

CON ANIMA

Instalações Pianísticas

*Proposta artística na interface
Artes Visuais e Interpretação Musical*

*Tese apresentada em formato de “Trabalho Equivalente”
para a obtenção do Título de Doutor em Artes*

Anna Claudia Agazzi

unesp 
Instituto de Artes

São Paulo, 2015

CON ANIMA

Instalações Pianísticas

*Proposta artística na interface
Artes Visuais e Interpretação Musical*

*Tese apresentada em formato de “Trabalho Equivalente”
para a obtenção do Título de Doutor em Artes*

Anna Claudia Agazzi

unesp 
Instituto de Artes

São Paulo, 2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
INSTITUTO DE ARTES DA UNESP
Programa de Pós Graduação em Artes

CON ANIMA
Instalações Pianísticas

*Proposta artística na interface
Artes Visuais e Interpretação Musical*

*Tese apresentada em formato de “Trabalho Equivalente” para a obtenção do
Título de Doutor em Artes*

por

Anna Claudia Agazzi

Orientador

Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira
Universidade Estadual Paulista

São Paulo, 2015

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

A264c Agazzi, Anna Claudia, 1969-
Con Anima Instalações Pianísticas: proposta artística na interface
Artes Visuais e Interpretação Musical / Anna Claudia Agazzi. - São
Paulo, 2015.
105 f.: il. + 1 CD + 1 DVD

Orientador: Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira
Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Artes.

1. Música - Interpretação. 2. Piano - Desempenho.
3. Música - Execução. 4. Arte e música. I. Oliveira, Pelópidas
Cypriano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III.
Título

CDD 786.2

Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes, em nível de Doutorado do Instituto de Artes da Unesp - Universidade Estadual Paulista e aprovada em 21/07/2015, pela Banca Examinadora constituída por:

Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. André Luis Rangel
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. José Spaniol
Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Carlos Roberto de Souza
Universidade Federal de São Carlos

Prof. Dr. Rubens Toledo
Fundação Armando Alvares Penteado

São Paulo, 2015

O trabalho é dedicado ao meu pai Mário Agazzi, *in memoriam*, quem sempre me ensinou a ter coragem e ousadia.

É dedicado também aos jovens pianistas de hoje e pianistas do futuro.

São Paulo, 2015

Agradecimentos especiais ao meu esposo o músico e pesquisador Alvisé Migotto e as minhas filhas Anna Gabriella e Anna Elena. À minha amorosa mãe, Liliana, minha primeira orientadora, ao meu irmão Fábio Agazzi, *in memoriam*, que sempre me levou à natureza e à minha irmã mais velha, Anna Carla que me ensina a ser forte.

Ao meu mestre orientador, Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira pelo carinho e respeito ao trabalho dos pianistas, à pianista e mestre Daisy de Luca, aos meus colegas da área de performance pianística, Prof. Dr. André Rangel e Prof. Dra. Glória Machado, à minha paciente amiga Valentina Mion e ao Prof. Carlos Roberto de Souza pelo convite de musicar a obra de Gilberto Rossi, o início desta pesquisa.

São Paulo, 2015

“Qualquer coisa que você possa fazer ou sonhe poder fazer, comece agora. A ousadia possui gênio, poder e magia em seu interior.” [Goethe]

São Paulo, 2015

Resumo

Partindo de obras do repertório pianístico, o trabalho experimenta expandir os limites tradicionais da interpretação ao piano e discute convenções relativas à interpretação e à difusão da música de concerto. Propõe rever o papel do pianista enquanto intérprete e difusor da obra. Apresenta reflexão quanto ao conceito de repertório e sua importância na concepção da Interpretação Musical e estabelece paralelos com a curadoria nas Artes Visuais. Os experimentos desenvolvem-se em instalações artísticas na interface Interpretação Musical e Artes Visuais. As instalações que resultam dos experimentos artísticos foram inicialmente concebidas para a Capela do Morumbi, situada em São Paulo. As obras pianísticas que originam as instalações são composições de Ottorino Respighi, J.S. Bach, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Alexander Scriabin e Maurice Ravel, interpretadas ao piano por Anna Claudia Agazzi. Entre as referências visuais encontram-se obras do cineasta Gilberto Rossi, artesanato dos povos Tukano e obras de Eugène Delacroix.

Palavras Chaves

Artemídia. Interpretação Musical para Artes Visuais. Performance Pianística.

Abstract

Beginning with works from the piano repertoire, this work attempts to expand the traditional limits of piano interpretation and discusses conventions related to the performance and dissemination of concert music. It proposes the review of the role of the pianist as interpreter and disseminator of works. It reflects upon the concept of repertoire and its importance in the conception of musical interpretation and establishes parallels with curation in visual arts. Experiences are developed in art installations through the interface of musical interpretation and visual arts. The installations which result from the artistic experiences were initially conceived for the Morumbi Chapel (“Capela do Morumbi”), situated in São Paulo. The piano works that originate the installations are works by Ottorino Respighi, J.S. Bach, Robert Schumann, Frédéric Chopin, Alexander Scriabin and Maurice Ravel, performed at the piano by Anna Claudia Agazzi. Among the visual references are works of filmmaker Gilberto Rossi, handcrafts of the Tukano peoples and works of Eugène Delacroix.

Keywords

Media Art. Musical Interpretation for Visual Arts. Piano Performance.

Lista de figuras
“Con Anima - Instalações Pianísticas”

Figura 1 - Planta da Galeria do Instituto de Artes da Unesp com a localização das instalações

Figura 2 - “Forty Part Motet”

Fonte: *Catálogo Inhotim Centro de Arte Contemporânea*

Figura 3 - Planta com esquema de video mapping.

Fonte: <http://www.arteview.com.br>

Figura 4 - Fotografia da Fachada da Capela do Morumbi

Fonte: <http://www.museudacidade.sp.gov.br/morumbi-imagens.php>

Figura 5 - Planta da Capela do Morumbi com a localização das instalações

Figura 6 - Fotografia de Cândido Portinari e sua neta Denise

Fonte: www.flickr.com

Figura 7 - Sessão na Cinemateca com a pianista Anna Claudia Agazzi

Fonte: *Acervo Pessoal*

Figura 8 - Capa do Catálogo da “V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso”

Fonte: *Acervo Cinemateca Brasileira*

Figura 9 - Postal de divulgação da “V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso”

Fonte: *Acervo Cinemateca Brasileira*

Figura 10 - Gilberto Rossi e seu neto

Fonte: *Acervo Cinemateca Brasileira*

Figura 11 - Batismo de Carmencita 1

Fonte: Filme “Batismo de Carmencita” - *Acervo Cinemateca Brasileira*

Figura 12 - Batismo de Carmencita 2

Fonte: Filme “Batismo de Carmencita” - *Acervo Cinemateca Brasileira*

Figura 13 - Batismo de Carmencita 3

Fonte: Filme “Batismo de Carmencita” - *Acervo Cinemateca Brasileira*

Figura 14 - Fragmentos da Vida 1

Fonte: Filme “Fragmentos da Vida” - *Acervo Cinemateca Brasileira*

Figura 15 - Fragmentos da Vida 2

Fonte: Filme “Fragmentos da Vida” - Acervo Cinemateca Brasileira

Figura 16 - Fragmentos da Vida 3

Fonte: Filme “Fragmentos da Vida” - Acervo Cinemateca Brasileira

Figura 17 - *Portrait de Chopin*, Eugène Delacroix, 1938

Fonte: www.eugenedelacroix.org - *Delacroix The Complete Work*

Figura 18 - *Jeune orpheline au cimetière*, Eugène Delacroix, 1824

Fonte: www.eugenedelacroix.org - *Delacroix The Complete Work*

Figura 19 - *La Liberté guidant le peuple*, Eugène Delacroix, 1830

Fonte: www.eugenedelacroix.org - *Delacroix The Complete Work*

Figura 20 - Aloisio Cabalzar

Fonte: ISA- Instituto Sócio Ambiental

Figura 21 - Aloisio Cabalzar

Fonte: ISA- Instituto Sócio Ambiental

Figura 22 - Baude Cordier (c.a. 1380 - antes de 1440) - Rondó Belle, bonne et sage apud (Grout, 1992)

Figura 23 - Notação aproximada, *Snow Forms* de Murray Schafer (1986, p. 4) para coro

Figura 24 - Manuscrito do Prelúdio BWV 847

Fonte: *Petrucci Library*

Figura 25 - Trecho do Prelúdio BWV 847

Fonte: *Wiener Urtext Edition*

Figura 26 - Aloisio Cabalzar

Fonte: ISA- Instituto Sócio Ambiental

Figura 27 - Murray Schafer em oficina para “Passeio Sonoro”, atividade que integra o projeto de extensão do IA/Unesp “Caminhos Sonoros” sob coordenação de Anna Claudia Agazzi desde 2011

Fonte: *Divulgação do Projeto - Fare Arte*

Figura 28 - Foto do “Passeio Sonoro”, realizada em outubro de 2014 em Mairiporã

Figura 29 - *Forgotten Songs*, Emmett Anderson

Fonte: www.mymodernmet.com

Figura 30 - Obra *Cage*, Troy Abbott

Fonte: www.mymodernmet.com

Sumário

“*Con Anima* - Instalações Pianísticas”

1.	Roteiro do Trabalho Equivalente.....	20
1.1	Índice Musical.....	20
1.2	Texto de Apresentação da Mostra.....	22
1.3	Descritivo Resumido das Instalações.....	24
1.4	Planta Preliminar das Instalações.....	25
2.	Relatório Circunstanciado.....	26
2.1	Título: “ <i>Con Anima</i> Instalações Pianísticas - Proposta Artística na Interface Artes Visuais e Interpretação Musical”.....	26
2.2	Introdução	26
2.2.1	Liberdade na Interpretação Musical.....	26
2.2.2	Recitais e o Paralelo com a Moldura.....	29
2.2.3	O Pianista enquanto Artista-Curador	33
2.3	Desenvolvimento.....	36
2.3.1	Acerca da Metodologia e do Trabalho Equivalente.....	36
2.3.2	O Plano de Trabalho e a Dinâmica da Pesquisa.....	37
2.3.3	Resumo das contribuições essenciais das disciplinas do Curso de Doutorado para o desenvolvimento da pesquisa.....	38
2.3.4	<i>Con Anima</i> - Instalações originais no primeiro sentido de ocupação.....	40
2.3.4.1	Texto Curatorial Original.....	40
2.3.4.2	“ <i>Con Anima</i> Instalações Pianísticas”: a Artista, o Processo Criativo e Convicções.....	41
2.3.4.3	A Capela do Morumbi.....	43
2.3.4.4	Descritivo da Mostra “ <i>Con Anima</i> Instalações Pianísticas” na Capela do Morumbi.....	45
2.3.4.5	Planta Preliminar.....	47
3.	<i>Con Anima</i>.....	48
3.1	Novo sentido de ocupação.....	48
3.2	Convite - Ottorino Respighi.....	49
3.3	Instalação “Trilogia Silenciosa”.....	50
3.3.1	A Experiência de Interpretar para o Cinema Silencioso.....	50
3.3.2	Gilberto Rossi - Pioneiro do Cinema Nacional.....	52
3.3.3	O Nonno Rossi.....	53
3.3.4	Os filmes “Fragmentos da Vida” & “Batismo de Carmencita”.....	55

3.3.5	A trilha Integral Concebida para “Fragmentos da Vida”	55
3.3.6	Roteiro da Instalação “Trilogia Silenciosa” - (Schumann, Scriabin, Schumann).....	56
3.4	Instalação “ <i>Ignis Fatuus</i> ”.....	62
3.4.1	O Romantismo e Frédéric Chopin.....	62
3.4.2	A Sonata de Chopin Op.35 n.2.....	63
3.4.3	Marco Conceitual e Referências.....	65
3.4.4	Delacroix como elemento visual da instalação.....	66
3.5	Instalação “Devoção: Bach-Kumurõ”.....	67
3.5.1	J.S. Bach - “O Cravo bem temperado”.....	67
3.5.2	O Povo Tukano e o Banco Kumurõ.....	68
3.5.3	O Sagrado: Paralelo com a Interpretação ao Piano.....	69
3.5.4	Conceito da Instalação “Devoção: Bach-Kumurõ”.....	70
3.5.5	<i>Augenmusik</i> na criação da instalação.....	70
3.6	Instalação “ <i>Oiseaux Tristes</i> ”.....	74
3.6.1	Maurice Ravel: Ressonância e Ambiente Sonoro.....	74
3.6.2	Paisagem Sonora.....	74
3.6.3	Roteiro da Instalação “ <i>Oiseaux Tristes</i> ”.....	77
3.6.4	Referências Visuais.....	77
4.	Conclusão.....	78
5.	Referências Bibliográficas.....	80
6.	Apêndices.....	87

Este volume foi diagramado pela designer italiana Valentina Mion¹, a partir de referências editoriais das partituras Urtext², em especial das Edições Henle Verlag. A edição da Henle Verlag foi selecionada por conta de sua reconhecida credibilidade em apresentar o texto original com o conteúdo mais próximo daquele escrito pelo compositor. Com base em intenso estudo das fontes de pesquisa, manuscritos e documentos históricos, a edição Urtext da Henle Verlag garante a fidelidade ao texto e a menor interferência possível de intermediários revisores ou copistas.

¹ Valentina Mion é arquiteta e designer formada pela Escola Politécnica de Milão e foi convidada a participar por conta de seu conhecimento na área musical. Tomei contato com seu trabalho ao longo de curadorias que exerci e a reencontrei em visita de pesquisa em Zürich por ocasião de convite do Consulado da Suíça em junho de 2015.

² Urtext, cuja tradução do alemão significa “texto original”.

1.

Roteiro do Trabalho Equivalente - Índice Musical
“Con Anima - Instalações Pianísticas”

3.1.2

Convite



Notturmo das “Seis Peças para Piano”
Ottorino Respighi

3.1.3

Instalação “Trilogia Silenciosa”



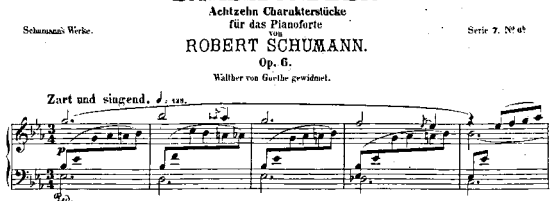
“Cenas Infantis” Op.15 n°1
Robert Schumann

Alexander Scriabin
Twenty-Four Préludes



Prelúdio Op.11 n°15
Alexander Scriabin

DAVIDSBÜNDLER



“Davidsbündler” Op.6 n°14
Robert Schumann

3.1.4

Instalação “Ignis Fatuus”

Sonata No.2 in B♭ Minor
Op. 35



Sonata Op. 35, IV mov.
Frédéric Chopin

3.1.5

Instalação “Kumurō” (Devoção)

Prélude N°2
BWV 847 J.S. Bach (1685 - 1750)



Prelúdio n°2 do “Cravo bem temperado” Vol.1
Johann Sebastian Bach

3.1.6

Instalação “Oiseaux Tristes”

II. Oiseaux tristes



“Oiseaux Tristes” da obra “Miroirs”
Maurice Ravel

CON ANIMA

Instalações Pianísticas

Anna Claudia Agazzi

1.2 Texto de Apresentação da Mostra “*Con Anima - Instalações Pianísticas*” na Galeria do Instituto de Artes da Unesp

Ao explorar a interface Música e Artes Visuais, “*Con Anima - Instalações pianísticas*” propõe reflexões quanto ao fenômeno da interpretação musical. Utiliza-se de referências visuais, objetos, obras de arte existentes e do cinema revelando sinergias de caráter estético por vezes consoantes e por vezes dissonantes causando estranhamento e estirando os limites da interpretação de um texto musical de tradição erudita. Afinal: isso é a performance musical.

A partir dessas sinergias, são percebidos elementos do processo criativo por trás da concepção interpretativa. A obra musical é retirada do ambiente asséptico dos teatros, ultrapassa as fronteiras tênues da interpretação e é trazida ao público pela mão do pianista.

Ao celebrar a elasticidade da interpretação musical, as instalações são experimentos, que expandem e extravasam a linguagem musical e fazem uso de elementos visuais em busca de revelar relações de âmbito filosófico elucidadas pela obra. *Con Anima* é uma homenagem à interpretação. Todas as instalações têm em comum a quebra do paradigma da interpretação da música erudita e ao mesmo tempo propõem novas aplicações para este conteúdo artístico extremamente rico, trazendo a linguagem visual como elemento catalisador no revelar

novas dimensões das obras. Dimensões estas, construídas a partir do intérprete e não necessariamente propostas pelo compositor. Uma vez mais o objetivo é colocar o intérprete dentro do universo criativo como um revelador de novos significados e cocriador da obra.

A justificativa do trabalho é a necessidade de provocar o desequilíbrio entre o intérprete, a obra e o público final, buscando estirar ao máximo os limites da interpretação. Este estiramento máximo não se dá de forma que a interpretação possa se tensionar a ponto de distorcer características da obra musical em si. O estiramento parte da obra musical, do entendimento filosófico que o intérprete tem da mesma e o que essa remete à ele. Revela essa interpretação na execução musical (num âmbito sutil) e de forma despojada, faz uso da visualidade para proporcionar uma dimensão interpretativa adicional. Cada instalação suscita um aspecto da interpretação musical que é resultado da observação do fenômeno interpretativo que tenho experimentado durante os anos em que ensino música e durante os anos em que interpreto música erudita.

O meio é o limite... O meio é o intérprete... Este lida com os limites para alcançar o “espaço virtual”.

Acessar o espaço virtual exige uma postura de *surrender*, de entrega onde o intérprete não impõe uma vontade própria mas se deixa esvair no contato com o todo que o espaço virtual proporciona. A sua pessoa,

seu ego, a condição que o separa do resto se dilui e o intérprete se funde com o todo. É nesse contexto que está a quebra do paradigma do interprete enquanto personalidade, e entende-se o interprete enquanto veículo não restrito a obra, mas que permite perceber o universo que vibra em simpatia com a obra do compositor e conduz o público e a obra à um novo lugar.

1.3 Descritivo das Instalações - “Con Anima - Instalações Pianísticas” na Galeria do Instituto de Artes da Unesp

“Trilogia Silenciosa”

Um piano vertical, aberto, com três TVs antigas sobre ele apresenta os filmes em sequência. Primeiramente com a trilha musical e logo em seguida em silêncio.

Cartaz sobre a estante de partitura do piano diz: “No princípio era a imagem. E a imagem se fez música”.

Instruções estão descritas no papel sobre a estante e convidam o público a experimentar o exercício de tocar juntamente com o filme.

“Devoção: Bach-Kumurõ”

O banco Kumurõ encontra-se posicionado sobre um expositor, com iluminação recortada sobre ele, de forma que seja reforçado seu caráter de “objeto de arte”. O público poderá ouvir em MP3, a gravação do Prelúdio nº2 do Cravo bem Temperado de Bach, apresentado em duas diferentes interpretações ao piano. Ao lado do banco, na parede estão adesivados a partitura do prelúdio e um texto curto, que traz ao público as referências da instalação. A tônica da instalação é a devoção ao trabalho experimental e artesanal do pianista e à sua função enquanto “meio” lembrando que existem infinitas interpretações de uma mesma obra e não apenas uma interpretação correta.

“Ignis Fatuus”

Fechado por painéis, estará um ambiente escuro. No centro, um piano de cauda aberto, posicionado de forma que o pianista esteja de costas para a entrada. No chão, em torno do piano, terra batida. Ao longo da parede da sala, terra batida e velas emolduram a instalação. Projetado na parede, encontra-se um tríptico feito com três obras de Delacroix: *Portrait de Chopin*, *La Liberté guidant le peuple* e *Jeune orpheline au cimetière*. A música a ser interpretada é o último movimento da segunda sonata de Chopin. A instalação faz uso de elementos da estética do Romantismo e propõe refletir sobre seus valores. O quadro *La Liberté guidant le peuple* representa os valores iluministas e sugere que os músicos venham repensar seu papel, a começar propondo um novo contexto para a difusão da música erudita - um contexto aberto e irrestrito aos ambientes e códigos de conduta social atuais. Também propõe ao músico que este celebre a liberdade interpretativa e faça uso de diversas ferramentas para tal, não apenas ferramentas de caráter musical.

“Oiseaux tristes”

Uma gaiola, cuja base interna está forrada de tecido de veludo vermelho, encontra-se suspensa no ar. Dentro dela, uma miniatura de piano. *QR code* e texto adesivados atrás da instalação, trarão link para a obra *Oiseaux Tristes* de Maurice Ravel.

1.4 Planta Preliminar com as Instalações na Galeria do Instituto de Artes da Unesp

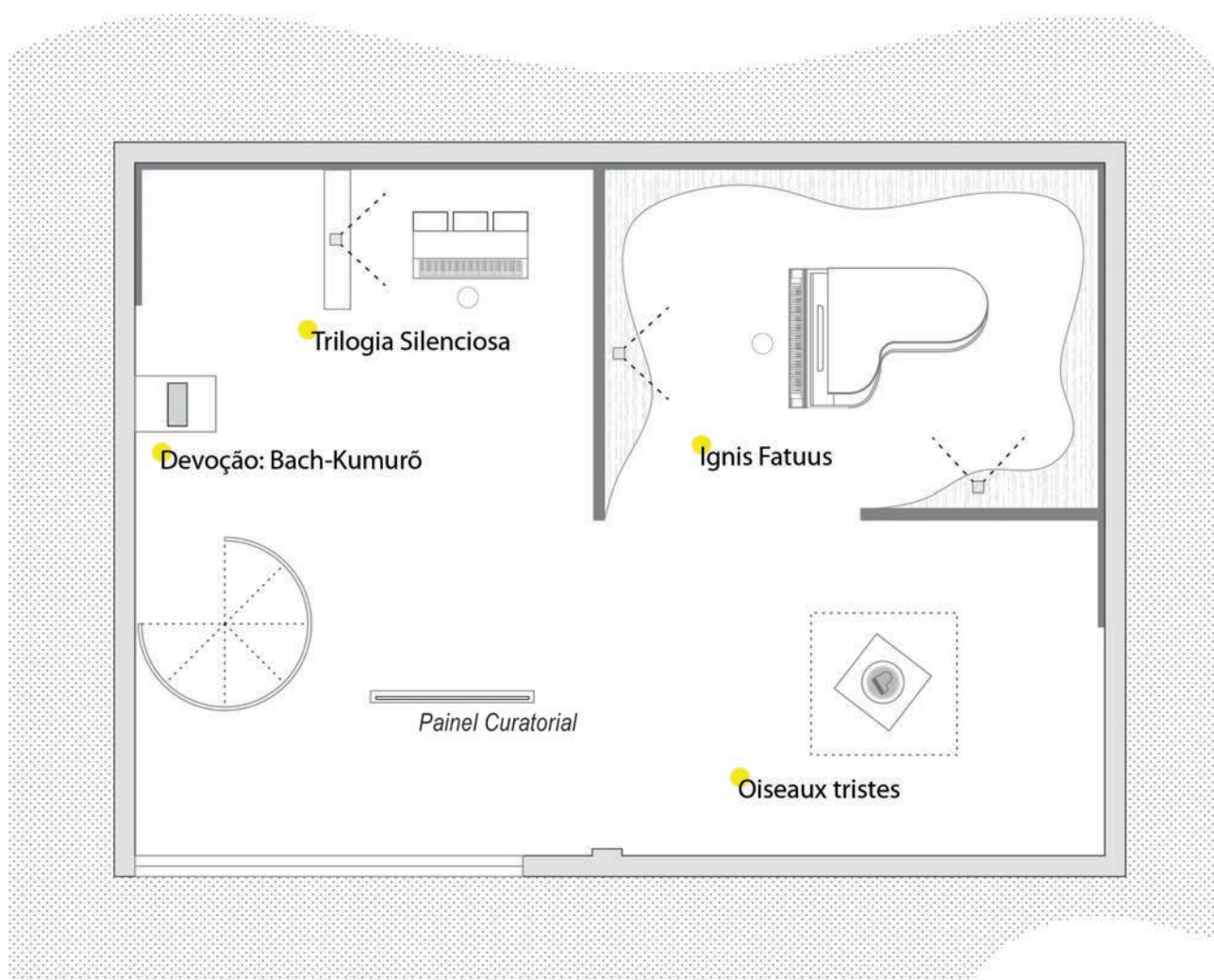


Figura 1 - Planta da Galeria do Instituto de Artes da Unesp com a localização das instalações

2. Relatório Circunstanciado

2.1 Título da Pesquisa:

CON ANIMA INSTALAÇÕES PIANÍSTICAS

Proposta artística na interface artes visuais e interpretação musical

2.2 Introdução

“Graças à arte, em vez de contemplar um só mundo, o nosso, vemo-lo multiplicar-se, e dispomos de tantos mundos quantos artistas originais existem, mais diversos entre si do que rolam no infinito”. (DELEUZE, 1964, p.11)

Esta pesquisa tem origem no desejo de apresentar a música de concerto ao público de uma nova forma. No contato com as artes visuais revelou-se o quanto os músicos de formação erudita permanecem presos às regras de caráter estilístico e por vezes purista e não se arriscam em estabelecer paralelos com outras linguagens artísticas. Acredito que a interface música e artes visuais possa reavivar a música de concerto e trazê-la mais próxima da sociedade contemporânea.

Entre os principais trunfos da música estão seu caráter abstrato, seu estado de linguagem autônoma e o poder de penetrar o inconsciente. Porém, em uma sociedade desabituada a “ouvir” e com a acelerada difusão das mídias, o desejo e hábito da escuta musical de obras eruditas têm se perdido. Da mesma forma ao permanecerem restritas ao pequeno público de estudiosos das salas de concerto o conhecimento do intérprete pode vir a se perder.

A presente pesquisa experimenta propostas artísticas que estabeleçam diálogo entre a música de concerto e o público, partindo de relações da música com as artes visuais, o cinema e com o território onde a obra será apresentada. Essas propostas resultam em instalações que reforçam a importância da *esthesia* no processo de fruição da obra de arte. É a partir da *esthesia*, que a música erudita poderá “fazer sentido” no contexto atual. É acreditando nisso que proponho as instalações pianísticas *Con Anima*.

As obras musicais que integram estas instalações permanecem interpretadas da forma como o seriam em um recital em grandes teatros especializados em música erudita. É a criação de um novo ambiente e atmosfera, o relevo dado aos elementos visuais que junto à interpretação pianística virão propor novas experiências e significados ao conteúdo musical. Parto da premissa de que existem reflexões comuns a todos os períodos históricos e portanto, presentes ainda hoje e busco através da música erudita em colaboração com elementos visuais sensibilizar o público para essas reflexões.

2.2.1 Liberdade na Interpretação Musical

“O papel da arte e do artista como construtor de novas subjetividades, ou seja, novas formas de ver e interpretar o mundo, novas formas de ser e existir.” - Deleuze e Guattari

Desde muito jovem entendi as sequências de sons como uma linguagem. Ao iniciar meus estudos aos cinco anos de idade, as

melodias sempre expressavam algo que percebia e reconhecia no mundo. Assim, de forma intuitiva, livremente “fazia minhas, as palavras” ou sentidos escritos na partitura.

Aos poucos, na medida em que as obras tornavam-se mais complexas, o idioma necessitava de aprofundamento e estudo e portanto, as inflexões e decisões interpretativas não partiam somente da intuição, mas da combinação desta com o conhecimento estético, formal e analítico das obras. Este conhecimento se somaria ainda às experiências de vida e repertório³ mais amplo.

A interpretação em música está diretamente ligada ao entendimento da linguagem, da obra e por vezes, é vista como a “reprodução” do desejo do compositor. Na primeira metade do século XX, a filosofia de Croce e seus seguidores, pregava que “a finalidade da interpretação é de “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”.

Entendo a filosofia de Croce enquanto reação a tradição de intérpretes do Romantismo, onde era predominante a tendência à interpretações cada vez mais pessoais chegando por vezes à liberdades que contradiziam ou ignoravam o sentido original do texto musical. Sem dúvida, a música, enquanto expressão de sentimento foi o conceito principal no Romantismo, pois

3 Para os músicos, repertório é a coleção de obras que este músico é capaz de interpretar. Ao longo desta pesquisa, este conceito foi se expandindo e incorporo o conceito de Charles Tilly: “[...] o repertório é uma linguagem, estrutural e estruturante [...]. O repertório é conhecimento social sedimentado, “entendimentos, memórias e acordos compartilhados”, “relações sociais, significados e ações amalgamadas em padrões conhecidos e recorrentes [...]” (Tilly, 1995: 30 e 27).

representou “a reação da emoção contra a razão, da natureza contra o artificial, da simplicidade contra a complexidade e da fé contra o ceticismo” (ROWELL, 1990, p.117). Tomando como base a filosofia de Croce, enquanto 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.

Como afirma Umberto Eco, “podem existir incontáveis interpretações corretas de um mesmo texto, porém há também certamente, algumas interpretações incorretas (superinterpretadas)”⁴. Esta premissa, somada a reação contra as tradições interpretativas do início do sec. XX provocaram no intérprete, uma posição de contenção e até mesmo a supressão de sua pessoa e personalidade. O advento das gravações e estudo de manuscritos reforçaram ainda mais esta tendência. Assim, notamos hoje a pasteurização das concepções de uma mesma obra que, somadas as tecnologias de estúdio, edição e manipulação, resultam em interpretações corretas e muito similares. De certa forma esta “reação” coloca o intérprete em geral como “ausente” no processo de interpretação.

Assim, a espontaneidade e a construção de devires, característica dos grandes *virtuosi* que apresentavam com liberdade os conteúdos musicais, perde-se. Por outro lado, a profusão de novas mídias, as novas redes de disseminação de conteúdo musical e a colocação do indivíduo enquanto “centro” da

4 ECO, Umberto - “Interpretação e Superinterpretação”

informação, poderá provocar hoje, uma nova forma deste se relacionar com o conteúdo musical e permitir atitudes mais pessoais de interpretação. A geração emergente de intérpretes, em especial os estudantes de música, percebe-se deslocada de nossos tempos, o que gera enorme ansiedade. Como afirma Marshall McLuhan, “vivemos na Era da Ansiedade, em grande parte, o resultado de tentar fazer o trabalho de hoje, com as ferramentas e conceitos de ontem.”⁵

Encontrar o equilíbrio entre a sua experiência, seu repertório e o texto musical é um desafio que se coloca perante os intérpretes.

Neste contexto, a proposta das instalações pianísticas *Con Anima*, pode ser entendida como uma reação ao processo de supressão do intérprete, uma “contra-reação” ao Romantismo. Através das instalações, busco ampliar a interpretação do texto musical e valorizar as sensações e revelações que este texto suscita na minha pessoa durante o processo de construção de sua concepção interpretativa. Desta forma, ao mesmo tempo que desenvolvo a concepção da obra, a obra me traspassa e revela em mim entendimentos do mundo. A partir destas revelações, entendo e interpreto a música de forma que sua mensagem se torna atual e sugere reflexões de ordem filosófica. Neste momento, enquanto intérprete, me alimento, digiro e regurgito a obra musical. Compartilhar este processo criativo traz novos significados ao todo e à cada uma das partes que compõe as instalações,

podendo influenciar a fruição do conteúdo artístico até o público.

Cada uma das instalações pianísticas presentes neste trabalho, incorporam reflexões e revelações que fizeram parte do processo de apropriação do texto musical das obras apresentadas e associam as mesmas à assuntos e questões da alma humana e do mundo contemporâneo que me cerca. Neste sentido, me coloco enquanto intérprete de estética romântica e através desta pesquisa que iniciou-se com o desejo de combater a perpetuação dos recitais nos moldes do séc XIX, proponho celebrar os principais valores deste período de uma nova forma. Proponho celebrar a liberdade e espontaneidade do intérprete romântico e a difusão da música para um público maior, como era desejo dos compositores do Romantismo. De forma democrática, expandir a difusão da música, que não estaria mais restrita aos círculos da aristocracia e clero (o que seria em nossos tempos, não restringir a música à elite e *connoisseur* das tradições eruditas que visita as salas de concerto), mas compartilhar a obra a partir de sua ressignificação podendo atingir o cidadão comum.

Acredito que construindo uma nova interpretação do texto musical, ampliada a partir de outras linguagens, experimento levar o texto musical mais próximo do público contemporâneo e para além, do aprisionamento do palco e salas de concerto ou do CD. Dessa forma corroboro com a estudiosa Laboissière - “a música é uma potência aglutinadora de elementos e interações e o intérprete desencadeia “devires”

5 Nossa tradução: “Our Age of Anxiety is, in great part, the result of trying to do today’s job with yesterday’s tools and yesterday’s concepts.” www.marshallmcluhan.com. Acesso em 20/06/2015.

que conduzem à um mundo de sensações e afecções”.⁶ (Laboissière, 2007, p.80)

2.2.2 Recitais e o Paralelo com a Moldura

Um dos maiores incômodos que provocaram esta pesquisa foi constatar que os recitais e concertos de música erudita ocorrem até hoje nos mesmos moldes estabelecidos no século XIX. Naquela época de *virtuosi*, os intérpretes eram tidos como heróis e atraíam grande público aos teatros. Trata-se da época de Chopin, Liszt e Paganini, que além de intérpretes eram compositores. Desde então, muitos intérpretes buscaram suas inspirações nestes compositores (em sua faceta *virtuose*), e aos poucos, o público não mais se dirigia ao teatro para ouvir as composições, mas sim, para ouvir os intérpretes. Surgia assim o mito do *virtuose*.

Embora tenha se passado mais de um século, incluindo duas guerras mundiais, as viagens à lua e os grandes avanços da mídia, este modelo do recital de *virtuose* perdura como uma das principais formas, senão a única, do público usufruir de interpretações musicais, salvo obviamente as gravações, vídeos e performances de novas linguagens em obras contemporâneas.

Ao longo deste período, sempre em busca de discutir ou registrar as célebres formas de entendimento do texto musical, criaram-se fóruns, periódicos, artigos sobre como interpretar e executar um instrumento. Foram criados novos espaços de concerto, teatros

e estúdios. Até mesmo o funcionamento do instrumento piano, foi alterado, buscando atender as salas de concerto maiores para um público que cresceu ao longo do final do século XIX e XX. Porém, muito pouco foi feito em termos de experimentação na área da interpretação musical de obras eruditas a partir de sua interface com outras linguagens artísticas.

O advento do cinema sonoro trouxe para música de concerto uma plataforma maior de difusão. Grandes produções, desenhos animados e longa-metragens celebraram o diálogo entre a música erudita e outras linguagens artísticas. Porém, neste contexto, o papel do intérprete estava restrito a execução e ele não era o responsável por criar diálogo entre as imagens e sua interpretação. Para isso estavam os diretores musicais e diretores de cinema.

A execução das obras de concerto, mantiveram-se intactas em termos de sua roupagem e apresentação final ao público. Muito pouco foi proposto em termos de novas formas de fruição deste conteúdo artístico, diferentemente do que ocorreu na composição musical ou ainda, nas artes visuais como um todo.

A pesquisa proposta aqui tem o intuito de experimentar a criação de obras de arte que partem da execução de obras musicais eruditas e revelam leituras destas do ponto de vista do intérprete, na relação com o território que as recebe, espaços de arte e espaços alternativos para além das salas de concerto.

Estabelecendo um paralelo entre a interpretação musical e as artes visuais, a busca de espaços alternativos para a interpretação de música erudita chega com certo atraso. Da mesma

6 “A afecção é o estado de um corpo enquanto ele sofre a ação de outro corpo, havendo uma mistura, em que se incorporam relações características do primeiro corpo, resultando em um estado de corpo modificado.” Marília Laboissière. (p. 148 e 149)

forma como as artes visuais ao longo da história tiveram um processo de passagem dos afrescos em escala humana para as obras emolduradas, o mesmo se deu no processo de composição musical. As composições que durante a era medieval buscavam envolver o público nos *coro spartiti* das grandes igrejas, partem num determinado momento para a corte e da corte para a “moldura” do teatro, do palco iluminado. É com John Cage, e com Edgard Varèse, entre outros, que a música inicia um processo de libertação dos “concertos emoldurados” para o ambiente sonoro. Nas artes visuais, estas iniciativas “fora da moldura”, são percebidas em diversos movimentos, entre eles nas linguagens da *performance*, instalações sonoras e instalações *site specific*.

Com relação ao papel do intérprete da música erudita para piano, não se percebe esta mudança e ao contrário, nota-se a perpetuação do modelo de concerto público, como forma predominante da difusão do conteúdo de música erudita, limitando a interpretação musical à seu caráter museológico. Faz-se necessário discutir este caráter museológico e repensar a execução pianística fazendo alusão as palavras de Julio Plaza (2006, p. 395-396), ao escrever para o catálogo da exposição “Poéticas Visuais” de curadoria de Walter Zanini: “O museu não poderá guardar sua tradicional forma de receptáculo de objetos, [...] o museu deverá também ativar-se enquanto centro operacional, isto é seus espaços poderão privilegiar-se de outra forma, ao converterem-se em núcleos de experimentação.”

Dessa forma, as instalações pianísticas *Con Anima* colocam-se como um experimento artístico que

pretende retirar a interpretação pianística da “moldura” dos recitais em salas de concerto, para apresentar esta mesma música, com a mesma qualidade e cuidado interpretativo, em forma de instalações de arte.

Existem alguns exemplos de instalações sonoras e experimentos artísticos que utilizam obras musicais de concerto realizados por artistas visuais. Entre eles, destaco a obra *Forty Party Motet* de Janet Cardiff, artista com formação em artes visuais, em especial fotografia e gravura. Nesta obra, cuja composição musical é de Thomas Tallis, datada de 1500, Janet Cardiff investiga o espaço e ambiente acústico a partir da disposição de 40 alto falantes. Permite a circulação do público por entre as vozes do coro, e propõe a esse a experiência de penetrar o coro através da espacialidade sonora.

Outro exemplo é a escultura sonora do artista multimídia Claudio Bueno, trabalho realizado na cidade do Quebec, Canadá, que é baseado em um aplicativo que utiliza a geolocalização. Para acessar o “Canto das Sereias” (2011), o usuário deixa seu serviço de geolocalização do celular habilitado e o aplicativo indica o local onde ele deve estar para ouvir a obra que é praticamente imaterial e só acontece no lugar específico. Neste trabalho, emerge um nova territorialização que transforma o espaço.

São poucas as obras realizadas por músicos intérpretes, sendo a sua maioria realizada por artistas visuais ou multimídia. O exemplo, mais próximo ao trabalho proposto aqui, é o “Concerto-Instalação Dobra Schumanniana”, realizado pelos pianistas Amilcar Zani e Heloísa Zani e a artista visual Branca Oliveira.

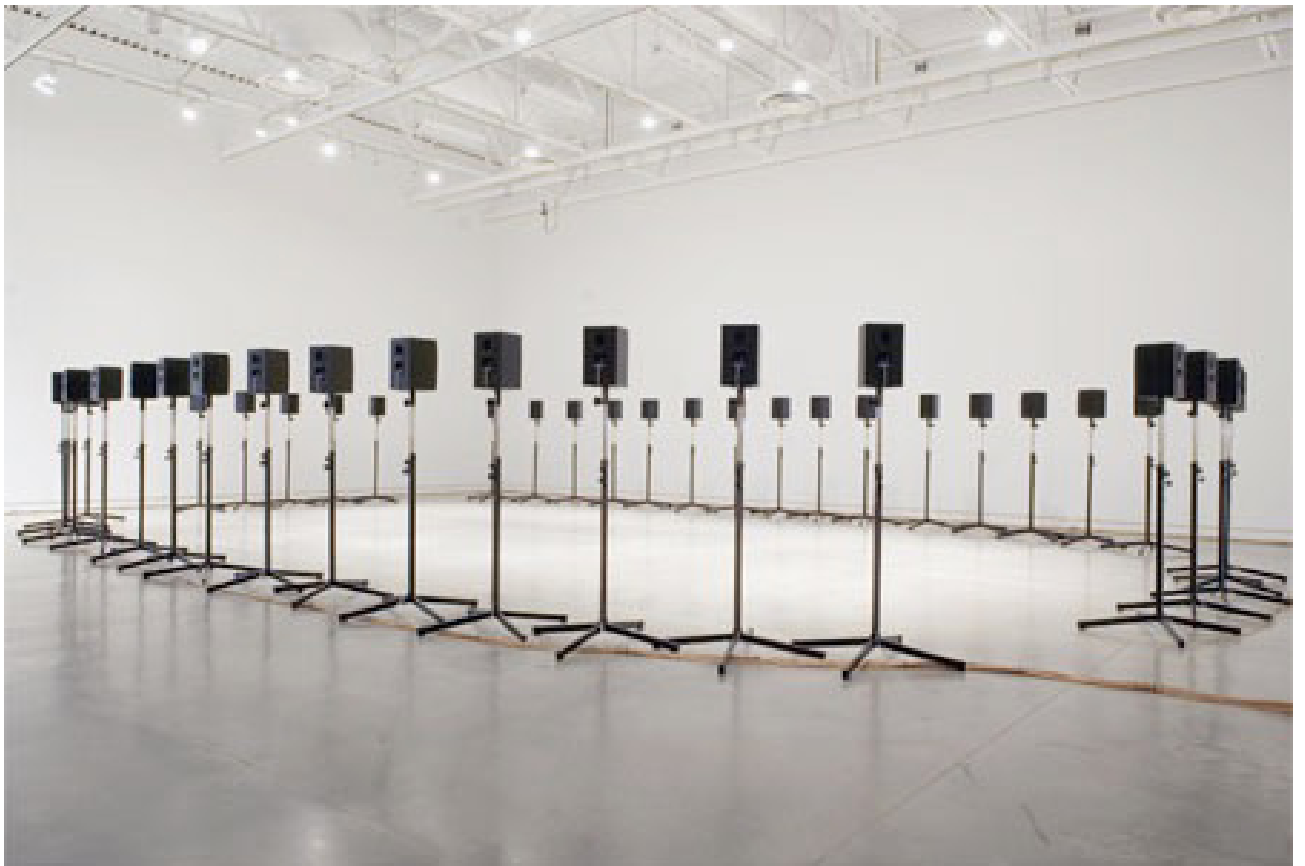


Figura 2 - “Forty Part Motet”

Fonte: Catálogo Inhotim Centro de Arte Contemporânea.

Conforme consta do texto de apresentação da obra, “...Dobra Schumanniana é um composto videográfico que visa traduzir a multiplicidade que atravessa a obra Schumanniana, consonante com o paradigma estético processual que caracteriza o mundo contemporâneo”. Trata-se de um trabalho pioneiro no Brasil na experimentação da interface interpretação pianística e artes visuais. *Con Anima* pretende ser mais um experimento neste campo criado a partir do olhar do pianista intérprete.

Referência essencial para este trabalho, foram os programas desenvolvidos pelo pianista canadense Glenn Gould para a Canadian Broadcasting Corporation. Segundo Bazzana, “[...] Gould não se limitava a executar ou interpretar a obra, ele discursava a seu respeito.” (BAZZANA, p.85). Os programas feitos para a televisão canadense ilustram com clareza a afirmação de Bazzana. Observa-se uma intenção permanente do pianista de apropriar-se da obra musical e apresentá-la de forma didática e por vezes polêmica. Polêmica por questionar na prática os limites da interpretação. Um exemplo está presente na performance que Glenn Gould faz da Sonata op. 1 de Alban Berg, onde pode-se observar a fusão entre os planos de câmara, o cenário utilizado e a velocidade das tomadas de vídeo com sua concepção interpretativa. Esta fusão, nos leva a acreditar em sua ativa participação na concepção geral de alguns dos programas para a TV.

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: onde o leitor ou crítico não é dependente da obra, mas de fato

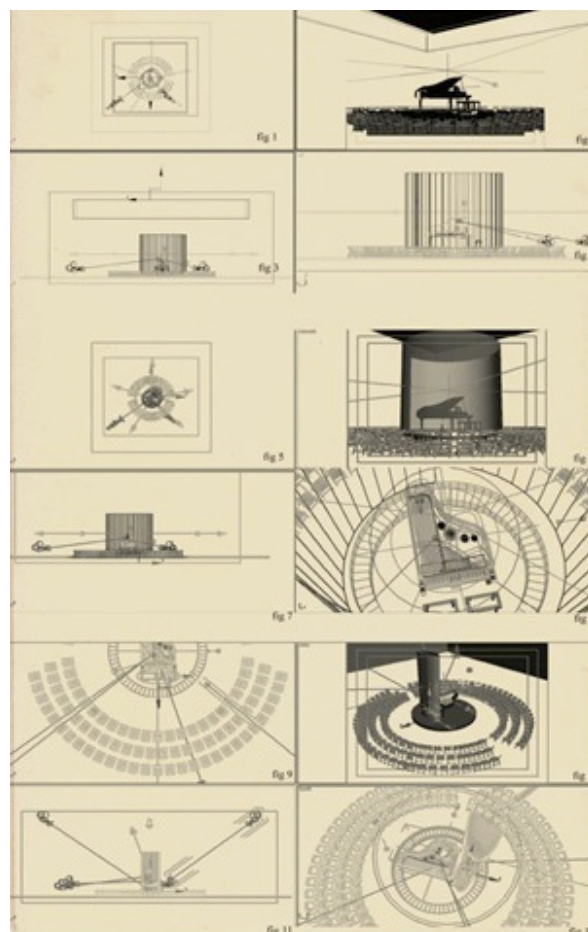


Figura 3 - Planta com esquema de video mapping

Fonte: <http://www.arteview.com.br>

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 [...]”⁷ (BAZZANA, p. 86)

7 Tradução nossa para “[...] 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.”

2.2.3 O Pianista enquanto “Artista-Curador”.

Ao iniciar o trabalho de desenvolvimento das instalações, uma indagação surgiu: “Seria esse um trabalho de pianista enquanto intérprete? Não seria talvez, um trabalho de curadoria?” Esta indagação surgiu a partir da formação da pianista-pesquisadora ser essencialmente em música erudita, mas sua atuação na última década estar no território da curadoria de exposições temáticas. A pesquisadora atua desde 2002 na curadoria da mostra Amazônia Brasil, Amazônia Mundi, Minas Retroverso e Aldeia Sonora.

Assim, quais seriam as possíveis relações entre o ofício de intérprete-pianista e aquele do curador?

Originário do termo “curare”, do italiano “cuidar”, o curador a princípio é o responsável pela tutela de um determinado acervo e zela pelas suas condições. Ao longo da história observa-se um claro processo de transição da curadoria ‘tradicional’, voltada para as atividades de conservação, organização, pesquisa e exposição das obras de arte, para a curadoria ‘contemporânea’, caracterizada pela organização da exposição através da elaboração de conceitos críticos formulados pelo curador, que desenvolve de forma autoral o tema da exposição e seleciona quais artistas irão participar da mostra. O período em que ocorreu esta transição foi na segunda metade do século XX, em sincronia com a arte contemporânea e o aumento do número de exposições, fato este, decorrente da ampliação de espaços expositivos, visível em diversos

países.

O pianista em sua atividade pode ser visto enquanto curador, aquele que conserva e zela por um determinado acervo na medida em que “conserva” a obra: apresenta-a atendendo a todos os princípios estilísticos e “de época” e desta forma a mantém preservada, tendo suas tradições orais de interpretação perpetuadas.

Segundo Milton Guran, o papel do curador na atualidade é de “ponte entre a crítica – ou seja, a reflexão intelectual sobre uma produção artística – e o mercado consumidor dessa arte – não só no sentido de compra e venda da obra física, mas sobretudo no sentido mais amplo de circulação social dos bens culturais.”

É também curadoria escolher os autores com suas respectivas obras e distribuí-los pelos diversos espaços de exposição, determinando que obras serão expostas e de que maneira. Dentro desse universo de produção de sentido e atribuição de valor artístico aos objetos fotográficos, o curador define o espaço social de sua atividade. No entanto, o trabalho do curador não se limita à reunião das peças, pelo contrário. Essas coleções só adquirem seu pleno sentido quando classificadas, ordenadas e disponibilizadas para consumo público. Há aí um enorme trabalho interdisciplinar a ser feito, antes que o curador possa dar o passo seguinte, que é o de proceder a recortes para dar visibilidade a conteúdos que talvez se percam no emaranhado de informações visuais de uma grande coleção.

No momento em que seleciona as obras do repertório pianístico existente, cuja produção abrange um período de aproximadamente três séculos, o intérprete pianista pode também ser entendido como curador. Se entendermos ainda

que o trabalho do intérprete é o de conhecer as obras de um determinado compositor, realizar um “recorte” selecionando algumas delas, e organiza-las em um “programa” de recital para um determinado público podemos traçar um paralelo com a curadoria de exposições individuais de um determinado artista. No campo da música, esta função é comumente conhecida como “direção musical”.

O intérprete-pianista, além de selecionar as obras e dar relevo a estas a partir da produção completa do compositor e do seu período, também toma decisões de caráter interpretativo com base em seu conhecimento estilístico. Por fim, é o responsável por criar a “ponte” entre a obra e o público através de sua execução.

Ralph Rugoff, diretor da Hayward Gallery de Londres, reitera a posição co-autoral do curador: “O curador é como um vírus, ele precisa de um hospedeiro vivo. Mas, um curador também pode alterar o metabolismo de seu hospedeiro...”. Na medida em que realiza escolhas e *statements*, o curador afirma uma postura autoral. Essa capacidade de posicionamento e diálogo adiciona sentido a obra de arte, esboçando reações subjetivas às questões que os próprios artistas colocam.

É com base neste conceito, que estabeleço o paralelo entre a atividade do curador enquanto intérprete e do pianista enquanto curador.

As instalações *Con Anima* utilizam diferentes linguagens e trazem obras já prontas para construir a proposta artística. Podem ser vistas como instalações curadas pela pianista-pesquisadora que partiu da seleção de obras

musicais e propôs um discurso entre elas.

Segundo Henry Meyric-Hughes é a partir da década de 1955 com a criação da Documenta de Kassel que inaugura-se outro modelo de exposição internacional, em que a cada edição seria convidado um curador ou uma equipe de curadores para articular a mostra em torno de um tema e não mais separar os artistas por nacionalidades, como nas Bienais de Veneza ou na Mostra de Dresden. Este é um momento crucial da mudança de papel do curador. Ele se torna o profissional responsável por desenhar roteiros e narrativas de exposições dirigidas ao grande público e a partir da quinta edição da Documenta, 1972, com a curadoria de Harald Szeemann, assume um papel autoral. Este processo é percebido também no Brasil nas curadorias propostas por Walter Zanini e Sheila Leirner para as Bienais “onde o curador se liberta do modelo expositivo de representações por países e começa a se encaminhar na direção da prática curatorial fundamentada na autoria. Neste âmbito o curador exerce livre-arbítrio sobre suas posições conceituais, definindo não só os temas, mas também os artistas e até obras específicas. Hoje, é possível observar essa autonomia nas inúmeras curadorias de bienais pelo mundo, que abandonaram o modelo de representações artísticas, apresentando a concepção do curador ou da equipe de curadores.” (ALAMBERT, CANHÊTE, 2004, p. 173).

Na área musical, em especial na prática musical interpretativa, essa transição se reflete parcialmente na profusão de séries de concerto de caráter temático, buscando em geral fazer um recorte de determinado período ou

compositor, o que por vezes facilita o acesso a subsídios financeiros, em especial do governo e de fundações.

Ao sugerir a reflexão quanto ao possível paralelo entre o intérprete pianista e o curador observo na interpretação musical a perpetuação do modelo de curadoria em sua origem, restrito ao “cuidador” de um acervo existente, reproduzindo e mantendo modelos relativos a interpretação das obras e aos espaços e códigos consolidados para a difusão destas. A curadoria em sua concepção contemporânea tem como propósito principal “[...] criar conceitos, propor questionamentos e provocações, nem sempre sendo aceitos com facilidade pelo público e até por outros integrantes do campo artístico. Assim como a própria arte, a curadoria contemporânea tem evitado lidar com o já estabelecido ou consumado nas concepções expositivas, buscando novos desafios de compreensão para os acontecimentos do mundo sempre pela perspectiva da arte.”⁸ (RUP, 2010 p. 15)

As instalações aqui propostas, pretendem experimentar a interpretação pianística a partir desta premissa. É com base nessa “liberdade” de criar novos significados e provocar a reflexão que as instalações pianísticas buscam extravasar os limites da partitura, do instrumento e para tal, abrem a obra musical para influências de outras linguagens artísticas.

É nesse paralelo que pretendo trabalhar uma proposta de “abertura” da obra pianística a partir da associação desta com demais

linguagens e com o território onde está sendo apresentada.

Con Anima: um exercício de curadoria e de interpretação musical

Con Anima é um conjunto de instalações criadas a partir da interpretação do texto musical e alinhavadas através de discursos trazidos em relevo pela intérprete. Estes discursos foram se revelando ao longo do estudo das obras e do ambiente da Capela do Morumbi e influenciaram o processo criativo de cada uma das interpretações pianísticas das obras e a concepção final das instalações. Do início ao final das instalações é permanente o discurso da religiosidade, do *religare*. Trata-se do *religare* associado à transcendência da matéria, à impermanência do instante, à reverência ao ambiente que nos cerca e à nossa capacidade de percebê-lo. As instalações trazem elementos da cultura brasileira e sincretismo do caldo cultural que nos envolve. Entendendo o meio ambiente conectado com a cultura celebra um novo conceito de ecologia. Uma extensão deste segundo “recorte” é o meio ambiente que nos cerca e a importância de estarmos atentos e sensíveis a ele.

Como mensagem principal está o respeito ao sentir e à percepção enquanto “contra-reação ao Romantismo”. Nestes termos, o desejo é que as obras musicais interpretadas sejam percebidas enquanto mensagens plenas de sentido e sentimento que podem ser descoladas do contexto estético no qual foram criadas, e estabelecer novos sentidos nas instalações de forma atemporal encontrando consonância no imaginário e inconsciente do público.

⁸ Trecho da Dissertação de Mestrado de Bettina Rup “Curadorias na Arte Contemporânea: precursores, conceitos e interações com o campo artístico” defendido na UFRGS em 2010.

2.3 Desenvolvimento

2.3.1 Acerca da Metodologia e do Trabalho Equivalente

No processo de pesquisa foi evidenciado que a pesquisa em arte não trata obrigatoriamente de adotar de maneira cartesiana uma metodologia pronta e buscar adaptar seu projeto a esta, podendo sacrificar sua essência, mas, ao contrário: a pesquisa em arte trata de valorizar a natureza dos processos e procedimentos em arte em sua singularidade e plenitude e pode até mesmo gerar novas metodologias, individuais. Embora a afirmação acima, a pesquisadora aplicou em parte a metodologia que estava sendo experimentada por seu grupo de pesquisa no âmbito musical: “Performance e Documentação do Repertório Pianístico desenvolvido pelo Corpo Docente e Discente do Instituto de Artes da Unesp”. Para cada uma das obras interpretadas, realizou a “Ficha Técnica”, um método de pesquisa voltado as questões composicionais e estilísticas da obra. A “Ficha Técnica” foi desenvolvida pelo grupo de pesquisa a partir do *Cours d’Interpretation* de Alfred Cortot, e é um roteiro de estudo aplicado por este nos encontros de interpretação pianística que contribuíam para conduzir os pianistas ao processo investigativo e construção da concepção interpretativa. O projeto de pesquisa em questão desenvolveu um roteiro, aos moldes de Cortot, que chamamos de “ficha técnica”, aplicou, testou, expandiu e adequou esta ficha técnica. Portanto, podemos afirmar que o trabalho de Alfred Cortot faz parte da fundamentação teórica da pesquisa. A experimentação prática, alimentada pela tradição oral, inerente na

produção artístico-musical também é um dos fundamentos da pesquisa, uma vez que as obras foram interpretadas diversas vezes e revelaram influências de mestres pianistas que trabalharam com Anna Cláudia Agazzi, entre eles: Daisy de Luca, Nina Svetlanova e Yara Bernette.

Esse trabalho seguiu um preceito da pesquisadora que entende a importância de exercitar o reconhecimento e aplicação de características históricas e estilísticas na interpretação de forma integrada. Não se trata de sistematizar o conhecimento puro e simplesmente, mas de incorporá-lo às decisões interpretativas. De outra forma o conhecimento estilístico, histórico e teórico do universo do “pensar” de nada serve à concepção interpretativa, se não for experimentado e incorporado ao “fazer” artístico.

Cientistas trabalham com hipóteses e problemáticas, mistérios e dúvidas. O pianista trabalha com esses elementos o tempo todo. Muitas vezes os trabalhos científicos na área de artes pretendem mostrar as pesquisas de forma pragmática e cartesiana, quando o grande objetivo da arte, o mistério ou hipótese a ser investigado são as complexas experiências necessárias para se atingir o “estado de fluxo”⁹ que é desejado quando se está em performance.

Alguns pontos do trabalho *Con Anima* vêm apontar nesta direção. O grande mistério e hipótese da performance é a investigação

9 Segundo Csikszentmihalyi (1999), o “estado de fluxo” é gerado a partir de componentes afetivos da motivação que direcionam a execução de uma atividade, realizada com grande concentração e emoção.

dos processos e procedimentos artísticos para se chegar ao estado de fluxo e colocar-se enquanto meio.

Parte essencial desta investigação se faz experimentando e trabalhando com referências existentes. Não é possível enquanto artista ignorar esta condição e entender esta condição, que é inerente à subjetividade, não compatível com a postura científica. Esta não é a realidade da pesquisa em interpretação musical. É a partir da subjetividade (experiência e repertório único de cada um) que os artistas interpretam. Ao contrário de repetir modelos de “fazer arte na academia” de forma que sejam “corretos”, o interessante é investigar os processo e procedimentos da criação interpretativa. Ao invés de perpetuar interpretações consolidadas das obras pianísticas do repertório, trata-se de apresentá-las a partir de nossos meios. É neles que residem a investigação e a inovação. Na área prática das artes é onde são criadas referências que serão investigadas pela área teórica. A investigação no campo prático, revisita, quebra, reconstrói e testa referências antigas, muitas vezes criando novas referências a partir da subjetividade dos intérpretes. É com base nestas premissas que foram desenvolvidas as instalações presentes neste trabalho.

2.3.2 O Plano de Trabalho e Dinâmica da Pesquisa

1. Revisão do repertório trabalhado ao longo da trajetória pianística e docente buscando as obras cuja concepção estivesse fundamentada e tivesse sido amplamente experimentada.
2. Prática do repertório e anotação de sinergias espontâneas e *insights* presentes no processo de construção da concepção interpretativa.
3. Redação da Ficha Técnica e pesquisa sobre cada uma das obras musicais interpretadas para a instalação e sistematização da pesquisa de cada uma das obras.
4. Atenção aos elementos visuais durante a prática da performance e pesquisa relativa aos compositores e artistas de sua época para seleção de interfaces.
5. Atenção às leituras e experiências de vida e suas relações com a interpretação pianística, como material criativo base da experimentação, bem como a atenção à relação entre a pesquisa e as atividades de docência e de curadoria.
6. Pesquisa bibliográfica e leituras relativas a curadoria, interpretação, instalações sonoras e aos artistas presentes nas instalações.
7. Aprofundamento nas interfaces observadas ao longo da prática pianística e de curadoria para cada uma das instalações.
8. Análise das sinergias e do pré-projeto visual de cada uma das obras.
9. Identificação da existência de fios condutores comuns em todas as obras: religiosidade, cultura brasileira e imigrante, matemática/geometria e meio

- ambiente.
10. Pesquisa sobre a Capela do Morumbi e seu território.
 11. Pesquisa de referências associadas aos intérpretes que utilizam recursos visuais no Brasil e artistas visuais que trabalham com obras do repertório erudito.
 12. Visita ao Inhotim Centro de Arte Contemporânea.
 13. Participação no II Seminário Internacional de Arte e Natureza.
 14. Aprofundamento de leitura para as referências obtidas nas disciplinas cursadas durante o Doutorado.
 15. Apresentações musicais incluindo os filmes silenciosos e desenho do roteiro musical.
 16. Viagem à Suíça a convite do Governo suíço para buscar referências atuais na Mostra *Unlimited* da Art Basel, museus e festivais de música.

2.3.3 Resumo das contribuições essenciais do Curso de Doutorado para a criação da obra.

Ao longo das disciplinas cursadas na Pós Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unesp tomei contato com um grupo seleto de professores e pesquisadores. Algumas das importantes contribuições estão descritas aqui.

Durante o curso oferecido pelo Prof. Dr. Mário Bolognesi, conheci mais a fundo o pensamento de Gilles Deleuze¹⁰ que tornou-se uma referência

10 Na concepção de Deleuze e Guattari encontramos três constatações importantes: primeiro, o fim de um conceito transcendental e universalista de verdade; segundo, o papel fundamental da cultura e dos meios de comunicação na construção das subjetividades contemporâneas; terceiro e mais importante para esse estudo - o papel da arte e do artista como construtor de novas sub-

importante, revelando o artista enquanto construtor de novas subjetividades. A filosofia de Deleuze contribuiu para o exercício de romper pré-conceitos relativos ao limite da interpretação musical. Foi reforçada em mim, a atitude de trabalhar de maneira intuitiva, extrapolando as fronteiras da interpretação de obras da literatura pianística e buscando experiências que combinavam estas obras com elementos de caráter visual. O projeto original restrito ao desenvolvimento da trilha para o filme silencioso “Fragmentos da Vida” deu espaço à reflexão mais ampla da relação interpretação musical e visualidade, a partir do filme silencioso. A preocupação de privilegiar uma das linguagens artísticas em detrimento da outra, buscando hierarquias, se diluiu.

Nos encontros do Grupo de Pesquisa Artemídia & Vídeoclip coordenados pelo meu orientador, Prof. Dr. Pelópidas Cypriano de Oliveira tive entre outras contribuições, o estímulo à rica reflexão quanto aos desafios da pesquisa na área de artes, em especial para os docentes-pesquisadores, trazendo à tona o conceito de Artemídia Presente¹¹. Tornou-se evidente que a pesquisa em arte não trataria obrigatoriamente de adotar

jetividades, ou seja, novas formas de ver e interpretar o mundo, novas formas de ser e existir. É na arte que se encontra o espaço para a quebra das regras estabelecidas e a experimentação com a distorção do que é automático, arraigado culturalmente. Nas palavras de ordem de Deleuze: “a esquizoanálise tem um único objetivo, que a máquina revolucionária, a máquina artística, a máquina analítica se tornem peças e engrenagens umas das outras” (DELEUZE, 1992: 36).

11 Artemídia Presente é o termo que expressa a pesquisa sobre a presença do artista na universidade contemporânea desenvolvendo, no ateliê-laboratório, a indissociabilidade ensino-pesquisa-extensão-gestão. O ateliê-laboratório é o ambiente de práticas pedagógicas para o processo de ensino-aprendizagem do conhecimento artístico-científico no curso de Bacharelado e Licenciatura em Artes Visuais (Blav), as quais são promovidas pelo Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

de maneira cartesiana uma metodologia pronta e buscar adaptar meu projeto a esta, podendo sacrificar sua essência, mas, ao contrário: trataria de valorizar a natureza dos processos e procedimentos em arte em sua singularidade. Foi a partir deste ponto que o foco da pesquisa passou a tratar da “interface interpretação pianística e artes visuais” e não esteve restrito ao projeto inicial que propunha investigar a relação entre o cinema silencioso e o piano. Os questionamentos quanto a importância da pesquisa em arte na contemporaneidade trouxeram o desejo de questionar a forma como a música de concerto é levada ao público. Porém, não se tratava de pesquisar teoricamente as mídias e os processos semióticos da sala de concerto. Tratava-se de experimentar. Tratava-se de trazer sentido para a pesquisa. A intenção do trabalho se voltou para a investigação das relações entre a música e a contemporaneidade, buscar a visualidade nas obras de forma a extrapolar seu contexto de interpretação museológica. Esta poderia ser uma alternativa para renovar a difusão da obra musical e revelar sua essência atemporal e quem sabe, desta forma, reciclar as interpretações da mesma.

Na disciplina oferecida pela Profa. Dra. Rosangella Leote, obtive acesso a um repertório relativo a experimentação e transdisciplinaridade em arte. Observei e refleti, quanto a importância de fundir os binômios “fazer/pensar”, “teoria/prática” por vezes entendidos de forma desconexa na academia, em especial na área da música. Assim, a pesquisa investigativa estaria diretamente ligada a essa reflexão, sem abrir mão da prática pianística. O momento em

que assisti o curso coincidiu com minha dedicação à curadoria da mostra “Amazônia Mundi”¹², a convite do Sesc, gerência de diversidade cultural. Do coletivo envolvido na criação participavam músicos, artistas, arquitetos, cineastas, historiadores, biólogo e a futurista Lala Deheinzelin. O envolvimento com a curadoria havia trazido reflexões quanto a questões relativas a interatividade, mediação e experimentação. A partir das discussões presentes na disciplina, senti-me apta a arriscar a criação de pontes entre a música para piano e a paisagem sonora, bem como o conhecimento tradicional dos povos da Amazônia em algumas instalações. Assim, a disciplina propôs a reflexão quanto ao aprofundamento nos processos de criação curatorial e a questão sobre possíveis paralelos entre a criação curatorial e a interpretação pianística. Me permiti fundir conhecimentos transdisciplinares a partir de meu repertório de vida. Como resultado desta postura, participei na qualidade de ouvinte do II Seminário Arte & Natureza realizado na Usp, obtendo também ali, referências importantes que estão presentes nesta pesquisa.

No contato com o artista plástico José Spaniol, na qualidade de professor, fui instigada a ampliar meu repertório de arte contemporânea e conhecer mais sobre instalações *site specific*. Como parte da disciplina participei de um grupo que pesquisou trabalhos de vídeo-arte e instalações sonoras. Ainda na mesma disciplina, me aprofundei em questões do uso da espacialidade sonora, a partir de uma

12 Amazônia Mundi, mostra de 1200 m2 aberta ao público em 30/11/13 no Sesc Itaquera, resultado de pesquisa e coletivo que trabalha desde 2001, quando da primeira mostra “Amazônia.br” no Sesc Pompéia. Descritivo em anexo.

retrospectiva histórica que delineava um paralelo entre as artes visuais e a música. Revisitei a história social da música e da performance¹³. Parti de obras para *coro spartiti*,¹⁴ passando pela música sacra e chegando ao fenômeno da música de concerto no período do Romantismo, para então extravasar os limites do palco nas obras de John Cage, nas paisagens sonoras de Murray Schafer e na música eletrônica de Iannis Xenakis e Edgar Varèse. Obras de espacialidade marcantes apresentadas foram o Sonic Pavillion (2009)¹⁵ de Doug Aitken e *Forty Part Motet* (2001) de Janet Cardiff. A disciplina me estimulou a empreender viagem à Inhotim Centro de Arte Contemporânea (MG) e mais tarde à Art Basel, para visitar a mostra *Unlimited*. Como efeito, fui confrontada com uma indagação importante: os compositores do século XX buscaram a liberdade de forma na música, mas o mesmo poderia ser dito dos intérpretes de música erudita? Esta reflexão manteve-se acesa na pesquisa e tornou-se fundamental para o desenvolvimento da mesma. Foi como resultado de um exercício proposto na disciplina que desenvolvi o primeiro experimento de instalação de arte:

13 O termo performance aqui está restrito ao seu uso na área musical e designa simplesmente o ato de apresentar a música publicamente. Não traz conotações associadas a linguagem de “performance” nas artes visuais.

14 *Coro Spartiti* - técnica de composição e apresentação usada no período medieval que consistia na distribuição das vozes de um coral em locais diferentes da igreja, criando assim, a espacialidade sonora.

15 Alguns dos primeiros e mais significativos exemplos da colaboração entre música eletrônica e arquitetura, são encontrados nas obras «Concret PH» (Iannis Xenakis, 1958) e “Poème Électronique» (Edgar Varèse, 1958)¹ escritas para serem executadas especificamente no Pavilhão da Philips por ocasião da Feira Mundial de Bruxelas de 1958. As músicas foram criadas com a preocupação de destacar a dimensão espacial do som quando executadas dentro do pavilhão.

Bach Kumurõ. A partir deste experimento, a pesquisa se ampliou e propôs um conjunto de cinco instalações para a Capela do Morumbi.

2.3.4 A Obra *Con Anima* - Instalações Originais para a Capela do Morumbi¹⁶

2.3.4.1 Texto Curatorial Original para a instalação na Capela do Morumbi

A mostra propõe uma reflexão quanto ao formato tradicional dos recitais de piano de música erudita e o papel do intérprete pianista. Através de recursos de vídeo arte, cinema mudo e instalações *site specific*, a pianista Anna Claudia Agazzi fará a interpretação de obras de Chopin, Schumann, Scriabin, Villa-Lobos e Ravel.

Concebida especialmente para o espaço da Capela do Morumbi, a obra se desenvolve a partir de um breve circuito pelo espaço, percorrendo suas instalações internas e o jardim. De maneira sutil as 5 instalações possuem uma tônica comum: buscam estabelecer relações entre a arte, o sagrado e a natureza que nos circunda. Cada uma das instalações traz elementos da natureza brasileira e de raízes culturais dos povos que constituíram nosso imaginário. *Con Anima* se inicia a partir do convite sonoro, que pode ser ouvido por *streaming*.

As instalações trazem ao espectador experiências voltadas a permanência, a morte, nascimento propondo que as obras eruditas

16 Texto redigido em outubro de 2014 para apresentar o projeto à Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo visando a montagem da proposta artística na Capela do Morumbi.

possam ser interpretadas e ouvidas a partir do repertório individual de cada um e desta forma, revelam-se atemporais.

A mostra é resultado de pesquisa desenvolvida no programa de Doutorado em Artes do Instituto de Artes da Unesp, e de pesquisas associadas a performance e interpretação pianística desenvolvida pela artista, que é docente do Departamento de Música na mesma instituição. O projeto de doutorado discute a relação entre o processo criativo do curador-artista na atualidade e do intérprete, ambos responsáveis pela criação de novos significados para as obras de arte pré-existentes. Neste sentido, expande o conceito de repertório, interpretação e território. Embora a mostra integre a pesquisa de Doutorado, algumas instalações tecem uma singela crítica ao *modus operandi* da academia onde ainda hoje predominam valores ultrapassados que dissociam o “pensar” do “fazer”.

2.3.4.2 *Con Anima* Instalações Pianísticas: a Artista, o Processo Criativo e Convicções.

Con Anima é uma mostra de caráter transdisciplinar que parte do trabalho de interpretação ao piano e da docência na área de música clássica, e o funde à experiências e repertório que desenvolvi no campo da pesquisa, concepção e curadoria de exposições com temas sócio-ambientais fazendo uso de linguagens artísticas.

Aos seis anos fui considerada um “talento nato”, e iniciei os estudos musicais, pianísticos

a partir de minha mãe e contando sempre com a orientação da mestre, a pianista Daisy de Luca. Numa trajetória de trabalho intenso que mirava revelar ao “mundo” o meu talento em potencial de “menina quase prodígio”, trabalhei arduamente e conquistei vários louros. Próximo aos 24 anos já havia recebido cinco bolsas de estudos internacionais, Mestrado na Manhattan School of Music, dezenas de prêmios nacionais, dezenas de apresentações em 8 países.... entre eles na Rússia, país onde desde sempre tive uma identificação importante. Ao retornar daquele país em 1994, o desencantamento pelo mítico pianista, o *mise-en-scène* tradicional das apresentações de música clássica, as pouquíssimas séries de concerto e seus apelos internacionais para atração dos pretensos mecenas da música clássica, somados a ignorância e descaso de enorme parcela da sociedade brasileira para a atividade musical, revelaram para mim, a incoerência do ofício de pianista. Os patamares de qualidade na área de música clássica, seja na educação, nos equipamentos públicos, no conhecimento desta área junto ao público eram parcos. Se ainda hoje, 2014 o são, em 1994, o eram ainda mais.

Porém, neste mesmo momento o país se fortalecia em um movimento introspectivo de pesquisa e revelação de suas riquezas sociais, intangíveis. Daí, as cores, a exuberância e diversidade cultural brasileira e ambiental de suas florestas, a sabedoria de seu povo e a importância deste se reconhecer e valorizar, foram para mim, uma nova partitura e instrumento...um manancial do fazer criativo. As amarras do ser criativo e sincero; num

deserto monocromático do inexistente compartilhar de meu pianismo, foram quebradas... a pianista *virtuose* morreu.

O pianismo do saber fazer permaneceu latente, revelado no ensino do piano junto aos meus alunos no Instituto de Artes da Unesp e em algumas aparições públicas que ecoavam uma imensa sensação do vazio de “porquês”. Era a saudade da conexão já tão forte de mim comigo mesma, através das teclas... Mas a solidão, o vazio...

Ensinar um ofício obsoleto. Esta foi uma sensação permanente. O “belo” pelo “belo”... seria luxúria.

Começar do zero...o entusiasmo de revelar heróis invisíveis, riquezas não conhecidas pelo público, infinita abundância da Amazônia, os olhares profundos e sábios, os dizeres, as centenas de línguas de povos que existem desde muito antes do Brasil existir...me parecia uma busca onde poderia reencontrar a conexão...o sentido... revelar um “outro belo” e convencer a sociedade da importância de não destruí-lo... de valorizá-lo e a partir daí um ciclo virtuoso se estabeleceria a todos que participassem deste som.

Neste movimento, fazendo arte¹⁷, participava na prática de processos criativos que se replicavam e recriavam. Ao longo de anos, estes processos resultaram na criação e realização de 12 exposições sobre a Amazônia em 10 países; curadoria e coordenação de pequenas exposições, livros, projetos de música e meio ambiente. Mas... como poderiam duas figuras

tão distintas fazer parte de um só nome. Há interseção entre estas duas trajetórias?

Não revelar esta interseção era o incômodo. O incômodo provoca, corrói e eventualmente transforma...

Nesse contexto, a mesma paixão e sentido (retorno a origem? ao Uno?) revestiu-se de música, de música com a minha origem familiar, meu *karma*. Aceito portanto, o convite da Cinemateca Brasileira para musicar ao vivo, obras de cinema mudo de meu bisavô, Gilberto Rossi, o italiano pioneiro que completara em 2011, o centenário de sua chegada ao Brasil. Embora não o tivera conhecido, Gilberto sempre estivera presente em minha vida, na admiração e amor de minha mãe por ele.

Havia sido o *nonno* quem comprara o piano inglês *Spaethe* em 1920... piano onde eu iniciara meus estudos. Gilberto Rossi foi empreendedor, inventor e artista sensível.

Assim, tudo recomeça e começa meu projeto de Doutorado em Artes, em formato de Trabalho Equivalente, pois este sim, teria a flexibilidade de revelar o conhecimento, resultado de pesquisa, repertório de vida, prática e reflexão em formato de obra de arte.

Entre os maravilhosos encontros que foram as disciplinas cursadas no Doutorado, José Spaniol, pesquisador e artista sensível que me trouxe uma nova provocação...*site-specific*... “Escolha um local para seu exercício”... Para mim, deveria começar por perto... aprendizado de vida... (a resposta está mais perto do que pensamos). Uma visita a Capela do Morumbi, próxima de casa. Solo

17 *Fare Arte* é o nome da produtora que realizou as mostras curadas por Anna Cláudia Agazzi.

sagrado... sincrético... musical...

Assim, tem início o processo criativo da mostra “*Con Anima - Instalações Pianísticas*”.

2.3.4.3 A Capela do Morumbi

“São várias as interpretações históricas atribuídas a estas ruínas: ora como sendo uma capela consagrada a São Sebastião dos Escravos, ora como capela acompanhada de sepulturas destinada aos proprietários da fazenda. Outros estudiosos acreditam ainda que tenham sido apenas ruínas de um paiol.

A ausência de documentação mais detalhada não permite afirmar com segurança qual dessas hipóteses é a mais correta. Visando atrair compradores e valorizar ainda mais os terrenos, a Cia. Imobiliária Morumby contratou o escritório do arquiteto Gregori Warchavchik para fazer a reconstrução das ruínas de taipa de pilão. Interpretando-as como remanescentes de uma antiga capela, Warchavchik completou a edificação com alvenaria de tijolos. Convidou a pintora Lúcia Suanê que, em afresco, representou a cena do batismo de Cristo e os anjos com fisionomias

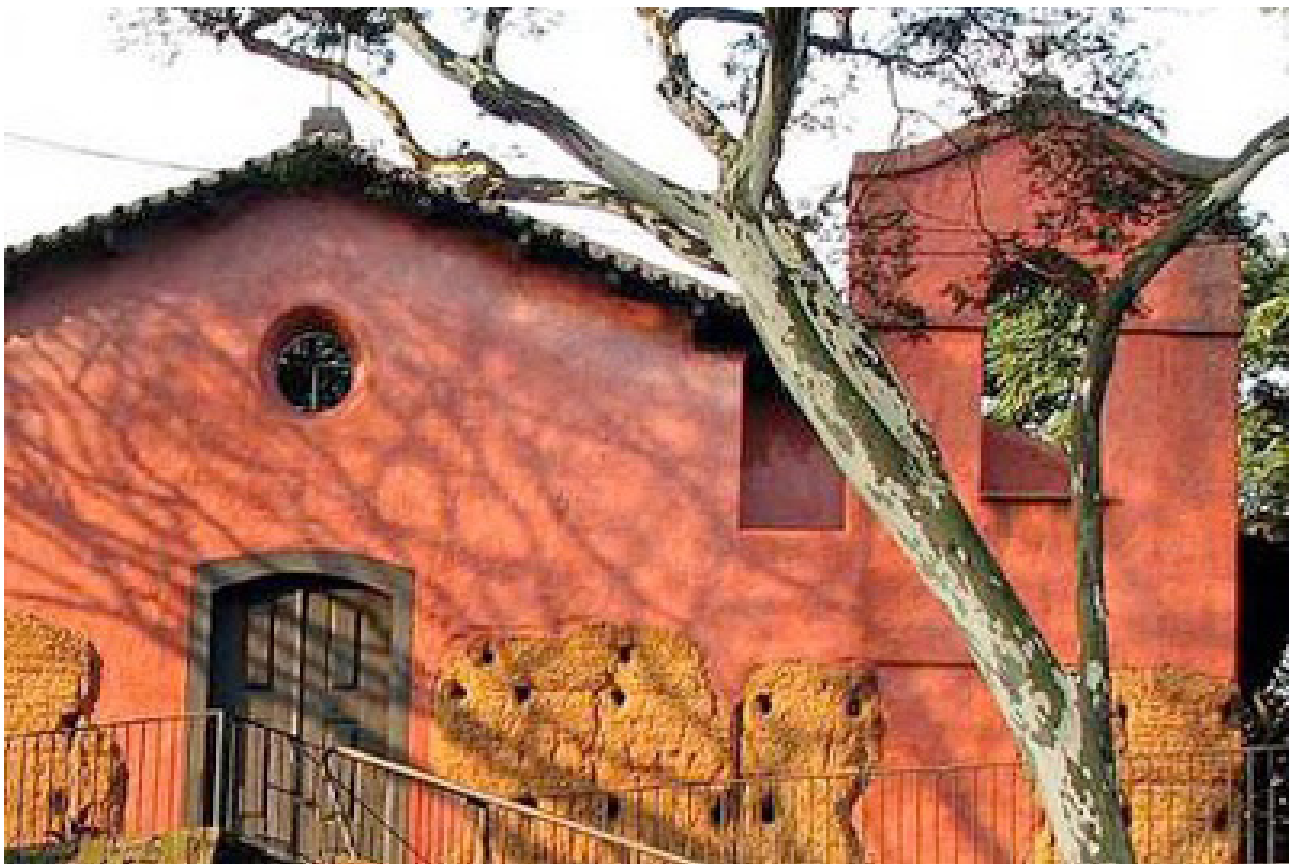


Figura 4 - Fotografia da Fachada da Capela do Morumbi
Fonte: <http://www.museudacidade.sp.gov.br/morumbi-imagens.php>

de índios, nas paredes do batistério.”¹⁸

Desde 1980, quando aberta ao público, a Capela do Morumbi abrigou atividades culturais, tais como: exposições fotográficas, concertos musicais e exposições de artes plásticas. A partir de 1991 o espaço foi destinado a exposições de arte contemporânea, privilegiando a realização de instalações artísticas. A capela é parte do complexo da Fazenda do Morumbi, outrora extensa fazenda de cultivo do chá que pertenceu ao inglês John Rudge (1792-1854). Este recebeu as terras em doação de D. João VI quando chegou ao Brasil, na mesma esquadra que trouxe a família real portuguesa. A fazenda foi fundada em 1813.

A Capela do Morumbi tem sido um território de experimentação e criação para artistas contemporâneos. Diversas instalações trouxeram para a capela reflexões que tratavam da questão da fusão entre o passado e o presente. A Capela do Morumbi é um manancial de sensações, histórias, referências extremamente rico e na medida em que recebe instalações de arte, cada vez se torna um objeto mais rico e pleno de significado. Um território passível de infinitas interpretações.

18 Texto publicado no site <http://www.museudacidade.sp.gov.br/capeladomorumbi.php>

2.3.4.4 Descritivo da Mostra “*Con Anima - Instalações Pianísticas*” na Capela do Morumbi.

A mostra é um experimento que propõe reflexão quanto ao formato tradicional dos recitais de piano de música erudita e quanto aos limites da interpretação. Através de recursos de vídeo, cinema mudo e instalações de arte, a pianista Anna Claudia Agazzi fará a releitura de obras de O. Respighi, J.S. Bach, F. Chopin, R. Schumann, A. Scriabin, M. Ravel e H. Villa-Lobos.

Concebida inicialmente para o espaço da Capela do Morumbi, a obra se desenvolve a partir de um breve circuito pelo espaço, percorrendo suas instalações internas e o jardim. De maneira sutil as 5 instalações possuem uma tônica comum: buscam estabelecer relações entre a arte, o sagrado e a natureza que nos circunda.

Cada uma das instalações traz elementos da natureza brasileira e de raízes culturais dos povos que constituíram nosso imaginário.

Instalação 1: “*Trilogia Silenciosa*” - Sala Lateral: Ante-sala da Capela

Apresentação de 3 cenas de filmes silenciosos de Gilberto Rossi: “Batizado de Carmencita”; “Fragmentos da vida”, musicadas ao piano com obras de Schumann e Scriabin. A integral dos filmes foi apresentada no ReCine 2010, na Cinemateca Brasileira em 2011 e no evento Cinematographo no MIS em 2013. As cenas selecionadas compõem uma sequência de nascimento, vida e morte e

revelam a beleza da cidade e patrimônio de São Paulo e a influência da imigração italiana na cidade. Faz ainda referência a valores associados a família católica. A cena do batismo em família, apresenta o momento em que o indivíduo é recebido pela sociedade. A cena onde o protagonista de “Fragmentos da Vida” se prepara, se barbeando no leito do rio Tamanduateí representa seu momento em busca de um lugar na sociedade, mesmo que seja este, um lugar às margens, no “xilindró”. Por fim, a redenção do protagonista ao encontrar a igreja e reconhecer a seu lado as dificuldades dos demais, o recobre de um súbito sentimento de comunhão com o grupo social do qual antes, se sentia segregado.

Para a música destas cenas, foram selecionadas obras de Robert Schumann e Alexander Scriabin.

Instalação 2: “*Ignis Fatuus*” - Sala Maior: Capela e altar.

Instalação central: “Presto” - Sonata Op.35 de Frédéric Chopin.

Sala escura, caminho para o altar, em meio a um misto de “terra preta” e “terreiro”, será realizada instalação fazendo referência a um cemitério, incensos, lápides e a imagem da deusa Kali. Velas estarão dispostas nos orifícios já existentes na construção de taipa da Capela. As cores da vela trarão referências da sinestesia presente na obra de Alexander Scriabin.

No centro do altar (palco) estará um piano de cauda e duas telas para projeção simultânea de obras de arte de Delacroix, formando entre os 3 elementos um tríptico.

A sonata de Frédéric Chopin Op.35 em sí

bemol menor foi composta na França em 1839 e é constituída de quatro movimentos: *Grave*; *Doppio movimento*; *Scherzo*; *Marche Funèbre*: Lento e *Finale*: Presto. A instalação contará com a apresentação de excertos dos movimentos “*Grave*” e *Finale: Presto*”. Este último movimento faz a alusão a separação do espírito da carne, ao fogo fátuo (*ignis fatuus*) - fenômeno que ocorre quando um corpo orgânico começa a entrar em putrefação e ocorre a combustão do gás metano, resultando em luzes azuladas muitas vezes associadas a presenças e eventos sobrenaturais, transcendência.

Instalação 3: “Kumurõ” - Sala do Batistério

No centro da sala estará iluminado o *Kumurõ*, banco indígena, da etnia Tukano que vive predominantemente no Alto Rio Negro. A instalação estabelece diálogo direto com o afresco de Lucia Suanê presente na Capela do Morumbi onde esta descrita a cena do batizado de Jesus e onde todos os anjos trazem feições indígenas. Acima deste, uma instalação aérea faz referência a partitura. Dois espelhos refletirão o motivo musical da partitura da obra fazendo alusão a o desenho composto pelas notas, usando referências de *Augenmusik*. O som da instalação é o Prelúdio e Fuga BWV 847 do “Cravo bem Temperado” de J. S. Bach.

De um lado o sagrado uso do *kumurõ* e a importância da beleza para os bancos Tukano e do outro, a maestria de Bach na aplicação do sistema temperado em sua obra. A tônica é o respeito quase ritualístico...ao “fazer”, a valorização da tradição oral e a religiosidade presente em ambos objetos de arte.

Instalação 4: *Oiseaux tristes* - Árvore na Área externa da capela

Serão instaladas sete gaiolas douradas abertas em diversos pontos da árvore. Sons de pássaros da região, captados ao longo do projeto de extensão “Caminhos Sonoros” desenvolvido pela artista estarão presentes em cada uma das gaiolas. O som predominante e contínuo será a obra *Oiseaux tristes* (“O pássaro triste”) que integra a célebre obra *Miroirs* de Maurice Ravel.

Instalação 5: “Manda-lá” - Área externa, atrás da capela

Uma grande mandala, feita com fitas flexíveis, aludindo a festas religiosas brasileiras ao som de excertos da obra “Festa no Sertão” de Villa Lobos celebra o colorido e a prosperidade do “agora” que revela o “todo” a cada momento, de maneira por vezes caótica... dessincronizada...polirrítmica. O público será convidado a participar da obra a partir do convite que traz a homenagem aos nossos antepassados, em especial a relação com nossos avós e bisavôs.

2.3.4.5. Planta Preliminar com as Instalações na Capela do Morumbi

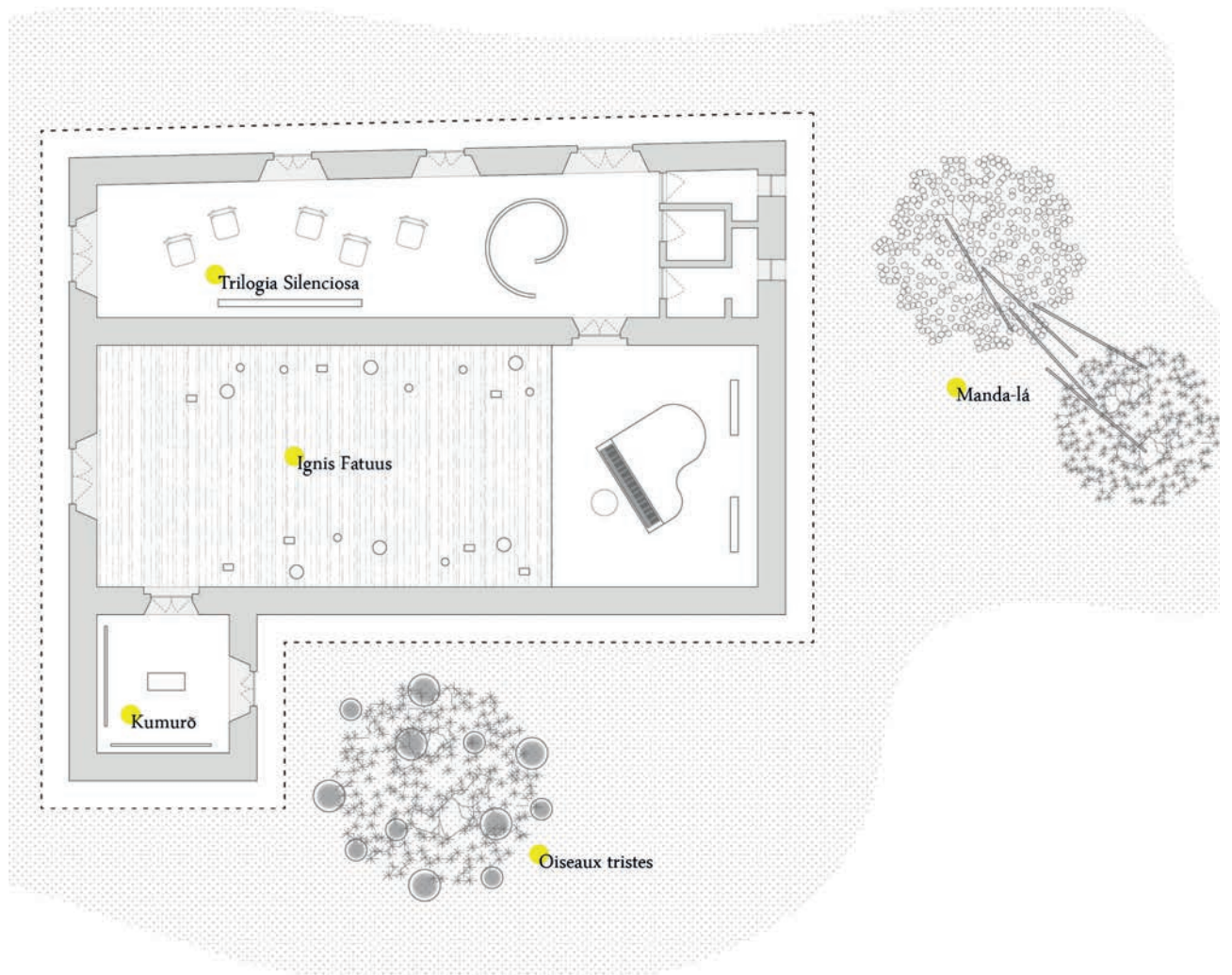


Figura 5 - Planta da Capela do Morumbi com a localização das instalações

3. *Con Anima* - Versão final

3.1 Novo Sentido de Ocupação: “*Con Anima* - Instalações Pianísticas” na Galeria do Instituto de Artes da Unesp

A recomendação obtida durante o exame de qualificação para que o trabalho fosse apresentado de maneira prática no espaço da galeria do IA, propôs um novo sentido de ocupação para a mostra e um novo desafio. A mostra, concebida para a Capela do Morumbi, estabelecia diálogos voltados ao local, às questões de religiosidade, patrimônio histórico e cultural e buscava provocar tais reflexões e sentimentos a partir das instalações que atingiriam um público diversificado. Havia, naquele discurso de ocupação, questões específicas do ambiente, como o diálogo entre a tradição de música barroca representada pelo Prelúdio nº2 de J.S. Bach e as feições indígenas dos anjos nos afrescos de Lucia Suanê para o Batistério. Havia elementos naturais, como as árvores na área externa que receberiam as gaiolas ao som de *Oiseaux Tristes* de Ravel sobreposto a textura da paisagem sonora do bairro do Morumbi em colagem com sons de pássaros locais. A instalação “Mandalá”, tinha como elemento de aderência, a relação dos elementos folclóricos e rítmicos da música “Festa no Sertão” de Villa Lobos, em diálogo com os fundos da igreja, local geralmente dedicado às quermesses. Neste contexto, a polirritmia de Villa Lobos, estaria acompanhada em nosso imaginário, do ambiente sonoro das quermesses e festas religiosas e tradições

da música popular. Para a montagem de “*Con Anima* - Instalações Pianísticas” na Galeria do Instituto de Artes, o conceito de religiosidade se perderia. Será? Qual seria então, o novo cerne do trabalho? Como fazer com que o sagrado que estava revelado na Capela do Morumbi, estivesse presente no novo sentido de ocupação? Onde se encontrava o sagrado?

O intérprete-pianista faz a comunhão de tornar o virtual, real. Ele é o meio para fundir estes dois mundos. Ele leva o ouvinte ao estado de mente onde há esta percepção, esta comunhão.

Conhecendo os espaços disponíveis no Instituto de Artes para apresentação do trabalho, nos questionamos o porquê da galeria ser o local escolhido para apresentar um trabalho de uma docente pianista e não no teatro. Por quê? Não haveriam espaços com condições semelhantes à Capela do Morumbi para receber as instalações distribuídas pelo *campus*? Por que não realizar no teatro? O que a galeria significava. Como adequar as instalações? Seria possível? Qual seria o novo sentido, enquanto motivo, para esta ocupação?

O público que assistiria a mostra é um público voltado à música e às artes, em sua maioria, estudantes. De posse do desafio do novo espaço, o cerne do trabalho revelou-se. Trata-se de refletir quanto à interpretação e os seus limites. Trata-se de refletir acerca dos códigos sociais construídos em torno da difusão da música de concerto e de buscar alternativas para que o intérprete-pianista, seja de fato um mediador (em várias escalas)

do processo de comunicação do conteúdo musical. Trata-se de discorrer quanto à liberdade artística e criativa e propor o novo (as instalações), sem destruir o velho (as obras existentes). Trata-se de reinventar.

O novo sentido de ocupação para a Mostra *Con Anima*, tem como cerne a reflexão quanto aos limites da interpretação do texto musical. Do velho sentido de ocupação, na Capela do Morumbi, a mostra mantém a reverência ao virtual, ao mistério, ao *religere*. O questionamento quanto as práticas de difusão da música clássica e limites da interpretação tomam um vulto maior. Afinal, trata-se de uma nova interpretação: interpretar a mostra, seu conteúdo, dentro de um novo contexto: o espaço da Galeria do IA e seu público.

3.2 Convite

A pesquisa e discussão sobre a relação entre a espacialidade e o uso de mídias que vão emergindo ao longo do desenvolvimento tecnológico não é nova, e sim, uma constante. O convite para a visita a exposição *Con Anima* é um convite à uma viagem pessoal de cada um dos espectadores. Um convite sonoro que pode ser acessado via *streaming* na internet. Trata-se da audição da obra “Notturmo” de Ottorino Respighi. Recomenda-se que a obra seja ouvida no trajeto para a exposição e o ouvinte é convidado a revisitar sua relação com seus antepassados familiares, em especial com a figura de seus avós ou bisavós, bem como com seus antepassados artísticos, seus mestres e referências.

A mostra *Con Anima* é dedicada a meu pai,



Figura 6 - Fotografia de Cândido Portinari e sua neta Denise

Fonte: www.flickr.com

Mário Agazzi que há anos chamei de “nonno” desde a chegada de meus sobrinhos e filhos. Faz referência a Cândido Portinari e sua relação com sua avó, também italiana, para quem dedicou a “Capella della Nonna”.

“O papo entre a garotinha e o pintor; um diante do outro, entendendo-se, confundindo-se, integrando-se no giro incessante da vida, como se ela dissesse: “Você vai, eu fico, mas não tem importância. Na realidade você não irá nunca embora, nunca nunca, isso que você criou é sua vida maior e sem fim, a verdadeira.” - Excertos do Poema “Encontro” - de Carlos Drummond de Andrade no livro “Menino de Brodosqui”.

O Notturmo de Respighi foi a obra selecionada para o convite virtual, a partir de um critério afetivo. Meu envolvimento com a obra ocorreu por ocasião da minha primeira publicação em CD, intitulada “La Boutique Fantasque” pelo Selo Master Class. Esta gravação trouxe a primeira gravação mundial da obra título do CD e foi muito bem recebida pela crítica. Além desta obra, foi gravada a suíte “Antiche Danze ed Arie”. O Notturmo não integrou a publicação em CD, mas foi a obra utilizada para a performance no lançamento do CD.¹⁹



3.3 Instalação 1: Trilogia Silenciosa

3.3.1 A experiência de interpretar para o cinema silencioso

Entre todas as experiências que buscaram explorar a força potencial de combinar imagens e música, o cinema foi aquele que permitiu uma fusão tão íntima entre a imagem e som a ponto de criar uma experiência estética única onde o som e imagem, enquanto partes, integram-se de forma indissociável. Porém, nem sempre foi assim. A origem etimológica da palavra cinema derivada do grego “kinema” que significa movimento não nos remete a nenhuma relação explícita com a música, embora a música se dê a partir do movimento - se este for entendido enquanto mudança que transcorre no tempo.

¹⁹ Gravação da obra disponível: <https://soundcloud.com/animal3-1/notturmo-ottorino-respighi>

Tanto que em seus primórdios o cinema foi por anos apresentado enquanto uma sequência de imagens em movimento fazendo uso de legendas e em algumas ocasiões de acompanhamento musical. É esse o período histórico de partida para a instalação “Trilogia Silenciosa”.

A instalação surgiu a partir da experiência de executar trilha sonora ao vivo para filmes do período do cinema silencioso no Brasil. A pesquisa que aqui se apresenta teve início na experiência de musicar filmes do cineasta italiano, radicado no Brasil, Gilberto Rossi, a convite da Cinemateca Brasileira para a V Jornada do Cinema Silencioso. Na ocasião, foram musicados dois curta-metragens e o longa-metragem “Fragmentos da Vida” datado de 1929 e dirigido por José Medina e Gilberto Rossi, referência do cinema silencioso brasileiro.

Partindo da pesquisa relativa às práticas históricas de apresentação da obra acompanhada por música, a pesquisadora experimentou propor uma relação imagem-música sem determinar hegemonia da imagem sobre a música ou vice-versa. Buscou na sequência de imagens silenciosas novas formas de diálogo e expressividade.

Desde o advento da música acompanhando o cinema e, posteriormente, com o advento das primeiras trilhas sonoras, a música esteve “a serviço” da imagem. De forma controversa, seja fundindo a música à imagem dando ao som a função de “aumentar a expressividade potencial do conteúdo do filme”²⁰, como dizia

²⁰ “A função que o som tem no filme é muito mais significativa do que a de uma imitação escrava do naturalismo; a primeira função do som é aumentar a expressividade potencial do conteúdo do filme” (Pudovkin apud Weis e Belton 1985:86)

Pudovkin; seja criando um “contraponto orquestral”²¹ entre a imagem e som por meio da assincronia entre esses elementos, garantindo a supremacia e força da cultura da montagem segundo a visão de Einsenstein. Porém, a partir da invenção do vídeo clip, a imagem começa a seguir o roteiro musical. Para o trabalho desenvolvido, não parto de nenhum dos princípios citados acima. Trabalho em busca de um sentido terceiro: a sobreposição

21 Para Einsenstein, teoria do cinema é a teoria da montagem: “montagem é o mais poderoso meio de composição para se contar a história... (EINSENSTEIN apud BETHÓNICO 2001:120)

ou colagem da obra musical existente sobre o canvas da imagem cinética, buscando “[...]este feliz casamento entre imagem e música é um exemplo fascinante de quando o todo é alguma coisa muito maior do que a soma das partes.” (WINGSTEDT 2005:6)



Figura 7 - Sessão na Cinemateca com a pianista Anna Claudia Agazzi
Fonte: Acervo Pessoal

3.3.2 Gilberto Rossi - Pioneiro do Cinema Nacional

Segundo Carlos Roberto de Souza,

Gilberto Rossi foi um dos mais importantes cinegrafistas do período silencioso em nosso país. Além de produzir filmes institucionais e o Rossi Actualidades, a Rossi Film produziu vários longas-metragens silenciosos [...]

Seu espírito empreendedor e investigativo é evidente na sua extensa e variada produção que inclui cinejornais, desenhos animados, filmes de enredo (ficção), documentários e associação direta com circuitos de salas de exibição.



Figura 8 - Capa do Catálogo da V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso

Fonte: Cinemateca Brasileira

Gilberto Rossi (1882-1971) era italiano de Livorno e foi criado em Pisa por um tio que trabalhava no Teatro Verdi. Muito jovem, aprendeu fotografia e logo abriu seu próprio estúdio. Em 1911 mudou-se para o Brasil e ganhou a vida com a profissão de fotógrafo em Jundiá e no Mato Grosso. Mais tarde, retornou à São Paulo, e com o apoio obtido de Washington Luís, então presidente do Estado de São Paulo, fundou a Rossi Film e produziu o Rossi Actualidades que segundo pesquisador Carlos Roberto de Souza foi “a mais duradoura série de cinejornais do período silencioso brasileiro”. Visionário e apaixonado pelo cinema, produziu alguns longas-metragens: “Perversidade” (1920), “Do Rio a São Paulo para casar” (1924), “Gigi” (1925) e “Fragmentos da Vida” (1929), dirigidos por José Medina.

Além de sua atuação no cinema, foi um dos primeiros a criar as fotografias com 3 poses, chamadas de fotomontagens.

Segundo Rubens Fernandes Junior (2012)²² “as fotomontagens do fotógrafo Gilberto Rossi (1882- 1971), foram reconhecidas e elogiadas por Oswald de Andrade, embora a fotografia não tenha sido incluída na montagem e na discussão promovida pela Semana de Arte Moderna. Suas fotomontagens possuem uma narrativa própria, centradas no autorretrato, e um humor característico daqueles artistas que entendiam a fotografia como possibilidade expressiva e manifestação artística. A propaganda do seu estúdio também traz ícones da modernidade – a máquina fotográfica e o

²² <http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22/>. Acesso em 20/06/2015.



Figura 9 - Postal de divulgação da “V Jornada Brasileira de Cinema Silencioso”

Fonte: Cinemateca Brasileira

automóvel, veículos de aceleração e circulação de informação. Rossi soube apreender seu tempo e trabalhar nesse momento pré-moderno com questões que posteriormente serão temas do movimento modernista.”

3.3.3 O Nonno Rossi

Não chego a recordar-me do nonno, embora desde que nasci eu tenha morado no andar acima do antigo Estúdio Rossi Filme no Bosque da Saúde e convivido com as máquinas fotográficas e filmadoras de meu bisavô, o nonno Gilberto Rossi. A experiência

de musicar ao vivo suas obras foi uma viagem às origens da família, uma visita musical à cadernos e coletâneas de música mantidas por minha mãe como lembrança de infância. Musicar a obra cinematográfica de Gilberto Rossi foi uma oportunidade de reatar contato com este grande artista, antepassado que adquiriu o primeiro piano que ouvi em minha vida, o pequeno piano inglês *Spaethe* que ainda mantemos em casa. Portanto, a “Trilogia Silenciosa” é um experimento banhado de sentimento e de referências pessoais, respeito e gratidão e que reflete de certa forma, minha própria história pessoal e origem.



Figura 10 - Gilberto Rossi e seu neto
Fonte: Acervo Cinemateca Brasileira

3.3.4 Os filmes “Fragmentos da Vida” & “Batismo de Carmencita”

Sinopse do filme “Fragmentos da Vida”
(1929) por Carlos Roberto de Souza²³

Na construção de uma São Paulo que “crescia desafiando as nuvens”, um trabalhador cai de um andaime e, à beira da morte, pede ao filho que trilhe o caminho da “honestidade, do trabalho e da honradez”. O filho, no entanto, prefere se tornar um vagabundo, e tudo faz para tornar-se presidiário e com isso garantir meios de sobrevivência. A ação é, involuntariamente, impedida pelos outros. Quando finalmente decide “tornar-se digno pelo trabalho”, o vagabundo cai nas mãos da polícia e é preso sob falsa acusação de roubo. São Paulo, 1929, 35mm, 890m.

Preto-e-branco (de original com viragem).

Duração: 30min a 16qps

Companhia produtora: Rossi Film e Medifer.
Produtor: Gilberto Rossi, José Medina, Carlos Ferreira; diretor: José Medina; roteiro: José Medina, baseado no conto “Soap”, de O. Henry; diretor de fotografia: Gilberto Rossi; elenco: Carlos Ferreira (operário e vagabundo), Alfredo Roussy (malandro), Áurea de Aremar (moça), Medina Filho (vagabundo quando criança).

Cópia Cinemateca Brasileira.

“Fragmentos da Vida”, segundo Carlos Roberto de Souza, “permanece como exemplo bem marcado da aplicação consciente das regras de continuidade típicas do que posteriormente se convencionou chamar de

cinema “clássico-narrativo”.

Sinopse do filme “Batismo de Carmencita” (1921) por Carlos Roberto de Souza

Um dos assuntos de um cinejornal.

Cerimônia de batismo do bebê Carmencita Silveira: padre, familiares, padrinhos e amigos na igreja e na residência dos pais. São Paulo, 1921, 35mm, 40m.

Preto-e-branco.

Duração: 2min a 16qps.

Companhia Produtora São Paulo: Natural Film e Rossi e Cia.

Cópia Cinemateca Brasileira.

Os filmes na íntegra encontram-se na Cinemateca Brasileira, bem como o catálogo da V Jornada do Cinema Silencioso, Recine - Festival de Cinema de Arquivo e programa dos eventos *Cinematographo*, e do Festival Unesp Ritmo e Som 2012. Todas essas apresentações contribuíram para a construção da trilha completa do filme e também da instalação “Trilogia Silenciosa”.

3.3.5 A trilha integral concebida para “Fragmentos da Vida”

Para propor a trilha iniciei a pesquisa buscando subsídios históricos relativos à trilha original, repertório musical dos diretores e depoimentos de pessoas que conheceram esses diretores.

Assim, revelou-se que o filme possuía um tema, chamado “Fragmentos da Vida”, cuja partitura foi editada pela Rossi Filme, de

²³ Texto retirado do Catálogo da V Jornada do Cinema Silencioso. Publicado pela Cinemateca Brasileira.

autoria de Lamartine Silva. Este tema era de apenas 2 minutos de duração o que não era suficiente para musicar todo o filme, cuja duração é de 30 minutos. Supõe-se com base em informações históricas que a peça composta por Lamartine Silva tenha sido usada na abertura e no encerramento do filme e também, serviria como uma forma dos espectadores levarem consigo lembranças do filme ao executar seu tema e em suas casas. Vale lembrar que naquela época todas as “boas famílias” possuíam um piano e as mulheres “bem educadas” sabiam como usa-lo nas reuniões familiares.

Portanto, a única informação histórica existente apontava para o tema do filme e deixava em silêncio os 28 minutos restantes de película. Trabalhando a partir de repertório pianístico da pesquisadora, experimentei obras do repertório brasileiro e europeu para a trilha. Como premissa, busquei manter as obras em sua forma original, sem realizar cortes, uma vez que seu intuito inicial foi de criar um ambiente que chamaria de “Recital-Filme”, onde a música ao vivo, como composta integralmente estabeleceria sentido junto à imagem.

Observando o filme, haviam situações recorrentes no roteiro, como as tentativas do personagem em realizar um crime para permanecer no cilindro durante o inverno, tentativas estas frustradas pois sempre encontrava alguém que o perdoava ou salvava das consequências destes crimes ou delitos leves. Para os desfechos destas tentativas, utilizei sempre o mesmo tema musical, obra “Saci” de Villa Lobos, enquanto *leitmotiv*²⁴,

24 *Leitmotiv* é uma técnica de composição que teve origem no período clássico, a partir da *idée fixe* de Hector Ber-

lioz na sua Sinfonia Fantástica, depois aplicado nas óperas de Wagner no Romantismo, obtendo duras críticas de Hanslick. Não obstante, foi utilizado posteriormente por Debussy, Schoenberg e outros compositores. Com a chegada do cinema sonoro, foi utilizado em grandes clássicos do cinema.

3.3.6 Roteiro para a instalação “Trilogia Silenciosa”

Trilogia Silenciosa: “No princípio era a imagem. E a imagem se fez música”.

Serão 3 telas dispostas no sentido vertical. O vídeo terá início na tela inferior com, a primeira cena, seguido pela tela ao meio, com a segunda cena e terminando com a última cena na tela superior. A intenção é provocar no público um movimento de olhar voltado a verticalidade.

A pesquisadora trabalha em recorte e colagem de 3 cenas musicadas que dão origem a “Trilogia Silenciosa” cujo fio condutor é a religiosidade.

Tela 1: “O Batismo de Carmencita”, com música de Robert Schumann, das Cenas Infantis Op.15.

lioz na sua Sinfonia Fantástica, depois aplicado nas óperas de Wagner no Romantismo, obtendo duras críticas de Hanslick. Não obstante, foi utilizado posteriormente por Debussy, Schoenberg e outros compositores. Com a chegada do cinema sonoro, foi utilizado em grandes clássicos do cinema.

Tela 2: “ A cena do parque” - com música de Alexander Scriabin, Prelúdio Op. 11 n° 15.

Tela 3: “A cena na Igreja” - com a música de Robert Schumann, do *Davidsbündler* Op.6.



Figura 11 - Batismo de Carmencita I

Fonte: Filme “Batismo de Carmencita” - Acervo Cinemateca Brasileira



Figura 12 - Batismo de Carmencita 2

Fonte: Filme "Batismo de Carmencita" - Acervo Cinemateca Brasileira



Figura 13 - Batismo de Carmencita 3
Fonte: Filme "Batismo de Carmencita" - Acervo Cinemateca Brasileira

Essas cenas colocadas enquanto “quadros” musicais, criam um tríptico de nascimento, vida e morte. Apresentam a entrada do personagem na sociedade, através do batismo; sua segregação, no momento em que o mesmo se barbeia no Rio Tamanduateí preparando-se, o que demonstra estar à margem da sociedade e por fim, seu retorno à origem, que se inicia com a entrada na igreja, o “flashback” de sua infância, seu pai.

A obra musical selecionada para a cena do batismo, traz elementos da infância, sonoridades que remetem a inocência e fragilidade das crianças.

Já o prelúdio op.11, n° 15 de Scriabin selecionado para a segunda parte da trilogia é uma obra que remete a solidão, o espaço, o intervalo presente em cada sonoridade formado pelas terças apresenta um vazio, e serve como ambiente para o personagem



Figura 14 - Fragmentos da Vida 1

Fonte: Filme “Fragmentos da Vida” - Acervo Cinemateca Brasileira

que entra enquanto melodia que revela ainda, a inocência inerente ao ser humano. A obra que finaliza a trilogia é rica de contraponto e possui escrita composta por quatro diferentes planos sonoros: a melodia no soprano, a melodia no contralto, a sequência rítmica constante da linha do tenor que ascende até o soprano e a base, criada pelo baixo. A riqueza melódica e dramática da obra converge em determinados momento para as imagens de *flashback* e *close* presentes nesta cena.

A continuidade rítmica está presente em todas as três peças e é entendida como a continuidade do tempo, da vida que continua independentemente da presença ou da vontade dos personagens. Este *moto continuum* estabelece uma condição de distanciamento e contemplação das cenas que estão transcorrendo, ao invés de reforçar cortes e planos presentes no ritmo da película.

Esta instalação coloca as obras musicais em diálogo com o território da cidade de São Paulo da década de 1920, quando os rios, ainda existiam enquanto generosas reservas de água limpa, quando vimos o personagem lavar-se no rio Tamanduateí. Coloca-nos também em diálogo com o caldo cultural presente na cidade de São Paulo que recebia naquele tempo, importante influência dos imigrantes italianos, como se pode observar em algumas cenas e também no filme como um todo, resultado do trabalho do cineasta Gilberto Rossi, imigrante italiano e meu bisavô. Por fim, nos remete à religiosidade cristã.

Enquanto integrante da mostra *Con Anima*, a trilogia será apresentada em três telas de vídeo



Figura 15 - Fragmentos da Vida 2

Fonte: Filme "Fragmentos da Vida" - Acervo Cinemateca Brasileira



Figura 16 - Fragmentos da Vida 3

Fonte: Filme "Fragmentos da Vida" - Acervo Cinemateca Brasileira

alinhadas, convidando o espectador a assistir as três cenas montadas em silêncio, e logo em seguida, reapresentadas com a trilha.

Na lateral da cabine estará um ciclo de imagens de fotomontagens de Gilberto Rossi enfatizando a riqueza intergeracional.

A gravação em áudio busca a qualidade de som mais próxima àquela do piano ao vivo, embora esta decisão cause um grande contraste entre as qualidades da mídia de vídeo disponíveis do filme e do áudio. Espero que ao revelar este contraste entre a qualidade das mídias, o trabalho possa contribuir para evidenciar a importância do pleito de alguns pesquisadores da área de cinema, junto aos órgãos públicos e privados para a restauração das películas da Rossi Film, o que certamente poderia imprimir melhor qualidade à imagem e propiciar sua perenidade.

A mídia que integra essa instalação pode ser vista e ouvida em: <https://youtu.be/nYRtcaCn7LM>



3.4 Instalação “Ignis Fatuus”

3.4.1 O Romantismo e Frédéric Chopin

O Romantismo foi caracterizado pela valorização das “peculiaridades da inovação individual e o profundo desejo advindo da potencialidade (Devir [*Becoming*]), a

informalidade das estruturas abertas e a sugestividade dos significados implícitos” (MEYER, 1989, p. 163). Para Meyer (1989, p. 164), a mudança suscitada pelo Romantismo teve base 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 se reflete através do uso de formas musicais abertas. O processo de composição de Chopin partia de improvisações o que resultou na libertação das convenções formais e estruturais do Classicismo. Uma prova deste processo está na predominância de formas livres e miniaturas no conjunto de suas obras. Pode-se criar ainda um paralelo entre sua dinâmica de composição e a mudança no método de aquisição do conhecimento científico da época. Segundo Meyer: “a ciência havia colocado um empirismo que era igualitário na medida em que não dependia de conhecimentos anteriores de textos ou tradições hermenêuticas” (LABOISSIÈRE *apud* MEYER, 1989, p. 165).

As mudanças do período romântico não se limitaram as novas formas de composição, mas irão também influenciar em uma nova forma de difusão da música e do 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 ocorre 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 enquanto compositor e excelente pianista, ao

lado de Ferenc Liszt. Os dois contribuíram na criação do “mito” do pianista virtuose, presente até nossos dias. Segundo muitos historiadores, Chopin perpetuou-se por muito tempo como “poeta do piano”²⁵. O músico chegou a afirmar que “a arte é uma conversão do sentimento individual à sua expressão coletiva”. (ANDRADE *apud* SIEWIERSKI, 1999, p. 27)

“Chopin foi uma das mais fortes individualidades artísticas na história da cultura mundial, não só na música. Fez da música para piano, pela primeira vez, uma potência artística independente.” (BERSOU *apud* EKIERT, 2005). Acreditava que sua música fosse uma expressão artística que pudesse se dirigir a todos. A forma musical livre foi em seu tempo, um ataque à tradição “que fez a inteligibilidade depender de um conhecimento de *connoisseur*”. (ROSEN; ZERNER, 1979, p. 27)

É no período do Romantismo que Ferenc Liszt cria a expressão “música programática” para designar uma música de caráter narrativo ou descritivo e que acompanhada de um prefácio orienta o ouvinte para a idéia poética proposta pelo compositor. A literatura foi referência para muitos compositores do Romantismo, e obras de Shakespeare, Dante Alighieri, Goethe, Byron e Hoffmann estiveram presentes em diversas composições.

25 “Além de um notável compositor, Chopin também foi um admirável pianista, não apenas um expoente do período romântico, mas sem dúvida um gênio da música clássica, também conhecido como “poeta do piano”. Revista *Cekaw* - Ano IV - No 09 - Arte, Sentido e História - suas representações na música de Chopin. Por Fabricio José Nazzari Vicroski

3.4.2 A Sonata de Chopin Op.35 n.2

Juntamente com a Sonata n. 3, esta obra é considerada uma das mais difíceis obras pianísticas já escritas, tanto tecnicamente quanto com relação a construção de sua concepção interpretativa. A obra tem a duração aproximada de 25 minutos, divididos em quatro movimentos. Para a instalação “Ignis Fatuus” será apresentado o quarto movimento da Sonata que ocorre logo após a célebre Marcha Fúnebre. Esse movimento foi descrito por Chopin como “um uníssono entre a mão esquerda e direita soando como um murmúrio após a marcha.”²⁶ Considerando a data da composição, próxima a data de falecimento da mãe de Frédéric Chopin, alguns estudiosos sugerem que a obra tenha sido dedicada a sua mãe. A obra foi tocada também no enterro do compositor.

Com relação ao ambiente sonoro que resulta da execução da obra, é importante termos em mente as mudanças que o instrumento piano sofria ao longo do período de sua composição. Entre as importantes mudanças que ocorreram, podemos destacar para esta obra em especial, a ampliação do volume de som resultantes do uso de chapas de aço, mais resistentes²⁷; e o aumento de ressonância em função do uso do sistema de cordas cruzadas

26 THOMPSON, Damian. “Courage, not madness, is the mark of genius”. Daily Telegraph. Publicado em 07/12/2013. Acesso em 20/06/2014.

27 Pierre Boulez afirma que “(...) foi a indústria do aço que permitiu a fabricação do piano moderno, o que significou um instrumento com a tensão de cordas maiores, com uma tábua harmônica mais forte, capaz de resistir a essa tensão. Resultou que a sonoridade ampliou-se (...)”. Trecho de entrevista realizada em 1996 e publicada na Revista Música, São Paulo, v.7 n1/2. Disponível: <http://www.usp.br/poseca/index.php/musica/article/viewFile/110/114>. Acesso em 8/07/2015.



que distribuiria diagonalmente os grupos de cordas sobre a chapa.

O último movimento da Sonata Op.35 - *Finale*:
Presto

O último movimento da sonata, pode ser um prenúncio da “morte da música” segundo Hegel uma vez que Chopin cria novas construções tonais tão “estranhamente” que se desenrolavam em menos de dois minutos, de forma quase lacônica, onde mal podia-se distinguir os elementos da composição. “Passaram-se quase cem anos para se conscientizar que se trata de um rasto tonal do som, projeção de tonalidade isolada e pura do som, que esse final anuncia uma época em que a tonalidade do som configurará a forma.” (EKIERT, 2005)

A escrita do quarto movimento apresenta como desafio o lirismo, uma vez que há oculta no efeito proposto pela monotomia rítmica (*moto continuum*), uma melodia formada por

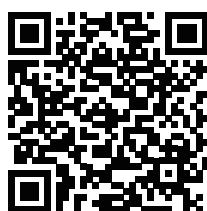


Figura 17 - *Portrait de Chopin*,
Eugène Delacroix, 1938

Fonte: www.eugenedelacroix.org - *Delacroix The Complete Work*

Figura 18 - *Jeune orpheline au cimetière*,
Eugène Delacroix, 1824

Fonte: www.eugenedelacroix.org - *Delacroix The Complete Work*

Figura 19 - *La Liberté guidant le peuple*,
Eugène Delacroix, 1830

Fonte: www.eugenedelacroix.org - *Delacroix The Complete Work*

ondulações do motivo principal. Embora possamos encontrar linhas para conduzir esta melodia “escondida”, Chopin não marcou a melodia e portanto demonstrá-la explicitamente, é uma escolha do intérprete. Na medida em que o motivo segue para o agudo, é fundamental controlar a ressonância do instrumento para não criar uma “vazio” em comparação com os momentos em que o motivo está no registro grave. Neste sentido, a interpretação deve buscar mais um efeito, do que uma melodia cantábil. Este efeito, tomando-se emprestada referência panteísta, nas palavras do pianista Arthur Rubinstein, pode ser o “vento”, ou ainda, o fogo fátuo entre as lápides.

Para o artista romântico, a exaltação da natureza decorrente da exacerbação da emotividade, faz da paisagem um “estado de alma”. A reconstrução de um ambiente escuro que remete a introspecção busca ampliar as sensações do público relativas a esta obra de Chopin. Nessa instalação o espaço é convidado a complementar o som que se dá no tempo, buscando concretizar aspectos da virtualidade recriada pelo pianista.

3.4.3 Marco Conceitual e Referências

É com base na estética do Romantismo que a instalação “*Ignis Fatuus*”²⁸ foi desenvolvida. Inicialmente partindo do repúdio ao modelo do *virtuose* quase próximo ao super herói, e buscando a “morte” deste. Porém, ao longo do processo de pesquisa, ao buscar elementos de caráter ilustrativo para materializar a idéia

28 Tradução em português: fogo fátuo

poética de Chopin, revisitei alguns princípios do Romantismo que trouxeram à instalação novos propósitos. Ao criar um ambiente visual que recebe a obra musical, compor este ambiente com obras de Delacroix, venho propor uma atenção especial à questão de difusão da música e ao papel decisivo do intérprete músico junto a esta difusão. Convidar o intérprete à assumir um papel que extrapola sua participação passiva em um sistema ou código de conduta social predominante. Lembrar que os princípios presentes no Romantismo, como a democratização da música, se desbotaram ao longo dos anos, permanecendo junto aos adeptos da música apenas resquícios distorcidos destes princípios. As grandes salas de concerto, hoje, de alguma forma replicam as salas de concerto da aristocracia do Classicismo ou da burguesia do Romantismo. Faz-se necessário invadir outros meios de difusão. Para isso, reinventar o mediador, o pianista, lembrá-lo de sua liberdade e de seu papel determinante nesta difusão. A valorização do pianista enquanto intérprete não apenas das obras, mas de seu papel na sociedade, começando por seu papel na difusão da música. Este pode resgatar qualidades presentes no *virtuose* transcendendo aquelas mais conhecidas: a agilidade técnica e carisma. Estas qualidades devem ainda hoje estar na base da criação da concepção interpretativa mas há hoje, a necessidade de construir-se uma ponte entre o conteúdo artístico e o público atual. Quem será este engenheiro? O pianista, enquanto intérprete poderá reestabelecer-se como importante mediador de um conteúdo de caráter universal extrapolando os limites da interpretação musical?

O novo sentido de ocupação, junto ao ambiente acadêmico, trouxe à instalação mais um propósito: a deferência à subjetividade, à interpretação e à investigação empírica.

Ignis Fatuus é a energia que se desprende das reações químicas de putrefação dos corpos em transformação. A transformação proposta transcende a morte do corpo humano e propõe a morte de um formato estanque de difusão da música, entendendo o intérprete como elemento determinante e propulsor nesta transformação.

3.4.4 Delacroix como elemento visual da instalação

Durante os anos em que Chopin passou a viver em Paris, tornou-se amigo de Liszt, Mendelssohn, Berlioz, Leroux, Bellini, Delacroix, entre outros proeminentes artistas do período. Segundo referências históricas, o pintor francês Delacroix passou uma longa temporada na companhia de Chopin, em sua casa de campo quando pintou seu retrato. Referindo-se a Chopin, Delacroix disse: “é o artista mais verdadeiro que conheci” (RINCÓN, 2006, p. 19).

As três obras selecionadas para compor a instalação “*Ignis Fatuus*” são obras de Delacroix cuja seleção é bastante óbvia. A primeira delas é *Portrait de Chopin*. A obra central selecionada foi a mais emblemática obra de Delacroix: *La Liberté guidant le peuple*, um retrato da Revolução Francesa (1830) e da luta por princípios de liberdade, igualdade e fraternidade. Esta obra 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 reflitem quanto aos limites da interpretação pianística. O quadro *Jeune orpheline au cimetière* tem um caráter expressivo e pessoal muito importante. Representa de forma romântica, a solidão do pianista em seu processo de reavivar a obra musical latente na partitura.

3.5 Instalação “Devoção: Bach - Kumurō”

3.5.1 J.S. Bach e “O Cravo Bem Temperado”²⁹

J.S. Bach é um exemplo emblemático do trabalho minucioso e artesanal. Foi um compositor extremamente prolífico que dominava diversos gêneros e cujo trabalho, segundo documentos históricos, esteve voltado à devoção religiosa e, em especial, à devoção para com a sua profissão de músico e “mestre capela”.

Entre as composições instrumentais, destacam-se de extrema importância as duas coleções de 24 Prelúdios e Fugas: “O Cravo bem Temperado”. A obra é vista como importante demonstração do uso do sistema temperado, ou “escala de temperamento igual”³⁰. Este sistema tornou viável a realização de modulações para qualquer tom e a execução de obras em todos os doze tons, bem como a execução de obras para conjunto de instrumentos e teclado. As vantagens do uso do sistema temperado impactaram de

forma radical e determinante na música instrumental consolidando este sistema como base da música europeia e ocidental até hoje.

O primeiro volume de 24 Prelúdios e Fuga, composto em 1722, foi considerado um conjunto de caráter didático “para o uso e prática de jovens músicos que desejam aprender, bem como para aqueles que já tenham algum domínio”³¹, segundo Spitta. A obra apresentava peças compostas em todas as tonalidades, algumas delas usadas pela primeira vez ao instrumento, por conta de novos “princípios de dedilhado e método de afinação do instrumento” desenvolvidos por J.S. Bach. (SPITTA, Phillip, p.162). Segundo Spitta, as obras que compõem o primeiro volume foram compostas “com simplicidade e durante um período em que Bach estava desocupado com compromissos da corte, sendo um exercício que o preservou do tédio e depressão”. Algumas das obras compostas de forma independente, em especial prelúdios, foram colocadas junto ao primeiro volume. O segundo volume, compilado e publicado em 1744, recebeu o título “O Cravo Bem Temperado”, dado por Bach, o que faz com que boa parte dos estudiosos presumissem a sua predileção pelo sistema de temperamento igual, sistema que tornou-se popular junto aos instrumentos de teclado logo após sua morte. Desde então, os dois volumes levam o mesmo nome e são uma referência essencial para os pianistas.

Na escrita do Prelúdio em dó menor, do volume

29 Tradução do alemão *Wolltempered Klavier*

30 No temperamento igual, a coma de Pitágoras está distribuída igualmente entre os 12 intervalos da escala, em sete oitavas. Cada intervalo de semitom passa a ser igual.

31 Nossa tradução do inglês: “For the use and practice of young musicians who desire to learn, as well as for those who are already skilled...”

1, BWV 847 observa-se um *moto continuum* e no ato de tocar, percebi um padrão gestual das mãos. É a partir desse padrão gestual e da escrita do prelúdio, que a instalação “Devoção: Bach - Kumurõ” tem sua origem.

3.5.2 O Povo Tukano e o Banco Kumurõ³²

Segundo João Meirelles Filho, “cada povo indígena possui uma cultura própria, com símbolos únicos que os distinguem dos demais – são marcas de identidade – reproduzidas de geração em geração e transmitidas oralmente, a partir de técnicas refinadas e em busca da perfeição. O processo de colonização, além de resultar em extinção ou diminuição, e grande sofrimento aos povos indígenas, levou ao desaparecimento de culturas milenares.”

Os Tukano são o povo mais numeroso da família Tukano Oriental, que inclui outros quinze povos. Predominam em boa parte da bacia do Rio Uapés, o principal afluente do Rio Negro em seu alto curso, situado na fronteira do Brasil com a Colômbia. Entre os Tukano que habitam o Alto Rio Negro, na fronteira com a Colômbia, os bancos adquirem grande importância – “o homem desajuizado não sabe se sentar, não possui um banco, não encontra um lugar para pensar sentado”, segundo Gerardo Reichel-Dolmatoff.³³

A designer Adélia Borges e a arqueóloga Cristiana Barreto pontuam que “este desejo de

32 A palavra Kumurõ designa o objeto banco e ainda “coisas de xamãs”. Segundo McEwan tem a mesma raiz da palavra canoa (kumua).

33 Reichel-Dolmatoff “Desana. Simbolismo de los Índios Tukano Del Uaupés”. Bogotá, Universidad de los Andes, 1968.

beleza coletivo não é pautado pela separação entre o mundo das utilidades e o das artes, como nas sociedades ocidentais, mas sim pela criação de coisas belas onde formas e desenhos estão plenos de significados.”³⁴

34 Do catálogo da exposição “Bancos Indígenas: entre a função e o rito”. Museu da Casa Brasileira, São Paulo, 2006.



Figura 20 - Aloisio Cabalzar
Fonte: ISA- Instituto Sócio Ambiental



Figura 21 - Aloisio Cabalzar
Fonte: ISA- Instituto Sócio Ambiental

Os bancos Tukano são esculpido a partir de uma única peça de madeira da sumaumeira (*Ceiba pentandra*), pois esta é, ao mesmo tempo, macia para esculpir, e resistente o suficiente para ser confeccionada em uma única peça. Depois de esculpido, são recobertos com tintas de diferentes vegetais, seguindo padrões gráficos ancestrais (os Tukano utilizam mais de quinze diferentes espécies de plantas para obter corantes e colorir seus objetos). A técnica de pintura do assento mostra a inventividade dos Tukano: um fixador vegetal é misturado com corantes naturais e friccionado na madeira, tornando-a vermelha. Sobre essa base são desenhados padrões, com pincéis, carimbos e argila diluída. Espera-se secar. Lavado em água, a argila se solta e, tendo reagido com o fixador, revela padrões negros.

Entre os padrões imprimidos em seu assento predomina um grafismo de trançado, que representa o couro da cobra-canoa que transportou a humanidade em seu bojo, na origem do mundo.

3.5.3 O Sagrado: Paralelo com a Interpretação ao Piano

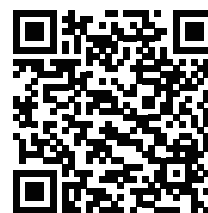
A antropóloga Berta Ribeiro lembra que “a arte e a vida, a nível tribal, se confundem. Qualquer objeto, por mais trivial que seja, apresentará no seu design e confecção a associação de um conteúdo utilitário à uma mensagem artística”.

Os bancos tanto servem para sentar, como estão relacionados ao universo mítico e simbólico. Em muitos grupos somente o homem pode nele se sentar e, em certos casos, apenas o pajé, líder espiritual do grupo, quem faz a ponte com o transcendente.

A rotina da prática pianística, bem como o trabalho de composição são tarefas que demandam domínio dos aspectos técnicos e trabalho contínuo e artesanal. Esta é uma das características do trabalho do intérprete pianista e que deve ser considerada uma virtude. O trabalho de esculpir as sonoridades de cada uma das notas que compõem uma interpretação não pode ser ignorado pelo próprio intérprete e tampouco pelo público.

A devoção ao trabalho artesanal propõe uma nova postura ao sentar-se ao piano. Trata-se de praticar o trabalho artesanal enquanto trabalho sagrado. Sagrado na medida em que o pianista ao sentar-se no banco do piano e iniciar sua performance estabelece um canal de comunicação com o transcendente. A raiz da palavra *kumurô* significa canoa. “Enquanto as canoas são usadas para viajar na água, bancos são aquilo que os pajés usam para embarcar em suas jornadas da alma através dos diferentes níveis de universo”, segundo McEwan.

É esta a intenção por trás de instalação do “Devoção: Bach-Kumurô”: um tributo à arte de interpretar ao piano e à posição do intérprete enquanto meio, elo entre a obra e o público, transcendendo-a.



3.5.4 Conceito da Instalação “Devoção: Bach-Kumurô”

A instalação “Devoção: Bach-Kumurô” traz como elemento central, a “sacralização” do fazer, do trabalho artesanal presente na obra de Bach e também no cotidiano de etnias indígenas e povos primitivos. O fato do Prelúdio n°2 BWV 847 de Bach estar tocado de diferentes formas ilustra as infinitas possibilidades e sub-textos presentes na obra e revela o papel do intérprete. Não existe uma única interpretação, mas várias que são corretas e apresentam diversas facetas da obra. O prelúdio de Bach é interpretado como uma obra tridimensional que pode ser ouvida de forma linear e também como sobreposição de planos sonoros.

O paralelo entre Bach e o banco Kumurô é uma revelação de Bach enquanto artesão, alguém que modelava os parâmetros do som, na medida em que propôs o “Cravo Bem Temperado”, primeira composição completa sobre o sistema temperado.

A ponte estabelecida entre o banco e Bach.

A ponte foi estabelecida entre o elemento visual e gestual das mãos e revelada por meio da partitura no momento da experimentação interpretativa e reflexão quanto a sua estrutura. A simetria, o desenho geométrico presente na partitura do prelúdio insinuou relações com os grafismos étnicos do banco.

A ponte para onde?

Kumurô tem significado importante de veículo de acesso ao espaço virtual, entrada para o espaço que existe quando estamos “em

performance”. Este espaço virtual é acessado pelo pajé no momento da postura ao banco. Ser a “ponte” com o espaço virtual é uma qualidade esperada do intérprete.

Tomo emprestada a obra de Bach, sua faceta de artesão da música que reverenciava o fazer musical contínuo, como um mantra, uma prece. Este *moto continuum* é o cotidiano do trabalho pianístico presente na preparação da obra musical e banhado da simplicidade e densidade inerente a este trabalho.

3.5.5 *Augenmusik* na criação da instalação

Tomei como referência visual para desenvolver a instalação, o desenho formado pelo gesto ao piano e o desenho padronizado da escrita da partitura do prelúdio. Ambos insinuaram uma relação com a simetria presente no grafismo aplicado ao banco Tukano. A partir dessa relação e fazendo uso de *Augenmusik*³⁵ como ferramenta interpretativa, iniciei a reflexão sobre relações entre o Kumurô e a obra de J.S. Bach.

Augenmusik ou música para os olhos é uma prática composicional que remonta à idade medieval onde alguns compositores criaram partituras com forte componente visual. O componente visual complementa o significado ou expressão da obra musical .

35 Tradução livre: música para os olhos e em inglês *eye music*. Não há uma definição comum do que seja “música para os olhos”, mas entende-se enquanto uma forma gráfica de escrita musical próxima dos conceitos de “word painting” e “notação gráfica musical”.



Figura 22 - Baude Cordier (c.a. 1380 - antes de 1440)
- Rondó Belle, bonne et sage apud (Grout, 1992)

canções de amor, como pode ser visto no exemplo do Rondó de Baude Cordier, datado de 1380.

Outras formas de uso da escrita *Augenmusik* por vezes se limitava a intervenções visuais em uma partitura comum, como os desenhos de cruz em Oratórios Pascais, Paixões e Cantatas que tratavam do tema da crucificação de Cristo. Um exemplo usado pela pesquisadora Yara Caznok é um trecho da *Paixão segundo São Mateus*, de J. S. Bach, onde uma grande cruz feita a partir da textura orquestral aparece em diversos momentos e ocupa toda a página associada ao momento em que Cristo é levado para a crucificação.

Como escreve Caznok, “[...] no século XVIII barroco, a *Augenmusik* desempenhou, importante papel expressivo. Trata-se de uma notação musical que apresenta gráfica e sonoramente um objeto, uma ideia [...] um sentimento ou um estado de espírito [...]”. Alguns exemplos anteriores ao barroco são o *Credo* da *Missa Mi-mi* de Johannes Ockeghem (c. 1410-1497), onde notas que cantam a palavra *mortuorum* são negras e, em um manuscrito florentino do lamento *Nymphes de Bois*, de Josquin des Près (1450-1521) onde todas as notas aparecem enegrecidas em sinal de luto.

“Outro recurso muito eficaz era a criação de formas visuais diferenciadas para as partituras, apresentando ao leitor, de imediato, seu conteúdo semântico e/ou musical” como escreve Yara Caznok. Neste caso, as partituras tomam formato de coração para escrever

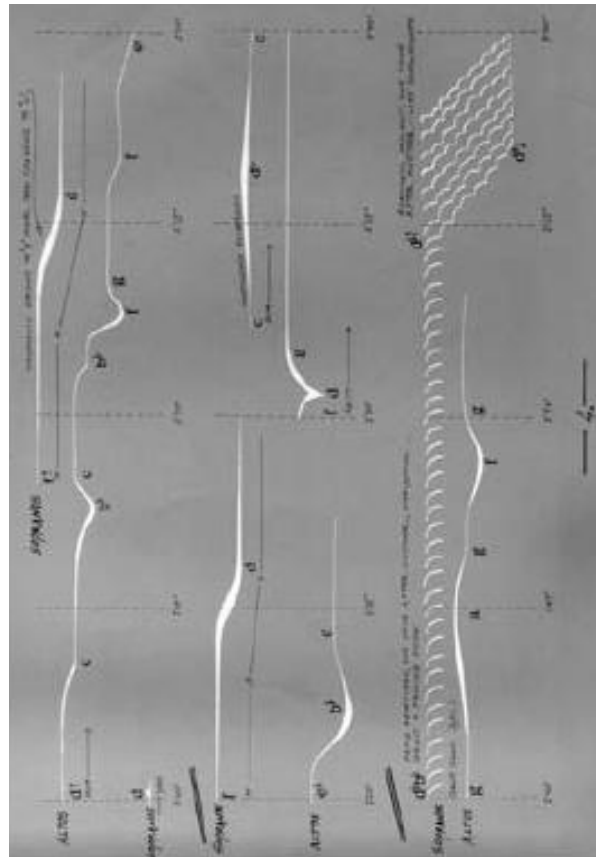


Figura 23 - Notação aproximada, *Snow Forms* de Murray Schafer (1986, p. 4) para coro

Este recurso tem sido utilizado até os dias de hoje por compositores e há vários exemplos. Escolho aqui o exemplo da obra *Snow Forms* de Murray Schafer com quem tive prazer em trabalhar para projeto de extensão desenvolvido na Unesp em 2011.

São procedimentos que pretendem contribuir na construção da interpretação, como informações adicionais que ajudariam o compositor e o intérprete a transmitir sensações e intenções relativas ao tema apresentado, com maior eficácia.

Ao estabelecer o paralelo entre os grafismos indígenas e a escrita do Prelúdio de Bach BWV 847, a concepção expressiva do intérprete que emana da obra é alterada. A textura composicional e os movimentos de caráter simétrico, quase espelhado, se associam ao espaço simbólico dos grafismos Tukano. A interpretação musical recebe um novo elemento expressivo.

Discorrer quanto a classificação dessa conduta interpretativa, aproximando-a mais da poética de *Word Painting*³⁶ ou de *Augenmusik* pode ser objeto de futura pesquisa.

36 A técnica da *Word-Painting*, a pintura das palavras em música, difere da *Augenmusik* por usar elementos que são audíveis e virtualmente visíveis, permitindo ao ouvinte acesso ao significado simbólico por meio da escuta.

Ambas se originam na tarefa da *eikonologia* que reforça a “arte da conjectura”, assim chamada por Platão, “[...] uma arte que visa a efeitos que se produzem no discurso e que dispensa o critério lógico da verificação dos resultados”. Um objetivo central e comum à ambas é estreitar a distância entre a obra e público. Nessa instalação, o paralelo estabelecido pela intérprete e não pelo compositor, busca estreitar ainda mais o intérprete à obra, complementando o intelecto e propondo um conteúdo emocional adicional.

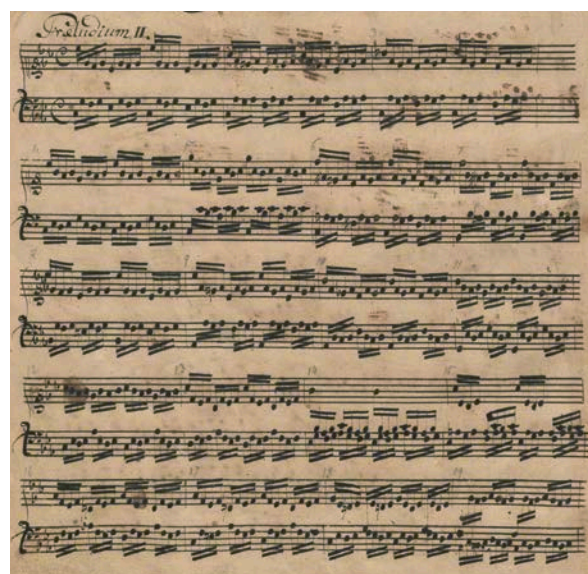


Figura 24 - Manuscrito do Prelúdio BWV 847

Fonte: Petrucci Library



Figura 25 - Trecho do Prelúdio BWV 847

Fonte: Wiener Urtext Edition



Figura 26 - Aloisio Cabalzar
Fonte: ISA- Instituto Sócio Ambiental

De um lado o sagrado uso do *kumurõ* e a importância da beleza para os povos indígenas e do outro, a maestria de Bach na aplicação do sistema temperado em sua obra instrumental, bem como sua dedicação ao processo composicional e sua devoção religiosa à arte. A tônica da instalação é uma interpretação que traga o respeito quase ritualístico ao “fazer”, a valorização da tradição oral e a religiosidade presente neste fazer onde o pianista exerce a ponte entre o real e o virtual, assim como o faz o artesão e o pajé Tukano.

3.6 Instalação “Oiseaux Tristes”

3.6.1 Maurice Ravel: ressonância e ambiente sonoro

Maurice Ravel é um dos principais compositores para piano da escola impressionista francesa, ao lado de Claude Debussy. Suas obras são um marco na mudança do uso da ressonância do piano em busca de planos sonoros que criem ambientes sonoros.

A obra *Oiseaux Tristes*, traduzido para o português como “Pássaros Tristes” é uma das peças que compõe *Miroirs*, obra emblemática da literatura pianística. Composta nos primeiros anos do Sec. XX, segundo Alfred Cortot, é uma composição a serviço da arte descritiva, analítica, visual, como o título se refere. Cortot, ao comparar as obras de Ravel e Debussy, explicitamente apresenta as obras de Ravel como “descrição do objeto em si”³⁷, e as de Debussy como de um compositor “que

expressa as sensações causadas a ele pelo objeto da composição”³⁸.

Na obra é possível observar a imitação do canto de um pássaro nas figuras rítmicas iniciais no agudo sobrepostas ao som monótono de planos sonoros mais graves. O canto cintilante do pássaro singra a paisagem sonora.

3.6.2 Paisagem Sonora

Partindo da interpretação da obra de Ravel, em busca da escuta do “ambiente sonoro” criado pelo piano, a instalação propõe ampliar o conceito de ambiente sonoro da obra de Ravel, trazendo em forma de *collage*, elementos da paisagem sonora natural.

O conceito de paisagem sonora teve origem e definição a partir do grupo de trabalho conduzido pelo compositor canadense Murray Schafer no livro “*Soundscape - The Tuning of the World*”, traduzido em português pela Prof. Dra. Marisa Fonterrada como “Afinação do Mundo”.

Como nos ensina Schafer:

O território básico dos estudos da paisagem sonora estará situado a meio caminho entre as ciências, a sociedade e as artes. Com a acústica e a psico-acústica aprenderemos acerca das propriedades físicas do som e do modo pelo qual este é interpretado pelo cérebro humano. Com a sociedade aprendemos como o homem se comporta com os sons e de que maneira estes afetam e modificam o seu comportamento. Com as artes e particularmente com a música, aprenderemos de que modo o homem cria paisagens sonoras ideais para aquela outra vida que é a da imaginação e da reflexão

37 Tradução nossa para “[...] *Ravel décrit l'objet lui-même*”. (CORTOT, 1930 p. 270.)

38 Tradução nossa para “[...] *noté les sensations causées par la vue de l'objet*”. (CORTOT, 1930. p. 270.)



Figura 27 - Murray Schafer em oficina para “Passeio Sonoro”, atividade que integra o projeto de extensão do IA/Unesp “Caminhos Sonoros” sob coordenação de Anna Claudia Agazzi desde 2011
Fonte: Divulgação do Projeto - Fare Arte

psíquica. Com base nesses estudos, começamos a construir os fundamentos de uma nova interdisciplina – o projeto acústico. A questão final será: A paisagem sonora mundial é uma composição indeterminada, sobre a qual não temos controle, ou seremos nós, os seus compositores e executantes, encarregados de dar-lhe forma e beleza.
(SHAFER, 2001,p.18-19).

As referências de paisagem sonora na obra tomam emprestadas experiências de trabalhos onde estive envolvida: “Passeio Sonoro”, atividade de monitoramento bioacústico do Parque Jussara³⁹ e a curadoria da exposição “Amazônia Mundi”. Neste último, refiro-me em especial à criação das instalações “Painel dos Pássaros” e “Do Imaginário à Realidade”.

³⁹ Atividade desenvolvida pelo biólogo Moacir Carnelos em paralelo ao projeto de extensão “Caminhos Sonoros” e apresentada durante o “Passeio Sonoro”.



Figura 28 - Foto do “Passeio Sonoro”, realizada em outubro de 2014 em Mairiporã

A trilha completa da instalação “Do Imaginário à Realidade” para a mostra “Amazônia Mundi”, foi composta por Alvisé Migotto e elementos dela estão previstos na instalação “*Oiseaux Tristes*” em sua versão para a Capela do Morumbi.

3.6.3 Roteiro da Instalação “*Oiseaux Tristes*”

Segundo Cortot, a obra *Oiseaux Tristes* “[...] nos leva a imaginar a paisagem de outono, as árvores nuas, a morte do sol avermelhado, marcando o cenário sombrio de sua melancólica sinfonia”.

Na instalação desenvolvida como base da pesquisa, a melancolia descrita por Cortot é emprestada ao intérprete e o cenário sombrio e melancólico descrito por Ravel está no isolamento deste no contexto parco da difusão da música de concerto. Está também no aprisionamento do intérprete (enquanto pássaro) às regras e limites interpretativos, aos códigos sociais que circundam o palco das salas de concerto, e também presentifica sua trajetória solitária de preparação para a performance.

A inserção de cantos de pássaros em *collage* sobre a gravação, indica uma saída para esse confinamento, da mesma forma como algumas das barras da gaiola, são passíveis de transposição e sugerem um questionamento final: esta gaiola existe?

3.6.4 Referências Visuais

Ao iniciar a concepção da obra, busquei referências de obras de arte contemporânea que se utilizaram de gaiolas e pássaros. Selecciono abaixo duas referências que se tornaram importantes para a concepção da instalação.

A instalação “*Forgotten Songs*”, do artista Michael Thomas Hills para a cidade de Sidney, Austrália posiciona na região *Angel Place* entre prédios, centenas de gaiolas vazias que representavam as mais de 50 espécies de pássaros que originalmente habitavam esta região da cidade. Em parceria com um biólogo, pesquisou estes sons e os reproduz em caixas de som colocadas nas gaiolas criando esta instalação sonora que se sobrepõe a atual paisagem sonora urbana e forma uma textura particular.

Outra referência visual está na obra de arte interativa de Troy Abbott “*Cage*” que utiliza uma combinação de telas de vídeo e gaiolas.

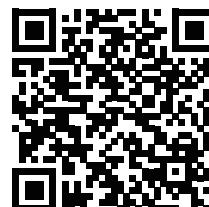




Figura 29 - Forgotten Songs, Emmett Anderson

Fonte: www.mymodernmet.com



Figura 30 - Cage, Troy Abbott

Fonte: www.mymodernmet.com

4. Conclusão e Desdobramentos

A conclusão deste trabalho é a obra em si, que coloca o intérprete na posição de criador de novas leituras a partir de composições musicais existentes, estabelecendo diálogos com outras linguagens, sem colocar uma linguagem a serviço da outra, mas propondo um terceiro sentido artístico.

A pianista, nesta obra, atua na qualidade de intérprete para a concepção de cada instalação e ao mesmo tempo “artista-curadora” na medida em que cria narrativas que servem como “fio condutor” entre as instalações.

A literatura pianística é um material extenso e rico e cuja materialização depende do intérprete. É sabido que este tem importante papel na difusão das obras porém, seu papel enquanto cocriador é ainda restrito. O intérprete pode ser a ponte entre a riqueza deste material em termos de patrimônio humano e o tempo em que vive, apresentando-o de forma a definir novos significados e pontes com a contemporaneidade. Desta forma, acredito que haja uma maior aplicação destes conteúdos não restritos ao caráter museológico, e possivelmente uma maior inserção destes junto a nossa sociedade.

Para tal, faz-se necessária uma nova postura dos intérpretes. Sendo estes, os responsáveis por propor novos conceitos e aplicações do conteúdo não restringindo seu conhecimento e trabalho apenas às suas execuções em público dentro dos moldes em voga nas salas de concerto. Estes intérpretes, porém, são oriundos de instituições de ensino que

propagam moldes antigos de interpretação limitando ao máximo a criatividade e iniciativa dos intérpretes e por vezes desvalorizando a prática artística e desestimulando o uso da intuição e da subjetividade. Ainda nestas instituições predomina a divisão entre a prática instrumental e a pesquisa teórica.

É fundamental que estas duas áreas do conhecimento se fundam, que haja uma maior colaboração com vistas a fomentar à criatividade do intérprete, lembrando que a criatividade fluirá a partir da experimentação, ou seja: da prática.

A prática por fim, deve ser compreendida como atividade de pesquisa e produção de novas referências. Estou certa de que o conhecimento originalmente de tradição oral, registrado nas partituras e documentos históricos, combinado com a energia do jovem pianista e com as novas mídias pode indicar vários percursos novos para que a música clássica se renove e possa atrair um público maior e mais jovem, uma vez que a música suscita afetos do ser humano comuns a todas as épocas.

Considerando minha atuação como docente na universidade, espero que esse trabalho possa servir como paradigma para as próximas pesquisas a serem desenvolvidas pelos jovens músicos intérpretes e que estimule a cooperação entre as áreas dentro da Música e das Artes como um todo.

Enquanto pianista, o trabalho resgatou em mim, valores que me levaram muito jovem, a me dedicar horas a fio sobre o teclado. Assim,

espero poder concretizar a mostra *Con Anima* e que essa seja a primeira de várias atuações como pianista.

Respeitando minha verve de curadora e produtora, pretendo que esse trabalho possa se multiplicar em uma série de concertos, *vernissages* ou até mesmo de produções para a televisão brasileira, embora ao concluir o doutorado fique cada vez mais evidente que a jornada é longa. Mas para uma pianista erudita no Brasil, essa última afirmação é extremamente positiva uma vez que significa que se há muito a ser feito, há muito trabalho pela frente mesmo para uma pianista erudita, embora a sensação que predomine no meio seja de estagnação. É preciso coragem, a mesma necessária para se pisar no palco.

Obrigada.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Ana Cláudia', with a stylized flourish at the end.

5.

Referências Bibliográficas “Con Anima - Instalações Pianísticas”

ALAMBERT, Francisco, CANHÊTE, Polyana. As Bienais de São Paulo: da Era do Museu aos Curadores. São Paulo: 2007.

ALONSO, Angela. Repertório, segundo Charles Tilly: História de um Conceito. Revista Sociologia & Antropologia, vol.02.03:21-41, 2012. Disponível em http://revistappgsa.ifcs.ufrj.br/wp-content/uploads/2015/05/3-ano2v3_artigo_angela-alonso.pdf. Acesso em 6.07.2015.

AMARAL, Aracy. O Curador como estrela. Mesa-redonda realizada no MoMA, Nova York: 1988. Disponível em <http://www.novoscuradores.com.br/artigo-blog/o-curador-como-estrela-no-painel-preciso-de-aracy-amaral-escrito-em-1988>. Acesso em 20/04/2014.

BACH, J.S. Bach. Welltempered Klavier, volume 1. Wien: Universal, 1971. 1 partitura. Piano.

BAZZANA, Kevin. Glenn Gould: The Performer in the Work. Oxford: Clarendon Press, 1997.

BELTON, John e WEIS, Elizabeth (eds). Film Sound: Theory and Practice. New York: Columbia University Press, 1985.

BENTO, Gibran da Rocha. O espectador e os efeitos da experiência cinematográfica. Revista Ciências & Cognição. Vol 13. 2008. Disponível em http://www.cienciasecognicao.org/pdf/v13_2/m318222.pdf. Acesso em 20/04/2014.

BERYL, Graham; COOK, Sarah. Rethinking curating. Art after New Media. Cambridge: The MIT Press: 2010.

BORGES, Adélia. Kumurõ bancos indígenas da Amazônia. Catálogo Geral Espaço Brasil. Ministério da Cultura: 2006.

- BERSOU, Viviane. O Romantismo e a Pequena Forma Pianística: Síntese da composição, a beneficiar o processo didático. (Dissertação de Mestrado). Escola de Comunicação e Artes da Usp, 2006. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27140/tde-13052009-162806/pt-br.php>. Acesso em 24/04/2015.
- BETHÔNICO, Jalver M. A Articulação dos Signos Audiovisuais. 2001, Tese de Doutorado (Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo 2001. Disponível em <http://www.escavador.com/pessoas/7435422>. Acesso em 24/04/2015.
- BORGES, Adélia; BARRETO, Cristiana. Bancos indígenas: entre a função e o rito. Catalogo da Exposição realizada no Museu da Casa Brasileira, São Paulo, 2006.
- CARBONI, Marius. Changes in marketing in the classical music business over the last 20 years. University of Hertfordshire, UK. 2011. Disponível em <http://www.academia.edu/1151579>. Acesso em 25/06/2015.
- CAZNOK, Yara Borges. Música: entre o audível e o visível. Editora Unesp. 2008.
- CAZNOK, Yara Borges. Escrever e escutar música, Artigo disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S0101-31062009000100010&script=sci_arttext#1a. Acesso em 25/06/2015.
- CHOPIN, Frédéric. Sonatas for piano. München: Henle Verlag, 1983. 1 partitura. Piano.
- CORTOT, Alfred. La musique française de piano. Paris: Edition Quadrige-PUF, 1930.
- CORTOT, Alfred. Principes Rationnels de la Technique Pianistique. Paris: Salabert, 1928.
- CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. A Descoberta do Fluxo. São Paulo: Rocco, 1999.
- CYPRIANO, Pelópidas; TOLEDO, Rubens Eduardo Monteiro; RIZOLLI, Marcos. Artemídia Presente: Ensino-Pesquisa-Extensão no Ateliê-Laboratório. Revista Trama Interdisciplinar- v.III - n.2: 2012. Disponível em editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/download/.../4002. Acesso em 20/05/2015.
- D'AMBROSIO, O. A. F. Interface entre ciência e arte. Revista Unesp Ciência, n. 27, p. 44-45, fev. 2012a. Disponível em http://www.unesp.br/aci_ses/revista_unesp-ciencia/acervo/27/arte. Acesso em 20/05/2015.

DART, Thurston. *Eye music. New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie, ed. London: Macmillan, 1980.

DEHEINZELIN, Claudia. Desejável Mundo Novo: vida sustentável e diversa em 2042. Projeto Crie Futuros. 2012.

DELEUZE, G. Conversações. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. O ato de criação. Trad. José Marcos Macedo. Em: Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 27 de junho de 1999.

ECO, Umberto. Os limites da Interpretação. Editora Perspectiva, 1997.

ECO, Umberto. Como se faz uma tese. Editora Perspectiva, 2010.

EKIERT, Janusz. Coração de Gênio. Disponível em <http://www.brazylia.polemb.net/index.php?document=59>. Acesso em: 10 /01/2014.

FERNANDES JR., Rubens. A Fotografia e a Semana de 22, 2012. Disponível em <http://iconica.com.br/site/a-fotografia-e-a-semana-de-22/>. Acesso em 20/06/2015.

FERRAZ, Silvio; MALUFE, Annita Costa. Diálogos entre Filosofia e Arte. Revista Cult: 2010. Disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/dialogos-entre-filosofia-e-arte/>. Acesso em 20/05/2015.

GOULD, Glenn. *The Glenn Gould Collection III. End of Concerts*. Produtor: Firtz Buttensted. Sony Music, 1987. Programa áudio-visual para a televisão. DVD.

GOZA, David. *The Fine Art of Concert Programming*. The University of Arkansas, 2006. Disponível em [http://www.asboa.org/Resources/3.%20Concert ProgrammingGoza.pdf](http://www.asboa.org/Resources/3.%20Concert%20ProgrammingGoza.pdf). Acesso em 20/04/2015.

GROSSMAN, Martin. Curadoria e Arte Contemporânea em São Paulo. Artigo no site Casa do Saber. Disponível em <http://casadosaber.com.br/sp/cursos/artes/curadoria-e-arte-contemporanea-em-s-o-paulo.html>. Acesso em 20/04/2015.

GREENBERG, Reesa; FEGURSON, Bruce; NAIRNE, Sandy. *Thinking about exhibitions*. Londres: Routledge, 1996.

GUELTON, Bernard. *L'Exposition: interpretation et réinterprétation*. Paris: L'Harmattan, 1998.

GROUT, D. J. & PALISCA, C. V. História da Música Ocidental. Lisboa: Gradiva, 1997.

GURAN, Milton. Curadoria: expressão e função social. Revista Projetos Especiais Studium. Unicamp. 2014. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/32/6.html>. Acesso em 20/07/2014.

LABOISSIÈRE, Marília. Interpretação Musical: a dimensão recriadora da “comunicação” poética. São Paulo: Editora Annablume. 2007.

LEVINAS, Danielle Cohen. Deleuze, Músico, tradução de Pedro de Albuquerque Araújo e Thiago Saboga. Revista Periferia. Vol.II - n.1. Disponível em <https://www.yumpu.com/pt/document/view/12505439/deleuze-musico-febf-uerj>. Acesso em 24/05/2014.

LIPMAN, Samuel. *The Crisis in Concert Programming*, 1992. Disponível em www.newcriterion.com/articles.cfm/The-crisis-in-concert-programming-4579. Acesso em 6/07/2015.

MACHADO, G. M. ; PEL, P. C. ; RANGEL, A. ; AGAZZI, A. C. Atelier- Laboratório de Pedagogia e Performance Pianística para os Professores da Área de Piano, 2011.

MATTHAY, Tobias. *Musical Interpretation*. The Boston Music Co. 1913.

MCEWAN, Colin. *Seats of Power-Axiliaty and Access do Invisible Worlds*. Unknown Amazon. Londres: British Museum, 2001.

MCLUHAN, Marshall. *Video. Medium is the message*. Marshall McLuhan Speaks Special Collection. Disponível em www.marshallmcluhan.com, acesso em 20/03/2015.

MEIRELLES FILHO, João. Conteúdo Preliminar para Área Indígena da Exposição Amazônia Mundi, 2013.

MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.

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

- MOURA, Sabrina. Relato sobre Simpósio “The Critical Edge of Curating”. Realizado no Museu Guggenheim. Revista Eletrônica Fórum Permanente. 2011. Disponível em <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/perspectivas-criticas-da-curadoria>. Acesso em 20/05/2015.
- O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco. A ideologia do Espaço da Arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- OBRIST, Hans Ulrich. A brief history of curating. Zurich/Dijon: JRP/Ringier & Les Presses du Réel, 2008.
- OLIVEIRA, Pelópidas Cypriano. Videoclip: Artemídia Emergente, (Dissertação de Doutorado em Ciências da Comunicação), 1992, Escola de Comunicação e Artes da USP.
- PIAZZOLLA, Artor. Adios Nonnino. 1959. Gravação História realizada em Nova Iorque no Central Park, 1990.
- PORTINARI, João. O Menino de Brodosqui. Livroarte Editora Ltda: Rio de Janeiro, 1979.
- PORTINARI, Cândido. Capella para a Nonna. 1941. Obra de Arte.
- RAVEL, Maurice. Miroirs. London: Schott, s/indicação de data. 1 partitura. Piano
- RESPIGHI, Ottorino. Sei Pezzi per Pianoforte - Notturmo. Milano: Ricordi, 1919. 1 partitura. Piano
- ROSEN, Charles; ZERNER, Henri. The Permanent Revolution. New York: The New York Review, 1979.
- ROSSI, Gilberto. Fragmentos da Vida. Direção: José Medina. Produção: Rossi Film, 1929.Áudio visual. DVD cópia de original. Cedido pela Cinemateca Brasileira.
- RUGOFF, Ralph. Entrevista, 2012. Disponível em <http://curatorsintl.org/events/the-critical-edge-of-curating>. Acesso em 20/04/2013.
- RUPP, Bettina. Curadorias na Arte Contemporânea: precursores, conceitos e relações com o campo artístico. (Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós- Graduação em Artes Visuais), 2010, UFRGS.LUME, Repositório Nacional.

- SADIE, Stanley, ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan, 1980.
- SCHAFFER, Murray. Patria: *The Complete Cycle*. Arcana Editions. 1998.
- SCHAFFER, Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001
- SCHUMANN, Robert. *Davidsbünder, Op.6*. Wien: Universal, s/indicação de data. 1 partitura. Piano.
- SCHUMANN, Robert. *Piano Music of Robert Schumann, series 1*. New York:Dover, 1972. 1 partitura. Piano.
- SIEWIERSKI, Henryk (Org.). *O Piano de Chopin: obra de aproximação*. Erechim: Edelbra, 1999.
- SKRYABIN, Alexander. *24 Preludes Opus 11*. New York: International Music Company, 1954. 1 partitura. Piano.
- SOUZA, Carlos Roberto (Org.) *Catálogo do Evento da V Jornada do Cinema Silencioso*, Cinemateca Brasileira, 2012.
- SPITTA, Phillipp. *Johann Sebastian Bach*. New York: Dover Publications Inc., 1951.
- STRECKER, Márion; ALZUGARAY, Paula. *Curador - Etc*. Revista Select Arte e Cultura Contemporânea. Ano V. Edição 22. 2015.
- THOMPSON, Damian. *Courage, not madness, is the mark of genius*. Daily Telegraph. Publicado em 7 December 2013. Acesso em 20/06/2014.
- VILLA LOBOS, Heitor. *Ciclo Brasileiro*. Consolidated Music Publishers, 1948. 1 partitura. Piano.
- VICROSKI, Fabricio. *Arte, Sentido e História: suas representações na Música de Chopin*, 2010. Revista Cekaw - Ano IV - No 09.
- WEBER, William. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press, 2008.
- WILSON, Stephen. *Information Arts*. MIT - Michigan Institute of Technology , 2002.

WINGSTEDT, J. *Narrative Music: Towards and Understanding of Musical Narrative Functions in Multimedia*, 2005. Disponível em <http://pure.ltu.se/ws/fbspretrieve/199292>. Acesso em 20/04/2014.

ZANI, Amilcar. A Dobra Schumanniana III. II Seminário Internacional Arte e Natureza, Usp, 2014. Concerto-Instalação.

THE NEW OXFORD HISTORY OF MUSIC. 11 vol. Londres: Oxford University, s/d.

6.

Apêndices

“Con Anima - Instalações Pianísticas”

AGAZZI, Anna Claudia. Textos e imagens referentes a primeira montagem de *Con Anima Instalações Pianísticas* realizada por ocasião da defesa de doutorado na Galeria de Artes da Unesp em 21.07.2015.

AGAZZI, Anna Claudia. Amazônia Mundi - Texto Curatorial, SESC Itaquera, 2013.

AGAZZI, Anna Claudia. Interpretação da Obra de R. Schumann *Davidsbündler Op. 6*. CD Unesp Ritmo e Som, 2010.

CON ANIMA

Instalações Pianísticas

*Proposta artística na interface
Artes Visuais e Interpretação Musical*

*Tese apresentada em formato de “Trabalho Equivalente”
para a obtenção do Título de Doutor em Artes*

Anna Claudia Agazzi

unesp 
Instituto de Artes

São Paulo, 2015

Con Anima é uma homenagem à interpretação.

Todas as instalações têm em comum a quebra do paradigma da interpretação da música erudita e ao mesmo tempo propõem novas aplicações para este conteúdo artístico extremamente rico, trazendo a linguagem visual como elemento catalisador no revelar novas dimensões das obras. Dimensões estas, construídas a partir do intérprete e não necessariamente propostas pelo compositor. O objetivo é colocar o intérprete dentro do universo criativo como um revelador de novos significados e cocriador da obra.

Partindo de obras do repertório pianístico, o trabalho também discute convenções relativas à interpretação e à difusão da música de concerto. Propõe rever o papel do pianista enquanto agente ativo e difusor da música. Apresenta reflexão quanto ao conceito de repertório e sua importância na concepção da Interpretação Musical e estabelece paralelos com a curadoria nas Artes Visuais. Os experimentos desenvolvem-se em instalações artísticas na interface Interpretação Musical e Artes Visuais que resultam por vezes como dissonantes e desconexas com a obra musical escrita, ponto de partida para as instalações.

Este trabalho é dedicado aos estudantes de hoje, pianistas do futuro.

Encontrar o equilíbrio entre a sua experiência, seu repertório e o texto musical é um desafio que se coloca perante os intérpretes.

Proponho o estiramento dos limites da interpretação do texto que não se dá de forma que a interpretação possa se tensionar a ponto de distorcer características da obra musical em si. O estiramento parte da obra musical, do entendimento filosófico que o intérprete tem da mesma e o que essa me remete. Revelo essa interpretação na execução musical (num âmbito sutil) e de forma despojada, faço uso da visualidade criando novas camadas e dimensões interpretativas. Utilizo referências visuais, objetos, obras de arte e do cinema e revelo sinergias de caráter estético causando estranhamento e estirando os limites da interpretação de um texto musical de tradição erudita.

Afinal: isso é a performance musical.

Através das instalações, busco ampliar a interpretação do texto musical e valorizar as sensações e revelações que este texto suscita na minha pessoa durante o processo de construção de sua concepção interpretativa. Assim, ao mesmo tempo que desenvolvo a concepção da obra, a obra me traspassa e revela em mim entendimentos do mundo. A partir dessas revelações, entendo e interpreto a música de forma que sua mensagem se torna atual e sugira reflexões de ordem filosófica. Neste momento, enquanto intérprete, me alimento, digiro e regurgito a obra musical.

Compartilhar este processo criativo traz novos significados ao todo e à cada uma das partes que compõe as instalações, podendo influenciar a fruição do conteúdo artístico até o público.

Cada uma das instalações incorpora reflexões e revelações que fizeram parte do processo de apropriação do texto musical das obras e associam as mesmas à assuntos e questões da alma humana e do mundo contemporâneo que me cerca. Me coloco como intérprete romântica e através desta pesquisa que iniciou-se com o desejo de combater a perpetuação dos recitais nos moldes do sec XIX, proponho celebrar os principais valores deste período de uma nova forma. Proponho celebrar além da liberdade e espontaneidade do intérprete romântico, a difusão da música para um público maior, como era desejo dos compositores do Romantismo.

Acredito que construindo uma nova interpretação do texto musical, ampliada a partir de outras linguagens, experimento levar o texto musical mais próximo do público contemporâneo e para além, das salas de concerto e seus códigos sociais.

As instalações tocam diversas áreas do conhecimento como acredito deva ser entendida a produção em arte e também em música “dita erudita”. Essa produção artística deve estar integrada ao mundo e não um apêndice deste. Essa postura reflete como a classe musical se vê e se projeta perante a sociedade.

Convite

CON ANIMA
Instalações Pianísticas

Convite & Dedicatória Musical

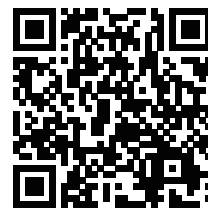
O convite sonoro é dedicado a meu pai, Mário Agazzi que há anos chamei de “nonno” desde a chegada de meus sobrinhos e filhos.

Tem como referência, Cândido Portinari e sua relação com sua avó, também italiana, para quem dedicou a “Capella della Nonna”.

A audição da obra “Notturmo” de Ottorino Respighi é um convite à uma viagem pessoal. Recomenda-se que a obra seja ouvida no trajeto para a exposição e que o ouvinte faça uma viagem no tempo e revise sua afetividade para com seus antepassados familiares, artísticos, seus mestres e referências pessoais.

“O papo entre a garotinha e o pintor (Portinari); um diante do outro, entendendo-se, confundindo-se, integrando-se no giro incessante da vida. Como se ela dissesse: “Você vai, eu fico, mas não tem importância. Na realidade você não irá nunca embora, nunca nunca, isso que você criou é sua vida maior e sem fim, a verdadeira.”

Excertos do Poema “Encontro” de Carlos Drummond de Andrade no livro “Menino de Brodosqui”.



CON ANIMA
Instalações Pianísticas

“Vivemos na Era da Ansiedade, em grande parte, o resultado de tentar fazer o trabalho de hoje, com as ferramentas e conceitos de ontem.” Marshall McLuhan

“O papel da arte e do artista como construtor de novas subjetividades, ou seja, novas formas de ver e interpretar o mundo, novas formas de ser e existir.” (Gilles Deleuze e Félix Guattari)

“O repertório é uma linguagem, estrutural e estruturante [...] é conhecimento social sedimentado, “entendimentos, memórias e acordos compartilhados [...] relações sociais, significados e ações amalgamadas em padrões conhecidos e recorrentes.” Charles Tilly

“ Glenn Gould entendia o pianista como uma força criativa com a mesma autoridade que o compositor [...] onde o leitor ou 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 [...].” Kevin Bazzana no livro “*Glenn Gould: The Performer in the Work.*”

“Qualquer coisa que você possa fazer ou sonhe poder fazer, comece agora. A ousadia possui gênio, poder e magia em seu interior.” Johann Wolfgang von Goethe.

Devoção:

Bach - Kumurõ

CON ANIMA
Instalações Pianísticas

Ser a ponte para o espaço virtual é uma qualidade esperada do intérprete.

A instalação estabelece uma conexão improvável construída pela pianista a partir da interpretação do desenho em ziguezague na partitura e do gestual ao piano. Uma liberdade poética que toma emprestado referências de *Augenmusik*.¹

Em 2001 tive meu primeiro contato com a Amazônia em viagem para a Floresta Nacional do Tapajós, na região de Santarém. O encontro foi marcante. Eu estava no ventre de Gaia.

Em 2002, meus primeiros contatos com povos indígenas e com o mestre Davi Ianomami.

Um encontro com a sabedoria ancestral e valores essenciais da vida e convivência no planeta.

Estudo Bach desde a infância. Embora um idioma estrangeiro, minha vontade era de fazê-lo livremente. Mas o conhecimento limitava meus instintos e sentimentos. Sempre senti sua música como algo que revelava ao mesmo tempo simplicidade e um canal direto com a essência da criação, abundante e infinita.

Em 2012, na curadoria da mostra Amazônia Mundi, encontrei mestres indígenas e estudei sobre grafismos, mitos e a profundidade da cultura indígena, a princípio simples.

Entre as mais de 150 etnias existentes, os Tukano são um povo ainda numeroso e que preserva de forma viva, através da tradição oral, muito de seus conhecimentos, em especial, o conhecimento do céu, e da confecção do kumurõ.

Os “kumurõ” são bancos feitos para os pajés e usados para embarcar em suas jornadas da alma.

Coloco-me ao banco do piano e sigo para onde o *moto continuum* me levar. O pianista é a ponte entre o real e o virtual, assim como o artesão e o pajé Tukano.

¹ Augenmusik ou música para os olhos é uma prática composicional que remonta à idade medieval onde alguns compositores criaram partituras com forte componente visual. O componente visual complementa o significado ou expressão da obra musical. Tem como base a eikonologia que reforça a “arte da conjectura”, assim chamada por Platão.

A s o b r a s .
S e m e n t e s .

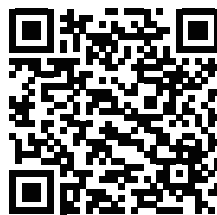
As interpretações são únicas.	Revelam devires.
Revelam a semente e o solo.	

Quantas interpretações pode-se dar ao texto musical?
--

Quantas camadas	estão presentes
de sentido	na obra?



J. S. Bach- Prelúdio em dó menor, BWV 847 do “Cravo bem Temperado”.



Banco em Madeira da Etnia Tukano

Localização: Alto Rio Negro. Coleção: Exposição Amazônia Mundi

Sementes de Tento, olho-de cabra. (Ormosia paraensis)

Coletadas em área de preservação ambiental, por comunidades ribeirinhas em Maguary (sul do Pará) em 2002 com apoio da Ong PSA e autorização do Ibama.

Esta espécie é de larga distribuição nas florestas ombrófilas densas da Amazônia, cuja madeira é bastante utilizada para móveis e artesanatos.

Planta em broto. Plantada em 12/07/15

Obra Musical:

J. S. Bach- Prelúdio em dó menor, BWV 847 do “Cravo bem Temperado”.

Gravação: Estúdio Anima13 - Alvisé Migotto.



Foto de Anna Gabriella Agazzi Migotto



Foto de Anna Gabriella Agazzi Migotto



Foto de Anna Gabriella Agazzi Migotto

Trilogia Silenciosa

CON ANIMA
Instalações Pianísticas

“No princípio era a imagem; e a imagem se fez música”¹

Não chego a recordar-me do nonno, embora desde que nasci eu tenha morado no andar acima do antigo Estúdio Rossi Filme no Bosque da Saúde e convivido com as máquinas fotográficas e filmadoras de meu bisavô, Gilberto Rossi. Amava a música e foi ele quem adquiriu o pequeno piano inglês *Spaethe*, o primeiro piano que ouvi em minha vida.

Portanto, a “Trilogia Silenciosa” é um experimento banhado de sentimento e de referências pessoais, respeito e gratidão e que reflete de certa forma, minha própria história pessoal, minha origem e minha família *oriundi*.

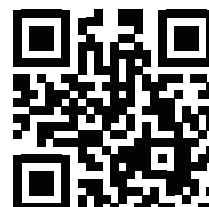
Em 1911, foi inaugurado o Theatro Municipal de São Paulo.

No dia de sua inauguração sentava-se às escadarias do teatro o imigrante italiano Gilberto Rossi, fotógrafo que cresceu nos bastidores do Teatro Giuseppe Verdi na Toscana.

Em 2011, 100 anos depois de sua chegada, a Cinemateca Brasileira prestou homenagem a Gilberto Rossi, um dos pioneiros do cinema nacional. Tive o privilégio de acompanhar alguns de seus filmes ao piano, o que deu origem a este trabalho.

Entre os filmes de Gilberto Rossi, destaca-se *Fragmentos da Vida*, o primeiro deles, realizado em parceria com José Medina. O filme integral tem duração de 30 minutos e na época de seu lançamento foi encomendada composição musical para piano de Lamartine Silva homônima, com duração de 2 minutos.

Nas apresentações realizadas na Cinemateca, a trilha completa incluiu obras de Villa Lobos, Scriábin, Schumann, Nepomuceno, além do tema original de Lamartine Silva.



1 Inspirado na Bíblia, João 1:1.

Montagem de 3 Cenas em Colagem Musical

Obras de Cinema:

- Filme “Batismo de Carmencita” (1921); Natural Film e Rossi e Cia.; Produtor Gilberto Rossi

- Filme “Fragmentos da Vida” (1929); Rossi Film e Medifer; Produtores Gilberto Rossi e José Medina.

Obras Musicais:

- Robert Schumann, Cenas Infantis, Op.15

- Alexander Scriábin, Prelúdio, Op.11 n.5

- Robert Schumann, *Dauidsbüandler*, Op.6

Interpretação: Anna Claudia Agazzi

Gravação: Estúdio Anima13 - Alvisé Migotto

A versão original da instalação:

Um piano vertical, aberto, com três TVs antigas sobre ele que apresentam as cenas dos filmes em sequência. Primeiramente com a colagem musical e logo em seguida, em silêncio.

Um cartaz sobre a estante de partitura do piano diz: “No princípio era a imagem; e a imagem se fez música”.

Instruções estão descritas no papel sobre a estante e convidam o público a experimentar o exercício de tocar juntamente com o filme.

Você aqui experimenta a instalação em seu formato especial realizado para a ocasião da Defesa de Doutorado.



Fotos de Anna Gabriella Agazzi Migotto

Oiseaux Tristes

CON ANIMA
Instalações Pianísticas

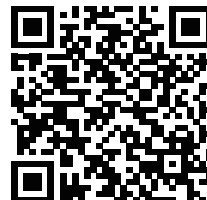
“Pássaros Tristes”

O som parte do piano e viaja pelo espaço. Através do som, o pianista toca o ar, o ambiente. Ele ouve o ambiente, a sala, os sons externos, internos, seus pensamentos... Qual é o território do som?

Ravel expande o som do piano e compõe com a capacidade de ressonância do instrumento. Sua obra nos convida a ouvir este novo “ambiente sonoro”. Nesta obra é possível ouvir a imitação do canto de um pássaro nas figuras rítmicas iniciais no agudo sobrepostas ao som monótono de planos sonoros mais graves. O canto cintilante do pássaro singra a paisagem.

A fotografia de Araquém Alcântara é sonora. A floresta pode parecer uniforme, mas não é. A diversidade pode ser ouvida... ao longe, na mata. São infinitas camadas de som.

A imagem de Araquém indica uma saída para o confinamento do intérprete e da música clássica. Em contraste com a gaiola, sugere questionamentos. Nossa música estaria circunscrita às regras e limites interpretativos pasteurizados? Aos códigos sociais do palco e das salas de concerto? Seria mesmo a jornada do pianista, uma jornada solitária e anacrônica? Essa gaiola existe?



- Projeção de Fotografia de Araquém Alcântara.

- Gaiola Branca

- Miniatura de Piano

Obra Musical:

Maurice Ravel, Miroirs - Oiseaux Tristes

Interpretação: Anna Claudia Agazzi

Gravação: Estúdio Anima 13 - Alvisé Migotto

A versão original inclui colagem da paisagem sonora¹ natural e de cantos de pássaros da região onde a instalação estiver, em substituição a fotografia de Araquém Alcântara.

1 O território básico dos estudos da paisagem sonora estará situado a meio caminho entre as ciências, a sociedade e as artes. Murray Schafer.



Fotos de Anna Gabriella Agazzi Migotto

Ignis Fatuus

CON ANIMA
Instalações Pianísticas

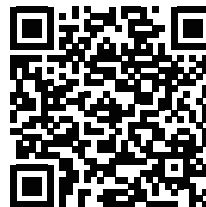
“Liberty transforming the pianist!”

A morte enquanto transformação.

Ignis Fatuus é a energia que se desprende das reações químicas de putrefação dos corpos em transformação. A transformação proposta aqui transcende a morte do corpo humano e anuncia a morte de um formato estanque de difusão da música, entendendo o intérprete como elemento determinante e propulsor nesta transformação.

Há hoje, a necessidade de construção de novas pontes entre o conteúdo artístico e o público contemporâneo. Quem será esse engenheiro? O pianista, enquanto intérprete poderá reestabelecer-se como mediador de um conteúdo de caráter universal extrapolando os limites tradicionais da interpretação musical?

Faz-se necessário invadir outros meios de difusão. Para isso, reinventar o mediador, o pianista, lembrá-lo de sua liberdade. Refletir quanto ao valor do pianista intérprete não apenas das obras, mas de seu papel na sociedade, a começar pelo seu papel na difusão da música.



- Projeção de 3 Obras de Eugène Delacroix

Frédéric Chopin, 1838

Girl seated in a cemetery, 1824

Liberty leading the people, 1830

- Terra e velas

- Piano Steinway e pianista

- Obra Musical:

Frédéric Chopin - Sonata Op. 35. Mov. 4 Finale:

Presto

Interpretação: Anna Claudia Agazzi

Gravação: Estúdio Anima13 - Alvisé Migotto



Foto de Anna Gabriella Agazzi Migotto

Ficha Técnica

CON ANIMA
Instalações Pianísticas

Con Anima - Montagem da Exposição & Evento de Defesa

Ficha Técnica

Apoio Institucional junto ao Instituto de Artes da Unesp:

Departamento de Música
Departamento de Artes Visuais
Pós Graduação em Artes
SAEPE

Agradecimentos Especiais: Pelópidas Cypriano de Oliveira; Agnus Valente; Graziela Bortz e Ricardo Kubala.

Apoio das pessoas do Instituto de Artes da Unesp: Bruno, Márcia, Roseane, Neusa, Angela, Fabio (pós), Vera, Moacir e Adriano

Equipe externa: Alvise Migotto, Luiz Andrade Silva, Carolina Rozin, Sergio Rosner e AEM Pianos