habita um ambiente propício à sua existência. A coleção de referências que um ser carrega consigo é um fluido em constante modulação.

Often, as in 'conventional' research, these trajectories start with research questions, arising from an artistic problem, an artistic-related philosophical question, or a science-related problem in the art practice. (2010, p. 22-23)

Com essa explanação quero analisar o processo de criação em uma perspectiva filosófica e científica, baseado nos em alguns conceitos de caos, cosmos e leis da natureza.

4.1 Caos

Ex nihilo nihil fit

Para chegar à abordagem criativa do processo desse trabalho que traz o caos como tema principal, senti a necessidade de caminhar uns passos para trás, buscando referências que pudessem corroborar com minha ideia sobre o caos e o espaço, mostrando para mim mesma (e entrando em contradição com os próprios textos) que a solidão absoluta no vácuo é apenas aparente. Cito como referências autores que se distanciam que uma visão criacionista cristã, pendendo para o lado das cosmologias pagãs, de povos tradicionais e científicas.

Teogonia, Hesíodo (VIII-VII a.C)

Na obra Teogonia, Hesíodo representa deuses em uma sucessão de gerações

para representar aspectos básicos da natureza humana, expressando assim as ideias dos primeiros gregos sobre a constituição do universo, como está descrito na introdução da tradutora Sueli Maria de Regino:

“Após a celebração às Musas, o poema narra a gênese do Universo. Do Caos informe nasce Geia, a divindade que personifica a Terra, e só depois surgem Tártaro e Eros. Também do Caos nascem as trevas, representadas pelo casal formado por Nix, a grande noite, e Érebo, o negrume profundo. Em seguida, aparece a luz de Éter, o brilhante, e de Hêmera, a luminosidade do dia, ambos gerados pela união amorosa de Nix e Érebo. Nessa primeira fase da cosmogonia de Hesíodo – na qual predomina o mundo da escuridão ctônica de onde nasce a luz urânica – são apresentados os deuses primordiais. Geia gera Urano, e, sob a intensa energia de proliferação desse casal, é engendrada a primeira geração divina.” (HESÍODO. 2010, p. 13)

[116-125] Certamente, muito antes de tudo existia Caos. Somente depois surgiram: Geia, de amplo seio, sólido sustento de todos os imortais que habitam o cume nevado do Olimpo, o tenebroso Tártaro, nas profundezas da terra de vastos caminhos, e Eros, o mais belo dos deus imortais [...]. Também de Caos nasceram Érebo e a negra Nix. Então, por sua vez, de Nix nasceram Éter e Hêmera, aos quais ela concebeu e pariu após sua união amorosa com Érebo.” (2010, p. 29-30)

Em uma passagem mais adiante, na tentativa de deter Urano e suas brutalidades, Geia propoe aos filhos realizarem uma vingança. Entre todos apenas Cronos se prontificou, castrando Urano com uma foice e o aprisionando, dando margem às mais diversas criações de relações entre o espaço e tempo.

Timeu e Crítias, Platão (IV a.C.)

Esse diálogo descreve o dia seguinte ao descrito em A República, no qual Platão pede a Timeu e Crítias que também contêm histórias a complementar as suas, em que Crítias inicia contando a história da cidade perdida de Atlântida porém interrompe para que Timeu conte a origem do Universo.

Em um relato bastante extenso e detalhado Timeu descreve absolutamente por completo o mundo que vivem os humanos, de acordo com as crenças e conhecimentos de sua época.

O trecho que interessa aqui é o da formação do Universo, considerando o criador não Deus de todas as coisas, e mesmo que em forma humana masculina,

representa-o como um demiurgo, um artesão a ter organizado a matéria prima das essências eternas: “a partir do caos (espaço imenso nebuloso e tenebroso), o *Demiurgo* (que significa Artesão, Artífice), cria o *cosmos* (universo [ou totalidade das coisas] ordenado regido por leis).” (PLATÃO. 2012, p. 19)

O *Demiurgo* (metáfora ou analogia de Platão para a Divindade), tal como um artesão [...], cria tudo com base nos elementos esparsos do caos, conferindo forma, lei e ordem às coisas, o que resulta no universo ordenado, organizado (cosmos). (2012, p. 19)

Com isso vemos que na perspectiva de Platão antes da formação do universo existia o caos, habitado de elementos esparsos e desorganizados. Nas palavras do editor Edson Bini, “essa concepção da Divindade criadora (...) contrasta com aquela que nos é familiar, a saber, a da teologia judaico-cristã do Deus, Espírito Supremo Onipotente que cria ex nihilo, isto é, a partir do nada...” (2012, p. 20)

Penso que temos que começar com a seguinte distinção: o que é aquilo que sempre *é* (o existente) e não tem *vir a ser* (o que é gerado) e aquilo que *é vir a ser* e jamais *é*? Um desses é apreendido pelo pensamento graças ao discurso racional, visto que *é* sempre uniformemente existente; quanto ao outro, constitui objeto da opinião graças à sensação irracional, visto que se mantém num processo de transformação (o *vir a ser*), perece e nunca *é* realmente. (2012, p. 41)

Já nas palavras de Platão, mais uma vez o *nada* se prova inexistente, visto que tudo “era visível” e “não se encontrava em repouso, mas em movimento discordante e desordenado, [o deus] trouxe-o de um estado desordenado a um ordenado considerando a ordem em todos os aspectos melhor do que a desordem.” (2012, p. 45). “Como afirmamos no início, todas essas coisas encontravam-se num estado desordenado quando o deus nelas introduziu proporções [...]” (2012, p. 115-116).

Novamente vemos um citação da relação entre espaço-tempo:

De fato, simultaneamente à criação do céu (universo), ele (Demiurgo) concebeu a produção de dias, noites, meses e anos, os quais não existiam antes do céu (universo) ter sido gerado. (2012, p. 56)

Tomando como referência esses excertos percebemos que a origem do universo se separava em duas principais hipóteses, em que os pensadores e cientistas escolhiam a qual se apoiar: na primeira, antes da criação, existia alguma matéria; na segunda não havia nada antes da criação, tendo surgido qualquer tipo de matéria a partir do momento da criação. Essa segunda hipótese converge mais claramente ao catolicismo e às religiões monoteístas, enquanto a primeira abarca aquelas de polidivindades. Algumas referências dizem que poderia se encontrar traduções alternativas para certas passagens bíblicas tendo em vista a ambiguidade do hebraico em que uma das traduções indicaria que Deus teria criado o mundo em um dado momento, tendo encontrado a terra sem forma e vazia, indicando desordem e caos. Nas traduções mais comuns e aceitas Deus teria criado o mundo a partir de um certo momento, que nada existia antes, nem mesmo o tempo. Esse modelo de criação tornou-se, então, dogma central na teologia cristã, traduzida para o termo *ex nihilo*, ou *creatio ex nihilo*. Oposta à ideia da criação a partir do nada, o termo *ex nihilo nihil fit* atribuído a Parmênides (530-460 a.C) se apoia na crença que nada surge do nada, sendo assim, infinito para trás²⁰.

Física IV, Aristóteles (IV a.C.)

Em *Física IV*, Aristóteles também versa sobre assuntos de movimento, vácuo, tempo, relacionando-os:

No livro Física IV, Aristóteles discute os pressupostos do movimento: o lugar (topos, capítulos 1 a 5), o vácuo (capítulos 6 a 9) e o tempo (kronos, capítulos 10-14). O livro começa por distinguir as diferentes formas que um corpo pode “estar sob o poder” de outro. Ele compara o lugar a um recipiente imóvel ou um vaso: “o limite imóvel e mais íntimo que o circunda” é o lugar inicial de um corpo (4.212a20). Ao contrário do espaço, que é um volume que coexiste com um corpo, o lugar é a fronteira, ou superfície.

Ele ensina que, contrariamente aos atomistas e outros, o vazio não é só inútil, mas leva a contradições lógicas, como por exemplo, tornando o movimento impossível. Contrariando a crença popular e muitos dos chamados discípulos de Aristóteles, o que ele chama de vazio não é o mesmo que uma falta de ar ou de outro corpo sensível (o que hoje se chama de vácuo, cf. 6.213a23-29).

O tempo é um aspecto constante do movimento e, no pensamento de Aristóteles, não existe por si próprio: é relativo aos movimentos. O tempo é definido como “o número do movimento segundo o aspecto

20 *Ex nihilo nihil fit* «www.philosophica.info/voces/creacion/Creacion.html»

do antes e depois", por isso o tempo não pode existir sem uma sucessão. Aristóteles, ao que parece, diz que a existência do tempo exige a presença de uma alma capaz de "contar" o movimento.²¹

O vazio para Aristóteles torna o movimento impossível, e o tempo é aspecto constante do movimento, relativo a ele.

Metamorfoses, Ovídio (8 d.C.)

[5] Antes do mar e das terras e do céu, que tudo cobre, um só era o aspecto da natureza no orbe inteiro: Caos lhe chamaram. Era uma massa informe e confusa, nada a não ser um peso inerte, nela amontoando-se as sementes discordantes de coisas desconexas. (...)

[15] Mas ainda que houvesse ali terra, e mar, e atmosfera, a terra era então instável, as ondas não navegáveis, e a atmosfera sem luz. Nada conservava a sua forma, cada coisa opunha-se à outra, pois num mesmo corpo o frio guerreava o quente, o húmido lutava com o seco, o mole com o duro, o peso com a ausência de peso.

Um deus, ou a natureza já mais benigna, pôs fim à disputa. De facto, as terras separou do céu, das terras as ondas, e dividiu o céu puríssimo da atmosfera espessa.

Após os ter desembaraçado e extraído da escura massa, uniu cada um ao seu lugar, em harmoniosa paz. (OVÍDIO, 2010, p. 35).

Destaco o trecho de Ovídio “um deus, ou a natureza já mais benigna, pôs fim à disputa”, em que a natureza é citada como a organizadora do caos que havia. Uma natureza mais benigna, em relação direta com “um deus”.

Embora eu queira muito aprofundar a questão do caos nos dias atuais, trazendo referências como Edward N. Lorenz, James Gleick²², e pensadores da complexidade como Edgar Morin, Henri Atlan, Ilya Prigogine, Anthony Wilden, aprofundar tais temas seria caminhar para novos universos, e possivelmente isso faria distanciar da matéria composição em si, prática e aplicada. Portanto me detenho nos exemplos anteriores e nos próximos, trançando as ideias em um emaranhado cósmico.

21 *Aristóteles, Física Livro IV*

22 Ambos escrevem sobre o caos, Lorenz com *A Essência do Caos* (1996) e Gleick com *Caos: a criação de uma nova ciência* (1990).

4.2 Leis Naturais

Os princípios filosóficos da “Visão Gestadora, a visão em Teia”

Na teoria empírica da Visão Gestadora criada por Ramy Arany no livro “Visão Gestadora, a visão em Teia” (ARANY, Ramy. 2008), a autora apresenta uma perspectiva da vida humana e tudo que concerne à existência regidas por movimentos naturais, chamados de “leis naturais”. Essas leis naturais não teriam sido inventadas pelos humanos pois existem independentemente da vontade e mesmo da existência deles; sempre existiram e sempre irão existir, por isso, naturais. Essas leis foram identificadas e catalogadas nessa teoria, a partir da extensa pesquisa da autora em estudos sobre a “natureza da natureza” e o comportamento humano.

Além das próprias leis naturais outros aspectos, padrões e elementos da natureza são utilizados como ferramentas de aprendizado dentro desta ideia da Visão Gestadora. No capítulo oitavo, Ramy Arany apresenta o conceito de Teia: teia natural e a teia construída. Considerando todos os elementos existentes como partículas em movimento, emitindo seja luz, calor, som, são chamados de *frequências*. Seriam, assim, as individualidades de tudo que existe, que se comunicam continuamente, se entrecruzam a todo momento, gerando novas frequências e movimentando o tempo-espaço. A relação entre elas, a comunicação, e sua própria existência é chamado de teia.

A vida essencial, que é a natural, é um grande espaço preenchido de inúmeros filamentos de vários tipos de frequências. Neste espaço, as frequências manifestam um movimento de reunião e de expansão, como as batidas do coração, num ir e vir contínuos, gestando uma trama própria, que, através dos entrecruzamentos parem a vida natural nas mais variadas individualidades de manifestações. Essa trama viva, gestada e parida pela própria natureza, é a teia natural, a qual reconheço como teia-mãe e, que, também, é uma lei, pois, a vida natural, em sua naturalidade, assim a manifesta.” (ARANY, Ramy. 2008, p. 140)

O livro constrói um método baseado em estudos empíricos, em que o próprio termo método (do grego antigo μέθοδος, transl. *methodos*, formado por μετά, mét-, transl. *metá*, met-, 'depois' ou 'que segue' + οδός, transl. *hodós*, 'caminho') “significa literalmente seguir um caminho para chegar a um fim”²³. Sendo assim o método gestador, ou caminho gestador é constituído de *movimentos* gestadores, que criam

23 «pt.wikipedia.org/wiki/Método»

estrutura para tudo que há no universo, do macro ao micro, e também para as ações do nosso dia a dia, relações interpessoais, profissionais, pois assim são *leis naturais*, “a essência que existe em tudo que é a natureza” (2008, p. 13). As leis naturais são os princípios básicos da “consciência gestadora” que quando compreendidos em sua totalidade, aplicados e vividos conforme essa consciência se tornam uma “visão gestadora”, ou seja, transformam a visão que uma pessoa possa ter da vida em uma visão que reconhece que toda a manifestação de existência é, em essência, natureza.

Estas leis são movimentos essenciais que gestam e parem a vida em todas as suas formas de manifestações e em todas as dimensões e, que, portanto, esta origem é “mãe gestadora, sustentadora, nutridora contínua”. (2008, p. 14)

A primeira lei gestadora é a *origem*, por definição é a “potência gestadora contínua da natureza”, conceitualmente entendido por princípio gestador feminino, portanto, “mãe” (2008, p. 15). Em comparação com os conceitos trazidos anteriormente sobre caos e a origem das coisas, para a visão gestadora não existe vazio absoluto, e tampouco o caos, como veremos adiante, pois em princípio a origem é uma potência gestadora contínua, então mesmo no vácuo e no vazio, existe:

A lei natural nos ensina que “todo o espaço sempre será preenchido”. No modo comum de raciocínio, o espaço é compreendido como um vazio que pode ser “enchido”, ocupado, enquanto que na consciência gestadora, o espaço é compreendido e observado como um preenchimento. (2008, p. 119)

Um segundo conceito importante é o da *consciência natural e consciência construída*. Segundo a autora a primeira é aquela “que manifesta as leis naturais de forma espontânea”, e a segunda é aquela que “se desenvolve a partir da observação desta consciência natural” (2008, p. 29). Nós, seres humanos, seríamos consciência construída, pois aprendemos com diversas origens para assim agirmos, nos comportarmos, criarmos.

As leis naturais estão em constante movimento, em conexão, se comunicando umas com as outras, “através da comunicação, as leis naturais se entrecruzam em seus pontos de unicidade formando, assim, uma teia sustentada em si mesma.” (2008, p. 67). Não irei citar aqui todas as leis naturais descritas no livro, apenas as que forem mais relevantes para o entendimento desse raciocínio. Assim, o próximo conceito importante que trago é o dos *ciclos*:

As leis naturais são em contínuo movimento de ir e vir, como as ondas do mar que, continuamente, vem e vão sustentando-se no eixo natural que se forma entre o movimento de ir e vir. [...] A lei natural do ir e vir genta, também, os ciclos da natureza [...]. Assim é o movimento gestador, pois todas as leis se expandem e se reúnem num ir e vir contínuos, manifestando a ciclicidade da natureza.

Os ciclos também têm a ver com o tempo [...] são os impulsionadores da continuidade da vida, pois sem eles não haveria continuidade. (2008, p. 69-70)

Na natureza a força gestadora é bastante potencializada pela própria naturalidade de sua manifestação, pois nela tudo se manifesta em alinhamento às leis naturais que são, também, leis gestadora. Assim, na natureza a gestação é natural, havendo harmonia entre todos os sistemas que se manifestam naturalmente em elos, e, também uma grande comunicação entre todos, cuja sustentação se manifesta pela unicidade natural entre as espécies, uma vez que todas são extensões desta origem mãe, apenas manifestadas, naturalmente, de acordo com suas individualidades. [sobre a força gestadora, essência fundamental da existência de todas as coisas (2008, p.74-75)

Retornando à questão do espaço, a autora escreve também sobre o espaço consciencial, que seria o espaço que existe dentro de nós, consciência construída:

O espaço consciencial é também naturalmente preenchido desta essência vital gestadora contínua, sendo, portanto, um meio altamente gestador. Porém, somos seres de consciência construída e sendo assim, somos os tecelões de nós mesmos [...]. (2008, p. 121)

O espaço mental da criação que foi trazido nos capítulos anteriores se ajusta perfeitamente no conceito de espaço consciencial, que, mesmo vazio de ideias, é preenchido com essência vital gestadora.

A fim de concluir essa breve exposição sobre as Leis Naturais, trago novamente a visão abstrata da malha cósmica, ou essa teia natural, que conecta todas as coisas, é movida pela essência gestadora de princípio “mãe”, se relaciona com o tempo sendo o próprio tempo através dos movimentos de ir e vir, os ciclos, que organiza e estrutura tudo que existe no macro e no micro universo. Novamente não posso me comprometer com uma conceitualização científica, pois haveriade entrar no campo da física e da mecânica quântica, explorando teorias tão belas e complexas quanto os mistérios de nosso próprio ser, e possivelmente não obteria o êxito desejado.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A composição musical como tema de um trabalho acadêmico exige um grau de crença na arte como agente transformador, um acreditar no processo e não na obra prima, uma consciência lúcida de ser parte de um coletivo em que cada individualidade tem seu valor, e somada ao todo aponta caminhos de uma pequena comunidade, ou de uma grande sociedade.

A escolha da harpa paraguaia como meio transdutor de ideias abstratas para a realização de composições é um tanto ousada: uma vez que esse instrumento carrega forte tradição e imagem de uma tradição pouco acessível e acessada pelos brasileiros. Aliás nosso país é dado a muitos problemas estruturais, entre eles o esquecimento histórico. Resgatar a história de nosso continente no intuito de tecer uma trama forte de uma identidade latinoamericana deveria ser preocupação de muitos de nós, brasileiros. Reparar erros históricos por guerras provocadas pelo Brasil é uma responsabilidade herdada. Se o esquecimento histórico é um problema de nosso país, é também um problema nosso a ser gerenciado: pensar que somos agentes exclusivamente do presente é ingenuidade. Compreender a atemporalidade das nossas ações é de extrema importância para construirmos, no futuro, o presente que queríamos, a compreensão exata da elasticidade do tempo-espaço, e todos os desdobramentos decorrentes de nossa ação no mundo.

A crescente globalização engole o pensamento individual, tornando os desavisados peões do senso comum, do comportamento coletivo socialmente orientado, algumas vezes manipulado por poucos grandes poderes, como pudemos vivenciar na última década, agências de marketing, redes sociais, notícias falsas influenciando decisões globais, apoiando golpes antidemocráticos, alas de extrema direita tomando o poder em vários países, e outros acontecimentos preocupantes.²⁴ Tomar conta de nossa história, de nosso passado, de nossas origens não é preciosismo, nem regionalismo, nem exotismo, é responsabilidade. Aproximar o passado do presente (ou futuro) é uma das maneiras de fortalecer nossa identidade.

Em relação ao desaparecimento da harpa paraguaia no Brasil, pudemos

24 <https://olhardigital.com.br/2018/03/21/noticias/cambridge-analytica/> e <https://www.theguardian.com/technology/2019/mar/17/the-cambridge-analytica-scandal-changed-the-world-but-it-didnt-change-facebook>

constatar um fator anterior: o não enraizamento do instrumento em nosso país pode ter origem no fato das missões jesuíticas em terras portuguesas não terem incorporado a harpa aos seus instrumentos de catequização em toda a costa leste e norte do país, e terem sido expulsas em período anterior daquelas em terras espanholas. Teria sido o fator da não-familiaridade que gerou certa impermeabilidade dos brasileiros com a cultura vizinha? Ou teria sido, de fato, culpa da época de turbulentas crises políticas no período o qual o instrumento entrou no país, somado o ideal nacionalista vendido pelo governo que rechaçava os “estrangeirismos”? Interessante seria uma expedição pelo Brasil com o objetivo de identificar outros estados em que a harpa popular se faz presente, qual a história de sua inserção naquele local, e quais são os costumes musicais e contextos sociais envolvendo o instrumento.

As investigações a respeito do caos e cosmos feitas neste trabalho são parte do processo composicional descrito aqui, são elementos formadores de uma ideia, de *insights*, dos fluxos de criação, do *devoir* aristotélico, ferramentas que constituem a potência de ação, do pensar, do poder de transformação de quem o escreve. São as bases, a estrutura, a teia gestadora que fornece a potência de vida para qual seja a ação, neste caso um pensamento artístico, uma investigação criativa. Foram, também, prenúncios de um diagnóstico de transtorno de déficit de atenção e hiperatividade, que na própria ignorância de sua existência, foram transformados poéticamente em arte.

As composições propostas nesse trabalho têm um principal problema identificado: a limitação técnica de quem o executa na harpa. Nesse sentido os projetos de performance encontram melhores condições para serem executados, uma vez que envolvem vários artistas, e não sendo estranho de se esperar, um coletivo é por vezes mais interessante que um artista solo. Na solução desse problema dedicarei os próximos anos ao aprimoramento das técnicas no instrumento, bem como a execução, performance dos projetos de composição e das composições escritas, objetivando apresentações e gravações das mesmas. Também para os próximos anos dedicarei maior tempo à investigação das técnicas expandidas na harpa paraguaia, inserção delas em composições, para o registro dessas possibilidades em um futuro Manual da Harpa Paraguaia no Brasil, fruto da ideia-sugestão do professor Luis Afonso Montanha, intérprete e artista brilhante não só em termos técnicos mas com uma visão ampla sobre música e sobre arte. Outra proposta que, infelizmente, foi deixada em segundo plano durante o presente trabalho foi a união da harpa paraguaia em sonoridades microtonais

com vozes, coros, e dispositivos eletrônicos. Esses também são desejos de experimentações que não me abandonam.

De maneira geral as performances e os projetos de composição necessitam de fato serem colocados em prática, para assim poderem ser avaliados, reescritos e replanejados se necessário, para assim ter um parecer adequado do que realmente funciona, não funciona, é esteticamente belo apenas nas ideias ou em sua transdução também ocorre com sucesso.

Para não nos perdermos durante o caminho, deixo-os então, com um link, onde estão todas as imagens mostradas aqui, os vídeos explicação, e estarão os vídeos das composições para que possam acessar em futuro ideal em que as pessoas possam se encontrar novamente, livremente, com preocupações que não de ordem de saúde pública.

REFERÊNCIAS²⁵

Link com o material audiovisual: <https://ioeuhct.wixsite.com/oliverfields>

ARANY, Ramy. **Visão Gestadora: a visão em teia**. São Paulo: KVT Editora e Livraria, 2008.

AYDEMIR, Murat. *Turkish Music Makam Guide*, 2010.

BOETTNER, Juan Max. **Musica y Músicos del Paraguay**. Asunción: Edición de Autores Paraguayos Asociados, sem data.

BORBA, Julio César Matos. **Galopera - Música Instrumental Paraguaia no Brasil**. Música em Perspectiva. 2017. Revista Música em Perspectiva, volume 10, número 2. Paraná: Universidade Federal do Paraná, 2017.

COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. **The Artistic Turn: a manifesto**. Belgium: Leuven University Press; Illustrated edition, 2010.

COSMOGONIA. [S. l.], [S. d.]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Cosmogonia>>. Acesso em: 1 set. 2020.

EL ARPA PARAGUAYA. [S. l.], 28 set. 2006. Disponível em: <https://www.staff.uni-mainz.de/lustig/guarani/arpa.html>>. Acesso em: 3 jun. 2020.

EX nihilo nihil fit. [S. l.], [S. d.]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Ex_nihilo_nihil_fit>. Acesso em: 30 ago. 2020.

DAL FARRA, Ricardo L. **A journey of sound through the electroacoustic wires**. Canada: UQAM (PhD Thesis), 2006.

FERRAZ, Silvio. **Música e Repetição: aspectos da diferença na música do séc. XX**. São Paulo: EDUC/Fapesp, 1998.

_____. **Xie He, composição Musical, modulação e ritornelo**. Revista Vórtex, Curitiba, v.2, n.2, 2014, p.19-31

GARAY, Romy Angélica María Martínez. **Canciones a orillas del río: Música e identidad em el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil**. São Paulo: Universidade de São Paulo (dissertação de pós-graduação), 2018.

HESÍODO. [S. l.], [S. d.]. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Hesíodo>>. Acesso em: 1 set. 2020.

25 De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT NBR 6023).

HESÍODO. **Teogonia / Trabalhos e Dias**. Tradução Sueli Maria de Regino. São Paulo: Martin Claret, 2010.

HIGA, Evandro Rodrigues. **A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais**. In: Actas do VII Congresso IASPM-AL. Cuba: Havana, 2006.

_____. **Os Gêneros Musicais “Polca Paraguaya”, “Guarânia” e “Chamamé”: Formas de Ocorrência em Campo Grande – Mato Grosso do Sul”**. São Paulo: Dissertação de mestrado – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes de São Paulo, 2005.

_____. **“Para fazer chorar as pedras”: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50**. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (tese de doutorado). São Paulo: 2013.

_____. **Paraguai e Brasil: a música como reveladora de conexões**. 8o. Encontro Internacional de Música e Mídia. São Paulo: USP, 2012. (Disponível em https://www.academia.edu/33391556/Paraguai_e_Brasil_a_m%C3%Basica_como_reveladora_de_conex%C3%B5es)

(A) HISTÓRIA de como a harpa se tornou paraguaia. [S. l.], 8 jun. 2007. Disponível em: <https://paraguaitete.wordpress.com/2013/09/19/a-historia-de-como-a-harpa-se-tornou-paraguaia>. Acesso em: 3 jun. 2020.

HOUDARD, G. **La notation musicale dite neumatique**. Source: Revue Archéologique, Quatrième Série, T. 18 (JUILLET-DÉCEMBRE 1911), pp. 45-72. France: Presses Universitaires de France. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/41021847>. Acesso em: 03 nov. 2019.

IAZZETTA, Fernando. **Tabela de Frequências, Períodos e Comprimentos de Onda**. [S. l.]. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/prof/iazzetta/tutor/acustica/introducao/tabela1.html>. Acesso em: 11 mar. 2018.

IVAN Wyschnegradsky. **Manual of Quarter-Tone Harmony**. [S. l.], 17 jan. 2018. Disponível em: <http://5against4.com/2018/01/17/ivan-wyschnegradsky-manual-of-quarter-tone-harmony/>. Acesso em: 16 out. 2019.

IVAN Wyschnegradsky: **Microtonalist And Mystic**. [S. l.], 2009. Disponível em: www.gavindixon.info/Ivan_Wyschnegradsky.htm. Acesso em: 16 out. 2019.

LAURENTIZ, Paulo. **A holarquia do pensamento artístico**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1991.

LORENZ, Edward N. **A essência do caos**. Tradução de Cláudia Bentes David. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.

METAMORFOSES. [S. l.], [S. d.]. Disponível em:
<<https://pt.wikipedia.org/wiki/Metamorfozes>>. Acesso em: 1 set. 2020.

ORTIZ ROMERO, Gonzalo Gabriel. **1983 – Considerações sobre a música pós-tonal para piano de compositores paraguaio**. Campinas: Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (dissertação de mestrado), 2018.

OVÍDIO. **Metamorfozes**. 2. ed. Lisboa: Cotovia, 2010

PÁRRIZ, Dionisio A. **Manual Didáctico Del Arpa Sin Pedales En 7 Años**. Asunción, Paraguay: Arzamendia Párriz, Dionisio, 2003.

PLATÃO. **Timeu e Crítias ou a Atlântida**; BINI, Edson. texto introdutório sobre Atlântida. São Paulo: EDIPRO, 2012.

SALABERRY, Nicolás Ramírez. **José Asunción Flores: Poema Sinfônico “Ñanderuvusú”: Análise interpretativa e importância histórica**. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (trabalho de conclusão de curso), 2013. Disponível em:
<<https://dedalus.usp.br/>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

SANZ SÁNCHEZ, Santiago, **Creación**, em FERNÁNDEZ LABASTIDA, Francisco e MERCADO, Juan Andrés (editores), *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*. Disponível em:
<<http://www.philosophica.info/archivo/2010/voces/creacion/Creacion.html>>. Acesso em: 28 abr. 2020.

SOUZA, José Carlos de. **A identidade do migrante paraguaio e de seus descendentes radicados em dourados (1989 – 1999)**. Dissertação apresentada ao Programa de Mestrado em História da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campus de Dourados, 2001.

SZARAN, Luis. **Diccionario de la música en el Paraguay**. p.57-59. Asunción: Ed. do autor, 1997.

THE HARP: A Latin American Re-invention [S. l.], 6 jul. 2001. Disponível em:
<http://www.bbc.co.uk/worldservice/arts/highlights/010705_harps.shtml>. Acesso em: 10 nov. 2020.

TIMEU (diálogo). [S. l.], [S. d.]. Disponível em:
<[https://pt.wikipedia.org/wiki/Timeu_\(diálogo\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Timeu_(diálogo))>. Acesso em: 1 set. 2020.

ANEXOS
Anexo I

Bicentenario de la Independencia Nacional 1811 - 2011



PODER LEGISLATIVO
LEY N° 4.001

QUE DECLARA AL ARPA PARAGUAYA "INSTRUMENTO SÍMBOLO DE LA CULTURA MUSICAL NACIONAL".

EL CONGRESO DE LA NACIÓN PARAGUAYA SANCIONA CON FUERZA DE
LEY


Artículo 1°.- Declárase al Arpa Paraguaya "Instrumento Símbolo de la Cultura Musical Nacional".

Artículo 2°.- Comuníquese al Poder Ejecutivo.

Aprobado el Proyecto de Ley por la Honorable Cámara de Diputados, a los quince días del mes de diciembre del año dos mil nueve, y por la Honorable Cámara de Senadores, a los trece días del mes de mayo del año dos mil diez, quedando sancionado el mismo, de conformidad con lo dispuesto en el Artículo 204 de la Constitución Nacional.


César Ariel Oviedo Verdún
Presidente
H. Cámara de Diputados


Juan Artemio Barrios
Secretario Parlamentario


Miguel Carrizosa Galindo
Presidente
H. Cámara de Senadores


Ana María Mendoza de Acha
Secretaria Parlamentaria

Asunción, 8 de junio de 2010.

Téngase por Ley de la República, publíquese e insértese en el Registro Oficial.

El Presidente de la República


Fernando Lugo Méndez


Luis Alberto Riart Montaner
Ministro de Educación y Cultura