

# INSTALAÇÕES PIANÍSTICAS: UMA FRESTA DE LUZ NO PROCESSO CRIATIVO DA PERFORMANCE PIANÍSTICA

## PIANISTIC INSTALLATIONS: A CRACK OF LIGHT IN THE CREATIVE PROCESS OF PIANO PERFORMANCE

**Anna Claudia Agazzi**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp)

E-mail: anna.agazzi@unesp.br

**Resumo:** Este artigo discorre sobre o processo criativo da interpretação pianística de obras do repertório erudito e apresenta a proposta interdisciplinar das “instalações pianísticas” como exercício criativo. Discute conceitos do limite da interpretação e seus reflexos na pesquisa acadêmica e na docência. Por fim, revela elementos do processo criativo e características interdisciplinares da obra *Ignis fatuus*<sup>1</sup>, baseada no quarto movimento da *Sonata Op. 35*, de Frédéric Chopin, que integrou a mostra *Con anima: instalações pianísticas* como resultado da pesquisa de doutoramento em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).

**Palavras-chave:** Piano. Performance. Processo criativo. Interdisciplinaridade. Interpretação musical.

**Abstract:** This article discusses the creative process of pianistic interpretation of works from the erudite repertoire and presents the interdisciplinary proposal of “pianistic installations” as a creative exercise. It discusses concepts of the limit of interpretation and its reflections on academic research and teaching. Finally it presents the creative process and interdisciplinary characteristics of the work *Ignis fatuus* based on the fourth movement of *Sonata Op. 35*, by Frédéric Chopin, that was one of the installations integration *Con anima: pianistic installations* as a result of research for a doctorate in Arts at the Institute of Arts of Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp).

**Keywords:** Piano. Performance. Creative process. Interdisciplinarity. Musical interpretation.

---

<sup>1</sup> *Ignis fatuus* em latim significa fogo-fátuo. Trata-se da energia que se desprende em forma de faíscas de reações químicas resultantes da putrefação dos corpos.

## **PREÂMBULO SOBRE O PROCESSO CRIATIVO DO PIANISTA**

O processo criativo do pianista erudito resulta na produção de sons que se encontram inicialmente impressos em um papel por meio de sinais conhecidos como notas. Da mesma forma como as palavras são compostas por letras que isoladamente não possuem significado, as notas são organizadas de forma a criar motivos e gestos musicais cujos parâmetros de intensidade, duração e altura são representados por um grande número de sinais impressos na partitura e que servem de instrução ao intérprete. Para além de vocalizar as letras e palavras de forma que possam ser simplesmente ouvidas, o pianista, como um orador, produz certas nuances de volume, intensidade, tempo e ritmo que darão ênfase a determinados sons e ideias musicais, executando a obra por meio de sua interpretação individual. Um mesmo texto pode ser lido de diversas formas e entonações da mesma maneira que uma partitura pode ser executada em uma pluralidade de interpretações ao piano. O processo criativo para a interpretação ao piano passa, portanto, por um grupo importante de saberes e áreas de conhecimento correlatos, o que o caracteriza como um processo interdisciplinar. São necessários conhecimentos e pesquisas associados a áreas teóricas da música, como percepção musical, análise formal, harmonia, história da música e estética, além dos conhecimentos práticos relacionados à técnica pianística e às práticas interpretativas.

## **O VIRTUOSE, O CONCEITO DE FIDELIDADE À OBRA E SUAS IMPLICAÇÕES**

Apesar do imenso volume de obras que podem ser executadas ao piano, inclusive aquelas originalmente escritas para instrumentos de teclado antecessores ao piano, como o cravo, o piano como instrumento solista tem seu apogeu durante o período do romantismo, no final do século XIX, quando a música era entendida como expressão do sentimento e, portanto, fortemente associada à subjetividade do intérprete. Nesse período, é reforçada a associação da imagem do solista com o conceito de virtuose. Esse mito prega que o solista é um ser que desafia os limites técnicos do instrumento e do instrumentista, que está mais próximo de Deus e que nasceu diferenciado dos demais: o virtuose é capaz de produzir sons que desafiam as habilidades humanas e cuja inventividade e concepção são banhadas de sentimentos, e sua personalidade é fortemente impressa em suas interpretações. O virtuose tudo pode, inclusive alterar, de forma pessoal, instruções na partitura. Entre os ícones solistas do romantismo, estão o violinista Nicolò Paganini (1782-1840) e o pianista Franz Liszt (1811-1886) que, além de intérpretes, foram compositores representativos do período.

É a partir da criação desse mito que se delineia muito do que hoje ainda se encontra no imaginário dos estudantes e aspirantes a pianistas.

Existem relações entre esse imaginário e o processo criativo do pianista?

A definição do virtuose como modelo associado à atividade do pianista provoca uma cadeia de reações que perpassam a escolha de repertório referente à docência e à produção acadêmica, chegando até a atividade profissional do pianista. Considerando o processo criativo da interpretação pianística como etapa essencial para a atividade do pianista, esse processo também sofre influências desse modelo. Na primeira metade do século XX, como uma reação ao modelo do virtuose, o pesquisador Benedetto Croce prega que a finalidade do bom pianista seria “de re-evocar fielmente o significado original recomendando-se para tanto uma execução impessoal e tão objetiva quanto possível, respaldada no exame da partitura e na investigação histórico-estilística” (Abdo, 2000, p. 16-17). Ao pensamento de Croce alinha-se também o conceito de *Werktreue*, que prega a responsabilidade ética do intérprete músico em apresentar com fidelidade o conteúdo escrito pelo compositor, de forma a respeitar as intenções implícitas dele na obra e comumente relacionadas à estética e tradição de uma época. Tomando como base a filosofia de Croce, como reação às liberdades dos intérpretes, estes iniciam a busca por concepções mais “corretas”, e a soberania do texto musical retoma sua importância, acima das personalidades artísticas dos intérpretes. As instruções presentes na partitura associadas aos conhecimentos estéticos determinam a execução musical, e o espaço para a inventividade e interpretação torna-se mais limitado. É nesse momento que a razão assume o protagonismo sobre a estesia. Inicia-se uma busca incessante por pistas que indiquem com a máxima precisão quais eram efetivamente as intenções do compositor, como ele mesmo executaria suas obras, e, então, espera-se do pianista a mínima influência pessoal. Dessa forma, o pianista limita-se a reproduzir as instruções do compositor impressas na partitura e não criar concepções a partir dessas instruções. Esse cenário e a reação contra as tradições interpretativas do início do século XX provocaram no intérprete uma posição de contenção e até mesmo a supressão de sua personalidade e criatividade no limite possível. O advento das gravações reforçou ainda mais essa tendência e contribuiu para o processo imitativo da execução e propagação de algumas interpretações cristalizadas como “corretas” e mais próximas das intenções do compositor. Não há espaço para arriscar novas interpretações. Os pianistas buscam executar as obras da forma como elas são “aceitas” perante a crítica especializada, os pesquisadores e estudiosos das áreas teóricas. Nota-se a pasteurização das concepções de uma mesma obra que, somadas às tecnologias de estúdio, edição e manipulação, resulta em interpretações corretas e muito similares entre si. De certa forma, a reação ao modelo do virtuose coloca o intérprete como “ausente” no processo criativo. Assim, a espontaneidade e a construção de devires, características dos grandes virtuosos que apresentavam com liberdade os conteúdos musicais, perdem-se.

Quais seriam o caminho e o papel do pianista: encontrar “a” forma mais correta de interpretar o texto musical escrito pelo compositor?

Onde estaria o pianista segundo uma visão deleuziana da arte?

Como poderia o pianista construir novas subjetividades e formas de interpretar o mundo?

## **CRIATIVIDADE AO PIANO: GLENN GOULD E A RUPTURA COM A TRADIÇÃO**

Em 1950, o canadense Glenn Gould (1932-1982) desponta no cenário da música erudita como um pianista excêntrico. É uma importante referência para a área de práticas interpretativas, bem como para as áreas de estética e filosofia da música, e é reconhecido como um dos grandes pensadores canadenses da segunda metade do século XX. Dotado de uma intuição musical extraordinária e conhecedor profundo de composição e teoria musical, Glenn Gould irá revolucionar o papel do pianista, e sua influência levará ainda décadas para ser incorporada no ensino de piano e na prática pianística. Algumas de suas gravações ao piano são fundamentais na reflexão quanto à interpretação de obras de J. S. Bach e também importantes referências para composições da primeira metade do século XX.

Glenn Gould entendia o pianista

[...] como uma força criativa com a mesma autoridade que o compositor, lembrando um conceito do criticismo literário do romantismo, fortemente exaltado pelo pós-modernismo: em que o leitor ou o crítico não é dependente da obra, mas, de fato, está envolvido em “completar” ou até mesmo “criar” a obra a partir do ponto deixado pelo autor, engajando-se em sua própria crítica literária criativa [...] (Bazzana, 1997, p. 86, tradução nossa).<sup>2</sup>

Por conta disso, executou diversas obras de forma contrastante com o modo como historicamente eram executadas por seus predecessores. Embora suas decisões musicais estivessem fortemente embasadas em pesquisa e conhecimento teórico, Gould também tomava decisões musicais com o objetivo de provocar a reflexão e causar estranhamento no público especializado e em críticos quanto à tendência recorrente de reproduzir execuções pianísticas como se houvesse uma única maneira correta de interpretar a partitura. As decisões musicais mais radicais realizadas por Gould referiam-se, em sua maioria, a optar por um andamento das obras mais lento ou mais rápido

---

2 “[...] the performer as a creative force with as much authority as the composer calls to mind a commonplace of much literary criticism since the beginnings of the romantic era, one greatly exalted by post-modernists: that a reader or critic is not parasitic upon the work, but is in fact involved in ‘completing’ or even ‘creating’ the work, carrying on from where the author left off and engaging in his own creative literary criticism”.

do que o usual e ainda revelar estruturas musicais da composição que não estariam explicitadas em primeiro plano na partitura. As decisões de andamento reforçaram a música como linguagem, que se baseia no tempo para o discurso, e, portanto, a definição de andamentos mais rápidos ou mais lentos interfere radicalmente no discurso criativo e em sua mensagem. Já as decisões de priorizar determinados elementos estruturais da composição resultavam, na maioria das interpretações, em uma sensação de espacialidade, recordando que o piano é um dos poucos instrumentos que podem tocar um volume grande de sons ao mesmo tempo, como fazem grupos orquestrais. Sendo assim, a valorização da polifonia é uma marca nas interpretações de Gould, independentemente de essa polifonia ser colocada em primeiro plano no discurso musical pelo próprio compositor.

Gould publicou seu pensamento em diversos artigos que discutem o papel do executante: a liberdade de interpretação e a relevância das apresentações musicais ao vivo, e, em especial, o uso de recursos tecnológicos para a interpretação pianística é recorrente em sua produção escrita e em entrevistas e programas televisivos. Para realizar suas concepções pianísticas, Gould adotou um novo instrumento, o estúdio. Por meio da cuidadosa posição dos microfones, da minuciosa edição e do uso dos recursos tecnológicos disponíveis, Gould conseguia controlar diversos parâmetros de sua concepção artística, e o estúdio integrou-se definitivamente ao seu processo criativo. A partir de Gould, alguns pesquisadores sugerem uma nova expressão para a atuação como pianista: *recording artist*, que se referia ao intérprete para a gravação. Sem dúvida, Gould foi um dos poucos pianistas intérpretes cujo pensamento e *performances* estavam à frente de seu tempo. Depois de mais de 30 anos após sua morte, o interesse pela obra e pelas *performances* de Gould ainda não desapareceu, porém, embora haja registros de suas decisões interpretativas e de seu processo criativo, e muitos artigos sobre suas interpretações ao piano, há poucos trabalhos que sistematizam e propõem ações pedagógicas para a aplicação de sua metodologia. Talvez a razão para isso seja que Gould ainda habita o imaginário do público especializado como um gênio e virtuose, e não haja formas de sistematizar seu processo criativo, embora existam muitas evidências em suas gravações e escritos. Gould coloca o virtuose em um novo patamar ao atuar em suas concepções pianísticas sem as amarras de cânones de seus predecessores, ao utilizar a tecnologia da época e também ao produzir obras interdisciplinares para o rádio e para a televisão. Certamente Gould inova o papel do pianista e abre as portas para a inventividade, exigindo do pianista que supere o papel de reproduzidor das notas impressas pelo compositor ou de gravações célebres. Ele provoca uma revisão e a necessidade de pesquisa para a concepção de interpretações individuais que dialogam com o seu tempo.

## AS INSTALAÇÕES PIANÍSTICAS COMO EXPERIMENTOS ARTÍSTICOS SUBJETIVOS

A proposta de criação de “instalações pianísticas” parte da premissa de rever o papel do pianista como intérprete e criador de novas leituras para o repertório tradicional da música erudita, de forma a expandir os limites tradicionais da interpretação desse repertório e propor releituras artísticas que o aproximam do público contemporâneo. Teve início na pesquisa de doutoramento realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Unesp e, posteriormente, em pesquisa de pós-doutorado na Universidade de Toronto focada na obra do pianista Glenn Gould. A expressão “instalações pianísticas” faz referência à expressão *site specific*, originária das artes visuais, que trata das obras criadas especificamente para um determinado lugar, onde adquire importância como elemento constitutivo e estrutural da obra. A obra *site specific* não existe independente do lugar que a constitui. Nas instalações pianísticas, o lugar é o intérprete pianista, e, portanto, as obras de instalação pianística revelam materialmente as reflexões desse “lugar pianista”, as emoções e os elementos pessoais do intérprete, e provocam uma revisão consciente do processo criativo para a interpretação das obras. O intérprete coloca-se no processo criativo como um criador de novos significados e estabelece pontes entre a partitura, os contextos estético e histórico, e também sua visão crítica de temas humanos e contemporâneos que afligem a sociedade atual. Na posição de protagonista, o pianista revela seu entendimento filosófico da obra, permite-se fazer uso de outras linguagens artísticas, além da musical, e propõe novos devires que se aglutinam à execução musical e que têm potencial de enriquecer a comunicação entre o intérprete e o público contemporâneo. Assim, as instalações pianísticas trazem reflexões que fizeram parte do processo criativo da preparação da obra original. O texto musical e a partitura do repertório tradicional pianístico são revelados no “lugar” do pianista e não apenas “por meio” deste.

A primeira série de instalações pianísticas criada integrou a exposição *Con anima* e foi exposta na Galeria do Instituto de Artes em 2015, como defesa do doutorado em Artes.

## INSTALAÇÕES PIANÍSTICAS, A DOCÊNCIA E A PESQUISA ACADÊMICA

Na ocasião da exposição *Con anima: instalações pianísticas*, além de finalizar o curso de doutorado em Artes, eu era docente do Departamento de Música e coordenadora da área de piano, e, portanto, a exposição refletia também a dimensão da docência.

A pesquisa acadêmica em música erudita concentra-se tradicionalmente nas áreas voltadas à teoria, educação musical, história da música, estética e filosofia. Nas últimas décadas, os programas de pós-graduação têm voltado sua atenção para as pesquisas relacionadas com as práticas interpretativas, entendendo que elas formam uma nova linha de pesquisa, com características próprias que combinam os conhecimentos teóricos e práticos, e cuja produção de conhecimento é essencialmente interdisciplinar.

Uma parcela significativa dessas pesquisas trata de questões associadas à interpretação de obras musicais, estudos comparativos e técnicas relacionadas à execução de instrumentos musicais, e uma pequena parcela refere-se ao processo criativo da execução musical. Alguns exemplos que demonstram maior interesse da comunidade acadêmica acerca da pesquisa em práticas interpretativas estão nas várias publicações de Carolyn Abbate e Richard Taruskin. A *performance* é entendida como linha de pesquisa relevante, uma vez que articula um conjunto de questões históricas e culturais, como o papel do ouvinte, a ontologia da obra musical e, por que não, o papel transformador que a tecnologia tem desempenhado na prática musical.

A formação dos pianistas é hermética e quase museológica. Está centrada nos elementos da linguagem musical, cuja vastidão de campos de pesquisa é enorme. Não estão previstas estratégias para desenvolver a reflexão crítica da forma como determinadas obras dialogam com o tempo e a sociedade atual, e tampouco desenvolver as interpretações de forma individual e inventiva. São poucas as iniciativas que discutem e propõem investigar de forma consciente o espaço existente para a criação de interpretações pianísticas pessoais para um determinado texto musical e eventuais desdobramentos utilizando tecnologia e artes visuais. Na academia brasileira, é realizada em 2012 uma iniciativa dos pianistas pesquisadores Amilcar Zani e Heloísa Zani, ao lado da artista visual Branca de Oliveira. Essa iniciativa resultou no concerto-instalação *Dobra schumanniana*, “que consistiu em performances videográficas e pianísticas desenvolvidas em ambiente especificamente desenvolvido para tal finalidade” (Zani; Zani; Oliveira, 2014, p. 1). Nesse mesmo período, desenvolve-se no Instituto de Artes da Unesp o grupo “Desconcerto”, sob coordenação de Pelópidas Cypriano de Oliveira e Anna Claudia Agazzi. O grupo desenvolve obras envolvendo as linguagens videográficas, cênicas e visuais a partir do conteúdo e da interpretação de obras para piano.

O propósito de apresentar as instalações pianísticas como resultado da pesquisa de doutorado, defendida em forma de “trabalho equivalente”,<sup>3</sup> foi discutir o processo criativo do intérprete pianista e os limites de sua subjetividade, e criar referências para futuros trabalhos de conclusão. A estratégia foi extrapolar os limites da linguagem musical, materializando elementos extramusicais por meio da linguagem visual. Esses elementos foram relacionados com objetivos sonoros e perseguidos no processo criativo da execução pianística. A partir de elementos materiais, vistos como metáforas e de escolha pessoal, o pianista foi colocado na condição de protagonista no processo criativo, e não apenas como reproduzidor dos supostos desejos do compositor impressos

---

3 Trabalho equivalente é uma modalidade de trabalho de conclusão do curso de doutorado em Artes do Instituto de Artes da Unesp que coloca a obra de arte como “equivalente” à redação da tese de doutorado. Nessa modalidade, o texto é apêndice da obra de arte desenvolvida como resultante do programa. Considerando que a interpretação musical é um conhecimento atrelado à tradição oral, passado de intérprete para intérprete, nesse formato a *performance* musical readquire sua importância central na produção acadêmica.

na partitura ou de execuções de outros pianistas, historicamente consolidadas. As instalações pianísticas foram desenvolvidas como exercícios metafóricos. Os elementos visuais, externos à música, eram metáforas para a busca de sonoridades, efeitos e ambientes sonoros determinados. O pianista deveria identificar as características desses elementos visuais e, por fim, materializá-los em forma de som. Tornar-se consciente das características do elemento visual foi parte do processo de busca consciente de determinadas características do som.

## **A INSTALAÇÃO PIANÍSTICA *IGNIS FATUUS* E SEU PROCESSO CRIATIVO**

*Ignis fatuus* foi uma das cinco instalações pianísticas a integrar a exposição *Con anima*. Cada uma das instalações pianísticas era independente e relacionada a uma obra pianística cuja gravação executada pela pianista que concebeu a exposição estava disponível por meio de *QR Code* para que o público pudesse ouvi-las de forma individual, na ordem de sua escolha, ao mesmo tempo que fruía dos elementos visuais que integravam a instalação. As obras selecionadas foram: *L'oiseaux triste*, de Maurice Ravel; *Prelúdio e fuga BWV 847*, de J. S. Bach; *Sonata Op. 35*, de Chopin; *Nocturne*, de Ottorino Respighi; e excertos de *Dauidsbundlertanze*, de Robert Schumann.

*Ignis fatuus* se baseou no quarto movimento da *Sonata Op. 35*, de Frédéric Chopin (1810-1849), um dos ícones do romantismo, e contou, em sua concepção visual, com o objeto piano como centro da instalação. Não por acaso, a obra escolhida ilustrava algumas características associadas à figura do virtuose: agilidade, expressividade e subjetividade. Ao longo dos próximos parágrafos, descrevem-se os conteúdos da pesquisa que foram essenciais no processo criativo da interpretação pianística, atrelados e revelados ao longo da concepção da instalação em si, como questões do contexto estético, a características da composição e as decisões tomadas para a concepção da instalação pianística em si, que, por fim, relacionam-se às escolhas técnico-interpretativas ao piano e as influenciam.

O romantismo foi caracterizado pelos seguintes elementos: a valorização das “peculiaridades da inovação individual e o profundo desejo advindo da informalidade das estruturas abertas e a sugestividade dos significados implícitos” (Meyer, 1989, p. 163). Para Meyer (1989, p. 164), a mudança suscitada pelo romantismo fundamentou-se na “repudição inequívoca e sem concessões da ordem social baseada em distinções de classe arbitrárias e herdadas”. A importância atribuída ao devir, à ideia de crescimento contínuo como desdobramento e reflexo da natureza, reflete-se no uso de formas musicais abertas. O processo de composição de Chopin, um dos ícones do romantismo, partia da improvisação, o que resultava na libertação das convenções formais e estruturais do classicismo. Uma prova desse processo está na predominância de formas livres e miniaturas no conjunto de suas obras. As transformações ocorridas no período



romântico não se limitaram às novas formas de composição, mas estão relacionadas ao novo contexto social da época que refletiu na forma de difusão da música e, por consequência, no papel do músico. Foi por ocasião da Revolução Francesa que o estatuto social do músico foi alterado. Ele não estaria mais sujeito às obrigações com a Igreja, a corte ou a aristocracia. Aos poucos há a democratização da vida musical e, com isso, a necessidade de abertura de salas de concerto para o grande público, ao lado dos concertos privados. Nesse contexto, Chopin se destacou como compositor e excelente pianista, ao lado de Ferenc Liszt. Os dois personificam a figura do pianista virtuoso presente até nossos dias. Ainda nesse período é importante considerar que houve também transformações no instrumento piano que ampliaram suas possibilidades e inauguraram um novo ambiente sonoro. Entre as importantes transformações, podemos destacar a ampliação do volume de som resultante do uso de chapas de aço mais resistentes e o aumento da ressonância dos harmônicos, em função do uso do sistema de cordas cruzadas que distribuiria diagonalmente os grupos de cordas sobre a chapa.

A sonata em questão está entre as obras de maior dificuldade técnica do período romântico, se não do repertório pianístico como um todo. A obra completa tem a duração aproximada de 25 minutos, divididos em quatro movimentos. Para a instalação *Ignis fatuus*, foi selecionado o quarto movimento da sonata que ocorre logo após a célebre “Marcha fúnebre”. Considerando a data da composição, próxima ao falecimento da mãe do compositor, alguns estudiosos sugerem que o terceiro movimento tenha sido dedicado a ela, muito embora não haja menção direta nas edições publicadas. Há, entretanto, documentação histórica que comprova que o terceiro movimento da obra foi tocado em arranjo para música de câmara no cortejo do enterro do compositor. No movimento seguinte, o quarto e último movimento da sonata, Chopin cria construções tonais que se desenrolam em menos de dois minutos. Há registros históricos de que em 1848 Chopin interrompe um de seus recitais por conta de alucinações e visões de vultos dentro do piano que ele tem durante a execução da obra. Embora quase lacônico, o quarto movimento é monumental e de efeito misterioso, quase transcendental, e, quando executado, quase não se distinguem os elementos da composição que estão impressos na partitura. Há pouquíssimas indicações no manuscrito, além das notas e alterações de dinâmica. Trata-se de um rasto tonal do som, projeção de tonalidade isolada e pura. Esse rasto configura-se como um efeito e, segundo o crítico inglês Damian Thompson (2013), “remete a uma alucinação em função da ausência de uma forma óbvia, como se não houvesse barras de compasso ou estrutura”. Thompson (2013) acrescenta que o pianista Arthur Rubinstein associava a obra ao “vento em torno das lápides”<sup>4</sup>. Há, portanto, alguns indícios históricos que associam esse movimento

---

4 Tradução nossa do texto original “Arthur Rubinstein called it ‘wind howling around the gravestones’” (Thompson, 2013).

a um contexto etéreo: o vento, as visões ou o pós-morte. A escrita musical, a princípio com uma rítmica contínua e monótona (moto contínuo), esconde uma melodia formada por ondulações do motivo principal. Embora possamos encontrar os rastros para conduzir essa melodia “escondida”, o compositor não coloca indicações que a revelam explicitamente, residindo aqui já um momento decisivo de escolha e concepção do intérprete. Quanto cabe ao intérprete decidir por realçar tal linha melódica? Quanto materializá-las prejudicaria o efeito fugaz da peça.

Sediada em um ambiente acadêmico, a instalação tinha também um propósito: a deferência à subjetividade, à interpretação e à investigação empírica. Para materializar as metáforas criadas pelo intérprete com base no contexto histórico da obra, nas suas características composicionais e no processo criativo de sua execução, foi montada a instalação visual que incluiu obras do pintor contemporâneo de Chopin, Eugène Delacroix. O piano foi colocado no centro, diante de um chão de terra avermelhado com velas acesas. As três obras de Eugène Delacroix (1798-1863) foram o *Portrait of Chopin*, *La liberté guidant le peuple* e *Jeune orpheline au cimetière*. A obra central é uma cena da Revolução Francesa (1830) e da luta por princípios de liberdade, igualdade e fraternidade, e se insere no conceito de *Ignis fatuus* como um convite aos músicos intérpretes para se apropriarem da figura feminina no quadro, que representa a liberdade, e revisarem os limites da interpretação pianística e sua liberdade de recriar a obra musical.

**Figura 1:** Primeira *performance* de *Ignis fattus*, em 2015, na Galeria do Instituto de Artes da Unesp



**Fonte:** Foto de Anna Gabriella Agazzi Migotto.

**Figura 2:** Áudio da obra disponível no QR Code



**Fonte:** Disponível em: <https://soundcloud.com/anima13-1/chopin-sonata-op-35-mov-4-finale>. Acesso em: 23 fev. 2024.

## CONCLUSÃO

O processo criativo da execução pianística é essencialmente interdisciplinar, uma vez que passa, de forma obrigatória, pelo entendimento do texto musical, de sua linguagem, forma, estética e contexto histórico. Além da pesquisa interdisciplinar, o protagonismo do pianista e sua subjetividade são uma condição importante na criação de novas leituras de uma mesma obra. O processo criativo da instalação *Ignis fatuus* trouxe importante contribuição para a execução pianística da obra, que pode ser ouvida no QR Code indicado. Ao longo da pesquisa em paralelo ao processo criativo, foram identificadas metáforas relacionadas ao momento posterior da morte, como o fogo-fátuo, as chamas das velas e a transcendência. Com essas metáforas, seguiram-se desafios, como a criação deliberada de uma narrativa em que o som, embora contínuo, fosse ao longo da execução se desvanecendo, permeado por momentos súbitos e breves de fortalecimento produzido pela variação de dinâmica e intensidade do som. Também foi deliberada a escolha de trechos em que a melodia ocultada pelo compositor fosse revelada em grandes linhas e, em outros momentos, revelada parcialmente, reforçando o motivo melódico recorrente, muito embora não houvesse indicação de polifonia escrita na partitura. Foram realçadas determinadas notas do extremo grave e outras do extremo agudo, criando uma ilusão de estiramento dos extremos, fazendo referência à metáfora da separação do corpo material (grave) e da alma sutil (aguda), o pós-morte. Houve ainda decisão de escolha do timbre e movimento de ataque do motivo no registro agudo, de forma que o resultado fosse mais metálico e brilhante, aludindo a faíscas associadas com a reação química do fogo-fátuo. Todas essas nuances, porém, integraram a continuidade rítmica de forma flexível e ao mesmo tempo evitaram a todo custo a criação de rupturas na malha sonora, por meio de silêncios, pausas ou perda de densidade na combinação dos harmônicos. Dessa forma, buscou-se, em determinados momentos, imitar o efeito do movimento das chamas nas velas e de sua maleabilidade

ao movimentar-se com o fluxo de ar. Portanto, embora as notas sejam escritas com a mesma duração (todas colcheias), a interpretação com base nessas metáforas pressupõe a desigualdade rítmica, diferentemente do que se encontra escrito na partitura, fazendo extenso uso de rubatos.

Encontrar o equilíbrio entre a subjetividade e o texto musical é um desafio que se coloca perante os intérpretes pianistas. O uso de metáforas como parte do processo criativo da interpretação pianística é eficaz a partir do momento em que aponta para a investigação prática do piano e explora as potencialidades do instrumento e do intérprete, colocando-o no lugar da busca por novos sentidos, efeitos e sons. Revelar o processo criativo da interpretação é um exercício profícuo e importante ferramenta didática e de pesquisa acadêmica. Com a profusão de novas mídias, novas redes de disseminação de conteúdo e a colocação do indivíduo como centro da informação, são criadas novas perspectivas de o intérprete pianista relacionar-se com o conteúdo musical e permitir atitudes inovadoras de interpretação e difusão desse conteúdo.

A difusão da música de concerto para piano tem perpetuado os modelos estabelecidos durante o período do romantismo, no final do século XIX, o que determina ainda hoje parâmetros para a atuação profissional do intérprete-pianista. Apesar das transformações sociais ocorridas desde então, são escassas as iniciativas de inovação na área da interpretação musical para o público contemporâneo, fazendo uso de novas linguagens artísticas, interdisciplinaridade e tecnologia. As instalações pianísticas reiteram a importância do conhecimento e da análise de características históricas e estilísticas das obras musicais como base para seu processo criativo, ao mesmo tempo que celebram a subjetividade do pianista como criador de novas leituras a partir de seu repertório e suas experiências. Pressupõem que não basta a simples sistematização desse conhecimento, mas entendem que é fundamental a incorporação desses elementos nas decisões interpretativas e criativas, promovendo o diálogo com esse conhecimento. Nesse sentido, pregam que o papel do pianista deve extrapolar o âmbito da execução musical e chegar à dimensão da curadoria artística atrelada ao pensamento crítico. E afirmam que é possível que o ensino consciente de um processo criativo não reprodutivo contribua para a difusão da música e identifique maiores áreas de contato entre esse conteúdo e a contemporaneidade. Afinal, as obras de arte podem e devem ser relidas em novas perspectivas.

## REFERÊNCIAS

- ABDO, S. N. Execução/interpretação musical: uma abordagem filosófica. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 1, p. 16-24, 2000.
- AGAZZI, A. C. *Con anima: instalações pianísticas*. 2015. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2015. Disponível

em: [https://www.researchgate.net/publication/372232001\\_CON\\_ANIMA\\_Instalacoes\\_Pianisticas\\_Proposta\\_artistica\\_na\\_interface\\_Artes\\_Visuais\\_e\\_Interpretacao\\_Musical](https://www.researchgate.net/publication/372232001_CON_ANIMA_Instalacoes_Pianisticas_Proposta_artistica_na_interface_Artes_Visuais_e_Interpretacao_Musical). Acesso em: 22 fev. 2024.

BAZZANA, K. *Glenn Gould: the performer in the work*. Oxford: Clarendon Press, 1997.

MEYER, L. *Style and music: theory, history, and ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.

THOMPSON, D. Courage, not madness, is the mark of genius. *The Daily Telegraph*, London, 2013. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20131027015104/http://blogs.telegraph.co.uk/culture/damianthompson/100050942/you-don%E2%80%99t-have-to-be-mad-to-be-a-genius/>. Acesso em: 23 fev. 2024.

ZANI, A.; ZANI, H.; OLIVEIRA, B. de. A dobra schumanniana: transitividade e intermeios. *ARS*, São Paulo, v. 12, n. 24, p. 71-80, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/3Hx5rQzbHYMprQzMRw4dC8P/?lang=pt>. Acesso em: 22 fev. 2024.

**Recebido em:** novembro de 2023.

**Aprovado em:** fevereiro de 2024.