

“O ESPÍRITO DOS 4 ELEMENTOS” - PERFORMANCE ART VS. PERFORMANCE MUSICAL

*“The spirit of 4 elements ”- performance art vs. musical performance*

SANTOS, Sandra<sup>1</sup>; LEONIDO, Levi (coord.).

---

**Resumo**

Enquadradas as visões interdisciplinares nos pressupostos criativo e formativo que se consumam em relação à obra musical erudita, são então propostos dois tipos de ação interdisciplinar para o ensino da música contemporânea. Num primeiro tipo, a obra de Jonathan Harvey *Madonna of winter and spring* é espartilhada nos seus diversos conceitos disciplinares, e propostos como elementos de abordagem em cada uma das unidades curriculares de ramo comum, dos Cursos de Licenciatura em Música da Escola Superior de Artes do Espectáculo do Instituto Politécnico do Porto. Num outro tipo, representa-se o tipo de ação mais usual nos sistemas criativo e de ensino, o projeto interdisciplinar, desenvolvido entre as Licenciaturas de Professores do Ensino Básico, variante Educação Musical, e de Animação Artística, da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Bragança, no âmbito destes estudos de doutoramento, de cujas ações pedagógicas conduziram e guiaram o compositor José Luís Postiga na criação musical que abraça a performance *O espírito dos 4 elementos*.

**Abstract**

Frammed all interdisciplinary aspects in creative and formative actions that are accomplished in music composition, two types of interdisciplinary behaviour are proposed to contemporary music teaching process. First, Jonathan Harvey's *Madonna of winter and spring* is spread out to different disciplinary concepts, and proposed as elements of approach in each curricular units of the common branch of Bachelor in Music of the School of Music and Performative Arts of Polytechnic Institute of Oporto. Secondly, the most common action, the Interdisciplinary Project, developed between the Bachelor of Teachers for Basic Studies, Musical Education branch, and Bachelor of Artistic Animation, both from the School of Education of the Polytechnic Institute of Bragança, under these doctoral studies, and whose pedagogical actions leed up the composer José Luís Postiga to the composition of the music that is used in the performance work *O espírito dos 4 elementos* (The four elements spirit).

**Palavras-Chave:** Quatro Elementos; Performance arte, Performamnce Musical.

**Key-words:** Four Elements; Performance Art, Musical Performance.

**Data de submissão:** Setembro de 2014 | **Data de publicação:** Dezembro de 2014.

---

<sup>1</sup> SANDRA CRISTINA DA COSTA SANTOS. Escola Superior de Educação do Intsituto Politécnico de Bragança. Email: [scaleiro@ipb.pt](mailto:scaleiro@ipb.pt).

## INTRODUÇÃO

O conceito de *Performance Art*, surge na década de 60 do século XX, nos Estados Unidos, de maneira a categorizar os acontecimentos artísticos *ao vivo* que incluíam execuções de Poesia, Música, Cinema, Artes Visuais, etc.. Contudo, os seus antecedentes remontam aos movimentos Dada do início do século, como retrata a existência de trabalhos exploratórios das relações entre espaço, som e luz com o teatro, na Bauhaus germânica (GOLDBERG, 2012). Em 1970 o termo abrange uma apreciação mais literal: toda a arte que é produzida ao vivo, sem as barreiras impostas por salas, galerias ou outros obstáculos que separam o objeto artístico do seu público. No entanto, o que mais a caracteriza é o fato da obra de arte apenas existir no momento em que é produzida, não podendo, por isso existir duas performances iguais. O *happening*, o *alea*, e outros conceitos que envolvam a criação improvisada a partir de elementos pré-definidos, estão assim no núcleo da organização de uma *performance art*.

A interdisciplinaridade, que esteve desde sempre associada a este conceito artístico, foi-se alargando a novas representações, como são o caso da *Body Art*, nos anos 70, bem como da incorporação dos novos meios tecnológicos, que entre outras coisas, permitem a alteração do objeto artístico a todo o momento, bem como o movimento do público.

O caso particular de *O espírito dos 4 Elementos* contradiz uma das premissas para a definição do objeto artístico de performance art : “A Performance Art não tem regras ou linhas mestras. É arte na medida em que o artista diz que é arte. É experimental” (GOLDBERG, 2012).

Esta contradição assenta em: existência de um libreto que orienta a condução de todo o espetáculo, nomeadamente as performances musicais; a música eletrónica ser gravada e não com tratamento em tempo real, sendo resultado prévio de várias improvisações musicais feitas pelo compositor sobre as temáticas definidas pelo libreto; a improvisação total acontece acima de tudo no domínio sonoro e musical. Essa é a razão pela qual o compositor definiu a obra como uma *Performance Musical*, respeitando o princípio defendido por John Cage em *Experimental Music* (1957), onde se refere que as partes de uma partitura podem ser combinados de diferentes maneiras, fazendo com que cada performance seja única quer para compositor como para ouvinte, em paralelo com a natureza, onde nenhuma das folhas de uma árvore são iguais.

## PRINCÍPIO INTERDISCIPLINAR DE *O ESPÍRITO DOS 4 ELEMENTOS*

### 1. Base interdisciplinar da obra musical

O ponto de partida para o desenvolvimento do projeto foi a consciencialização da interdisciplinaridade necessária para a composição e compreensão de uma obra musical erudita. Como afirma Laborda (1996, p. 11), a música passou nos últimos anos por uma transformação tão profunda que a tornou praticamente impossível de ser percebida à luz das categorias e conceitos tradicionais. Se por um lado, a categorização e a setorização do estudo da obra musical favorece o aparecimento de novas ferramentas de trabalho analítico, por outro, esta atitude, reflexiva do desenvolvimento exponencial especializado das diferentes componentes do conhecimento científico, prejudica a compreensão do fenómeno artístico no seu todo.

Para Fazenda (1991, p. 17), a interdisciplinaridade deve ser observada enquanto atitude, pois neste tipo de projetos “não se ensina, nem se aprende: vive-se, exerce-se”. Nissani (1995, p. 21), por seu turno, diz que o conceito interdisciplinar resulta na “união de componentes distintos de duas ou mais disciplinas”, seja em ações de pesquisa ou educação, e que conduz a novos conhecimentos que não seriam alcançáveis de outra forma. Ela resulta da consciencialização que uma disciplina é “algo comparativamente auto-contido e isolado do domínio da experiência humana, o qual possui a sua própria comunidade de especialistas com componentes distintos tais como metas, conceitos, habilidades, fatos, habilidades implícitas e metodologias”. Além disso, Miles (1989, p. 35) reforça a ideia que a explosão e fragmentação do conhecimento científico, faz com que seja impossível a um indivíduo compreender as diferentes partes num mesmo contexto. Pode por isso ocorrer um bloqueio nas pesquisas novas, que é evitado através da pesquisa e educação interdisciplinares. Sendo os estudos superiores organizados em modelos departamentais, onde as disciplinas são normalmente isoladas, ensinadas e pesquisadas separadamente, esta situação só se atenua através de projetos de índole interdisciplinar, que manifestem um trabalho conjunto de diferentes áreas disciplinares e simultaneamente uma compreensão do objeto de estudo em causa.

A manifestação artística é representativa da necessidade destes princípios interdisciplinares. Com efeito, ao longo do século XX, as diferentes correntes estéticas vão-se desenvolvendo em torno de conceitos teóricos e analíticos extra-musicais. É certo que as descrições musicais de obras literárias, como é exemplo a *Sinfonia Dante*, de Franz Liszt,

sobre a *Divina Comédia*, de pintura, como em *Quadros de uma Exposição*, de Modest Mussorgsky, sobre a obra de Viktor Hartmann, e outras representações artísticas, bem como o uso de esquemas matemáticos na estruturação formal das peças, tal como a série de Fibonacci na obra de J. S. Bach, estão presentes desde há muito tempo na história da música. Contudo, a mudança de paradigma no pós Primeira Grande Guerra, com a democratização do som pela emancipação da então chamada dissonância, juntamente com os desenvolvimentos tecnológicos que levariam ao surgimento da música eletrónica, bem como a proliferação de diferentes manifestos artísticos reflexivos dos espíritos sociais da época (Dada, Surrealismo, Cubismo, Formalismo, Pop Art, entre outros), e acima de tudo uma visão analítica e científica dos mecanismos que estão por trás do som e, pelas relações entre vários, da obra musical, fazem com que o compositor de música clássica coloque sobre a mesa de trabalho todos os parâmetros que sustentam a música – ritmo, harmonia, timbre, textura, espaço – equacionando o papel físico e metafísico individual e conjuntamente de cada um.

O panorama musical sobretudo da segunda metade do séc. XX está repleto de obras musicais chave, que sendo essenciais para a compreensão do fenómeno cultural desta era, são ainda hoje de difícil audição e compreensão para ouvintes não especializados. Karlheinz Stockhausen, figura de proa da música erudita, criou em 1955-56 *Gesang der Jünglinge* (Canto dos Adolescentes na Fornalha), naquela que viria a ser a primeira obra de música eletroacústica. A compreensão do discurso musical desta obra passa necessariamente pelo conhecimento: de conceitos fundamentais da acústica, nomeadamente oscilação, ruído, ressonância; noção de fonema e fonética da língua alemã; noções de sonoridades oriundas da geração de sinais eletrónicos e alteração eletrónica de sons concretos (da natureza); a técnica de serialismo integral; o relevo acústico. Além disso, o conhecimento do conteúdo do texto trabalhado, retirado do livro Bíblico de Daniel, é fundamental para perceber os gestos musicais criados e ouvidos, podendo ainda conceber-se a analogia entre os três adolescentes que depois de atirados para a fornalha ardente se salvam milagrosamente louvando a Deus, e o árduo caminho que os três jovens compositores de vanguarda, Pierre Boulez, Luigi Nono e o próprio Stockhausen, trilhavam contra os críticos musicais da época, na conceção de novas linhagens da mesma linguagem musical. Esta obra, embora editada mais tarde em versão estéreo, foi dos primeiros exemplos de planificação espacial da projeção sonora, pois seus sons foram organizados e emitidos em cinco altifalantes.

Por outro lado, é comum associar-se o trabalho de Iannis Xenakis a dois procedimentos extra-musicais: a matemática e a arquitetura. De fato, a obra do compositor só pode ser observada à luz de modelos matemáticos como da teoria dos conjuntos ou processos estocásticos, ou mesmo da integração de processos arquitetónicos, provindos da sua formação enquanto engenheiro assistente de Corbusier. Entende-se assim a composição *Concret PH*, criada de acordo com os moldes programados para a arquitetura do Pavilhão Phillips na Expo 58 de Bruxelas, também desenhado por Xenakis. Com efeito, em conjunto com *Poème Électronique* de Edgar Varèse, os 425 altifalantes embutidos nas ‘paredes’ do pavilhão transformaram a obra num edifício sonoro, impossibilitando a sua compreensão fora destes moldes. Aliás, o lado performativo de algumas obras do compositor, bem como a sua abordagem ao conceito de *happening*, verifica-se também em *Polytopes*, quatro ‘instalações’ multimédia, onde o compositor estabelece relações não só entre a música e o espaço mas também ao nível da difusão de luz. Tendo sido quatro acontecimentos, em Montreal (1967) Xenakis usou centenas de pequenas luzes unidas a cabos de aço suspensos no arco central do pavilhão francês da Expo 67. Estes cabos criavam linhas de superfícies parabólicas imaginárias, fazendo recriar-se no observador um volume transparente, que se alterava uma vez durante seis minutos em cada hora da exposição, promovendo assim a movimentação consciente do próprio objeto observado e ouvido (STERKEN, 2001, pp. 267-8). O *Polytope* de Cluny (1972) foi criado nas termas romanas do Museu Cluny de Paris, o espaço era modulado pela suspensão de tubos de aço aos quais estavam ligadas luzes e altifalantes, mas no caso de Persepolis, no Irão (1971) e Micéncia (1978), os locais de instalação foram espaços abertos, cuja arquitetura era a arqueologia natural. Aqui, eram os intervenientes que, conduzindo tochas de fogo, complementadas visualmente por raios laser e enormes fogueiras e projetores anti-aéreos, enquanto musicalmente os eventos eletroacústicos eram complementados por coros infantis e chocalhos transportados por animais enquanto desciam a colina da paisagem. Neste caso, o *happening* fazia com que, não podendo alterar estruturas originais das paisagens naturais, a transformações visual e sonora em torno do local alterar-se-ia para todos os que de alguma forma conseguiram assistir às performances (STERKEN, 2001, p. 269).

A utilização do espaço performativo como elemento base de composição tornou-se num dos pilares estruturantes da composição musical do séc. XX. É certo que o canto antifonal praticado nas cerimónias religiosas da Idade média, representava já algum interesse na utilização do espaço como elemento importante na audição da obra musical –

a técnica do *Cori Spezzati*, usada no Barroco veneziano, tal como a utilização de instrumentos em palco, fora da orquestra, em *D. Giovanni* de Mozart, são alguns entre muitos outros exemplos. Contudo, quando se aborda obras como o *Gruppen* de Stockhausen, ou o *Quod Libet* de Emmanuel Nunes, o objetivo da espacialização dos elementos de orquestra vão muito além do aspeto ‘cosmético’ de relevo acústico. No primeiro caso, ele surge da necessidade do compositor de poder executar três tempos diferentes e simultâneos em cada uma das orquestras, em virtude de encontrar uma efetivação que respeite o mais possível o sentido estrito do Serialismo Integral, isto é, a organização de todos os parâmetros musicais em torno de uma série numérica pré-estabelecida e das relações matemáticas criadas a partir dela. No segundo, é necessário perceber que o alcance de Nunes é retratar musicalmente o comportamento acústico do Coliseu dos Recreios em Lisboa, perceber os diferentes níveis de reflexão e atenuação sonora, tempos de reverberação absorção dos materiais, quando colocados num determinado local da sala.

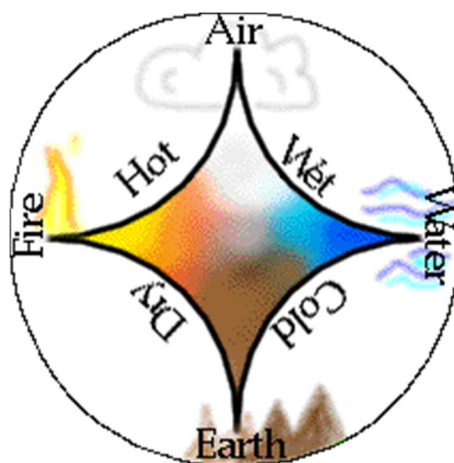
Não é só na música erudita que se verificam estes aspetos interdisciplinares de construção da obra musical. O caso de Frank Zappa é demonstrativo da necessidade de se saber o contexto para efetivamente se perceber o conteúdo. Segundo Watson (1994, pp. 6-7) “a liberdade técnica de Varèse, que o permitiu lidar com o som da mesma maneira que um pintor abstrato, balançando e contrastando blocos de som, é o produto do seu programa social Dada-Futurista. [...] Distraídos pela voz sedosa da música de Zappa, as pessoas falham frequentemente ao não a ouvirem como som: as suas mudanças abruptas e estranhas de género funcionam de fato como extensões dos blocos sonoros contrastantes de Varèse.”. Além disso, Zappa baseia a sua *Titties’n’Beer*, na *L’histoire de Soldat* de Igor Stravinsky. Kassel (2006) afirma mesmo ser mais fácil a conotação melódica entre estes dois do que com Varèse.

## 2. Em *O espírito dos 4 elementos*

Como se verifica, o ato criativo, seja no domínio da composição como da performance, não passa apenas por questões relacionadas com a área em que se enquadra. A performance *O espírito dos 4 Elementos* surge dentro desta preocupação interdisciplinar, unindo em torno do objeto artístico final os departamentos de Música, Expressão Dramática e Teatro, Artes Visuais, Línguas Estrangeiras e Português, representados nos cursos de Animação e Produção Artística, Professores do 2º ciclo de Ensino Básico – Variante Educação Musical, e as unidades curriculares de Formação Musical IV, Oficina de Música, Oficina Criativa de Teatro e Dança e Produção do Espetáculo, com apoio de outras unidades curriculares do curso de Animação e Produção Artística, nomeadamente, Movimento Criativo, Luz e Som, Composição Plástica, Fotografia e Vídeo, Design de Comunicação, e do Curso de Professores de 2º ciclo de Ensino Básico – Variante de Educação Musical, sobretudo, Atelier de Composição e Harmonia, Formação Instrumental e Coral, Novas Tecnologias na Produção e Ensino da Música e Prática e Regência Coral. A obra resulta de uma encomenda específica ao compositor José Luís Postiga, com a particularidade de poder ser executada por alunos com nenhuma formação na área musical, e lhes permitir a produção e interpretação de um projeto artístico completo. Nesse sentido, a linguagem musical resultante foi necessariamente simplificada, bem como o uso do elenco instrumental condicionado a nenhuma dificuldade técnica: sons corporais e produzidos por instrumentos de execução rápida – membranofones e idiofones.

### 2.1 O Guião Performativo

O ponto de partida foi a criação do guião performativo. Com efeito, a escolha dos 4 elementos da natureza foi feita sob a abordagem assente na antiguidade clássica. A primeiro enfoque foi realizado por Empodócles, cientista e curandeiro grego do séc. V a.c., que na sua obra *Tetrasomia*, descreve estes elementos não só como manifestações físicas mas também essências espirituais, associando os conceitos materiais a quatro divindades gregas: ar – Zeus; Terra – Hera; fogo – Hades; água – Persephone. Esta mesma divisão é feita por Aristóteles em IV a.c. É perceptível nesta abordagem a suposta “sexualidade” de cada elemento. Contudo tal abordagem não pode ser vista à luz da imagem frágil imposta ao sexo feminino na Idade Média Europeia, mas antes como uma oposição de características fundamentais de cada elemento. A ordem apresentada por Empedócles, Ar-Terra-Fogo-Água, não possui nenhum ponto inicial e final, representando um movimento circular.



Foram muitas as tentativas de atribuir a uma ordenação fixa aos elementos, mas foi a estrutura cíclica a que prevaleceu nas diferentes culturas. Contudo, do oriente surgiu a introdução de um quinto elemento: na Índia o espaço; na China o metal. A leitura ocidental deste conceito aproxima os cinco elementos de uma nova organização geométrica, o pentagrama, em que a *quintessência*, o Éter, representava os elementos não palpáveis da vida humana, aproximando-se mais do mundo das ideias de Platão. Pode-se então afirmar que este será o elemento primordial de toda a organização da natureza, presente, permanente e simultaneamente ausente em todos os outros elementos, fornecendo assim uma fundamentação para as questões que se refletem diretamente naquilo que comumente se chama Alma ou Espírito.



Todas estas questões foram tidas em conta na estruturação do libreto e organização dramática dos diferentes aspetos performativos. Em primeiro lugar foram escolhidas 4 personagens mitológicas principais:



- **Ar** – Psiquê – figura mortal que se transforma por erro de Eros (Cupido) na sua amada imortal. A descrição do seu mito é narrada por *Lucio Apuleio*, no primeiro livro do *Asno de Ouro* (1970), atribuindo-se a esta figura a manifestação da alma, representada pela comparação direta com a borboleta, da qual herda as asas quando se enamora por Cupido.
- **Água** – Nereu – Deus marinho primitivo, mais antigo que Poseidon revela nas suas rugas de velho a representação das ondas do mar, enquanto que seus cabelos e barbas brancas se associam ao fervilhar da espuma das ondas. Era filho de Pontos, Deus primordial e de Gaia, Deusa da Terra.
  - Dóris - a oceânide que desposou com Nereu e com o qual teve cinquenta Nereidas.
  - Nereidas – divindades marinhas filhas de Dóris e Nereu, povoavam o Mar Mediterrâneo, cada uma com a sua forma, apareciam muitas vezes como criaturas magníficas, meio mulheres meio peixes, montadas em tritões ou cavalos marinhos. Algumas das nereidas mais famosas foram Anfitrite, esposa de Poseidon, Orithya, Galatea, Tétis, esposa de Peleus e mãe de Aquiles.
- **Terra** – Gaia – A deusa primordial da Terra, também conhecida como Mãe Terra, capaz de gerar quase absolutamente tudo. Segundo Hesíodo, na sua *Teogonia*, Caos, a primeira divindade a surgir no universo, foi inicialmente descrito como o ar que preenchia o espaço entre a Terra e o Éter, tornando-se na mistura primordial de todos os elementos. Dele sai Gaia, Tártaro, Eros, Érebo e Nix. Sozinha, ela gerou Urano, Ponto e as Óreas, tendo o primeiro sido concebido sob o desejo de ter alguém que a cobrisse completamente, criando um lar eterno para todos os Deuses.
- **Fogo** – Fénix – Sobejamente conhecido, o mito do pássaro que prepara a sua própria morte para renascer das cinzas em que é cremado atravessa diversas culturas orientais e ocidentais. Heródoto, em *Historias*, refere a existência de uma ave parecida com uma águia em tamanho e porte, e que aparece a cada cinco séculos no Egito, afim de guardar no templo de Hélios, as cinzas de seu pai colocadas num ovo de mirra por ele construído. Farid al-Din Attar, poeta persa do séc XII, vai mais longe nas descrições, ao observar a

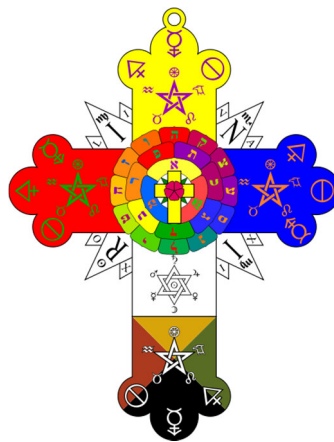
composição do bico deste animal, catacterizado por vários orifícios que lhe permitem a execução de melodias ‘flautadas’, que usa na sua plenitude para atrair outros pássaros a assistirem à sua ação suicidária. O princípio comum a todos os mitos é o da ressurreição: a Fénix representa o ciclo completo da existência, sendo a morte considerada como uma passagem para uma vida mais forte que a anterior. Heródoto chama filho a cada nova vida saída das cinzas, mas Farid al-Din Attar representa todo o percurso como um calvário para uma morte que por muito que se tente ultrapassar um dia chegará – no seu cansaço perante a inexistência de uma verdadeira vida, visto que ao ser assexuada a fénix não tem qualquer companhia e o seu objetivo único é conseguir renascer à sua própria morte, a ave atira suas cinzas ao vento para não mais poder renascer: a espiral fica permanentemente interrompida.

Todas as personagens escolhidas mantêm um ponto em comum: o movimento cíclico da sua representação. Esta abordagem está presente em cada elemento, conferindo a multidimensionalidade estrutural - o ciclo revela-se do plano micro ao macroscópico:

- **Ar** – o ciclo de vida da borboleta, que nasce da morte da lagarta, conhece a liberdade no momento em que se rasga a capa que a mantém crisálida, para ser verdadeiramente livre no curto período de tempo em que consegue voar, antes de morrer definitivamente.
- **Água** – o ciclo das marés: o movimento de enchimento é propício para que as nereidas se exponham às aventuras marítimas, momento de conquistas junto dos marinheiros e de vivências amorosas. É nesta altura que circundam seu pai Nereu, escutando-o e respondendo aos seus ensinamentos. Contudo, limitadas em tempo de exposição, assim que seu pai desaparece de cena, com a baixa da maré, também elas regressam aos seus esconderijos deixando o espaço cenográfico idêntico ao que precedeu a sua projeção.
- **Terra** – o ciclo de vida humana, usando Gaia para moldar da terra os corpos que vão ganhando vida, energia, movimento, ritmo, mas que morrem após a exposição aos elementos contextuais da própria vivência.

- **Fogo** – o ciclo da fénix. Das cinzas nasce o pássaro mitológico, que após deleite sobre a matéria de onde nasce e a adoração do Rei Sol se imola no mesmo fogo que o criou.

Os quatro elementos são também tidos em conta na escolha de cores que dominam a ação dramática. Neste caso, tenta-se aproximar diferentes correntes de pensamento desenvolvidas na Grécia, tendo em conta que a associação de cada um como o princípio do ciclo altera a dinâmica da cor imposta. Dado que conceito dos elementos está também na base das estruturas filosóficas da maçonaria, seguiu-se o critério de cores correspondente ao símbolo da *Golden Dawn* do séc. XIX britânico.



- **Ar** - Amarelo
- **Água** – Azul
- **Terra** - Castanho
- **Fogo** – Vermelho

Também a representação musical é feita tendo em conta a unificação da obra. Cada elemento possui um instrumento ou conjunto de instrumentos com características que o associam ao princípio básico:

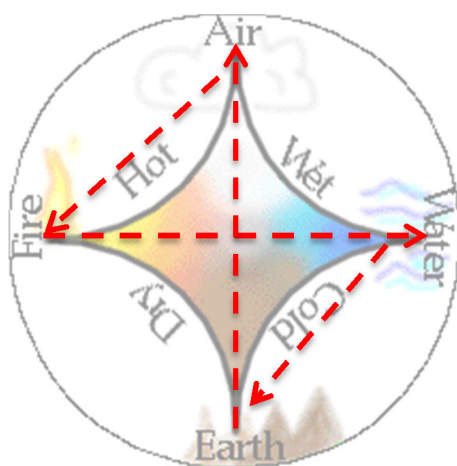
1. Ao ar são associados os instrumentos de sopro. Contudo, devido às características tímbricas, são reservadas as sonoridades das madeiras representadas pela Flauta e pelo Clarinete.
2. À água são associadas sonoridades oriundas dos instrumentos de tecla, mais precisamente o do piano, bem a voz humana, reinventando linhas melódicas ondulantes sobre o texto pronunciado.
3. À terra são associados sons oriundos dos instrumentos tradicionais: as membranas do bombo e do djembé, o “sopro” do acordeão e da gaita de foles.

4. Ao fogo são relacionadas os sons mais “quentes” das guitarras elétricas e dos metais soprados, como o trompete e a trompa.

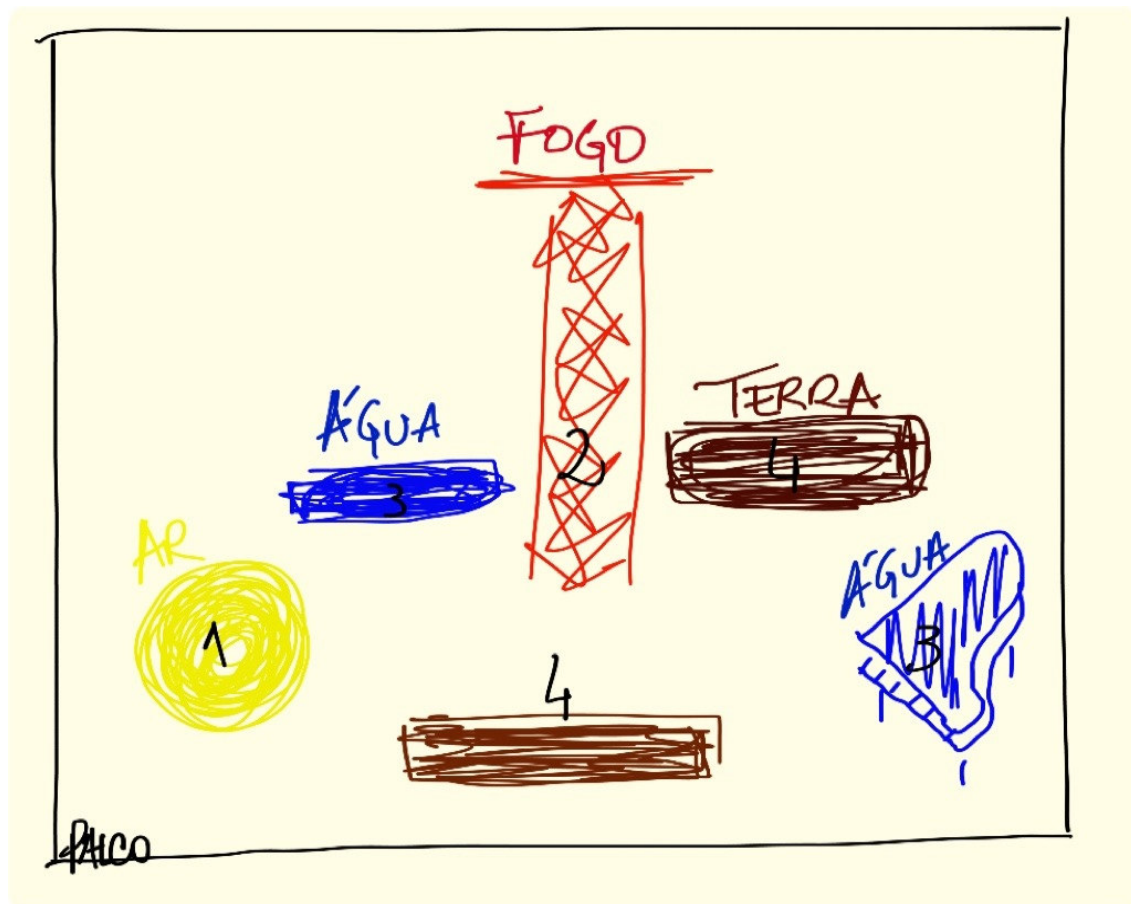
Apesar desta representação quadrada, a obra engloba um elemento unificador, o Espírito, que assume o princípio de quintessência, quer ao nível da cor como do som: o BRANCO presente na “orquestra” permanente, como fusão de todas as cores de palco; MÚSICA ELETRÓNICA previamente gravada, que mantêm a presença de fontes sonoras visualmente ausentes. Além disso, a DANÇA é também elemento presente em cada elemento:

- a) Ár – a borboleta festeja com a dança o nascimento e a experimentação das suas asas;
- b) Água – as nereidas dançam sob “comando” as palavras de Nereu;
- c) Terra – As figuras humanas moldadas por Gaia celebram com a dança a sua vida, e por ela morrem;
- d) Fogo – Fénix dança sobre as suas cinzas e manifesta-se da mesma forma para adorar o Sol.

O guião performativo contém o enquadramento de cada um dos 4 “quadros” de forma sucinta, e que serviram de base de trabalho para o compositor. Refira-se que a ordem de apresentação dos elementos não manifesta a leitura circular apresentada anteriormente, mas antes um movimento cruzado que se aproxima do caminho do pentagrama. Assim sendo, a performance começa com o Ar, seguido do Fogo, depois a Água e finalmente a Terra.



O espaço de ação é distribuído em dois planos: o palco e o fosso da orquestra. O primeiro é dividido em quatro zonas, cada uma correspondendo a um elemento, promovendo a movimentação da cena por diferentes pontos de visualização.



Também o plano da orquestral mantém o mesmo nível de relevo. O fosso é elevado o suficiente para se manter ao nível da plateia, distribuindo-se os diferentes elementos performativos no espaço. Também ele se transforma num espaço de ação dramática, quer pela movimentação dos intérpretes por entre os diferentes instrumentos, como pelo recurso a sonoridades que implicam performance: o uso de vassouras, de raspagem de folhas, de chapas metálicas; a imagem em sombra chinesa de sons associados a instrumentos que surgem amplificados, e que por isso, colocam o ouvinte no enigma da sua verdadeira realização ou não pela performance.

Observa-se assim uma fusão entre os elementos de ação dramática e performance musical, alimentada quer pela presença de instrumentos executados no palco como de representações obtidas no espaço físico da música.

**AR**

O primeiro dos 4 elementos foi regido pela seguinte memória descritiva:

*O palco encontra-se completamente escuro. Ao som de uma música serena, com duração de cinco segundos, uma luz surge e aumentando lentamente o seu brilho, incide sobre o casulo onde se encontra enclausurada a crisálida. A percepção da existência de algo dentro do casulo deve durar cerca de dez segundos. As pulsações e intensidade da música aumentam e a crisálida movimenta-se de acordo com o tipo de sons que ouve, numa performance com duração de três minutos. A música tem então o primeiro de três pontos altos, onde a crisálida começa a rasgar o seu casulo (demora cerca de minuto e meio a libertar-se completamente). Após abandonar o casulo, a música decresce de intensidade e textura, correspondendo ao estado frágil em que a borboleta se encontra, deitada ainda no chão, ao longo de dez segundos. Lentamente, a borboleta levanta-se e inicia o ritual de movimentação das suas asas, num movimento irregular e gradual que dura cerca de 4 minutos. O segundo momento climático da música segue-se de seguida, em correspondência direta com o abrir das asas do inseto. Ela começa a rodopiar numa dança exótica exercitando um movimento mais regular de abrir e fechar as asas, com uma duração total de dois minutos. Depois disto, ela é elevada, num movimento que dura cerca de 30 segundos até chegar ao topo, ficando um minuto suspensa em voo. Depois, a música muda o sentido que levava e inicia-se o princípio da queda, correspondendo a movimentos irregulares e descontrolados que duram cerca de 40 segundos. Quando pousa no chão, a borboleta desfalece e em dez segundos morre, atingindo-se assim o último movimento climático da ação. A luz foca-se no inseto morto e vai perdendo intensidade até regressar à escuridão total inicial, num momento de duração de 20 segundos.*

Percebe-se pelo ação dramática o princípio cíclico da cena. Porém, é também evidente um movimento clássico ao nível da interpretação formal: o arco estrutural que transporta o nascimento à morte, deixando tudo como estava antes do princípio da ação. Faz-se desta maneira referência à estrutura quiástica, característica das organizações literárias da Bíblia, nomeadamente do Antigo Testamento. Sendo esta uma construção que

pela reiteração de ideias, embora de ordem contrária, no início e no fim do texto, releva para o centro a mensagem fundamental da obra, numa organização AB...X...BA (Oxford, 2013). Neste caso particular, o princípio de regência global é a vida, mesmo quando esta é resultado da morte inicial (casulo), e termine na morte final. Daí a escolha de três pontos climáticos: um sobre o nascimento; outro sobre o reconhecimento da vida (o abrir as asas); um último sobre a morte.

Tendo por base os princípios de encomenda expostos anteriormente, o compositor faz uso de sons musicais que, na maior parte dos casos não são de altura definida. Enquadram-se neste contexto quer os instrumentos clavados, caixa chinesa, temple blocks, maracas, pau-de-chuva, bombo, árvore de sinos, como os objetos elevados a instrumentos: folhas de papel ou folhas secas de árvores e vassouras. Por outro lado, usam-se os sons não musicais da voz humana, como é o caso de uivos e suspiros, aos quais se juntam os sons de sopros em garrafas de vidro, ou a fricção em copos. Contudo, no centro da ação musical são usados os referidos instrumentos de sopro: Flauta transversal e clarinete.

Além do referido, o espírito de todo o elemento situa-se na eletrónica, que faz uso de sons sintetizados mas também de sons idênticos aos articulados fisicamente. O objetivo do compositor neste princípio foi fazer balançar o intérprete entre o real e o virtual, o objeto sonoro que perde a sua presença física ganhando preponderância no espaço etéreo e vice-versa; o instrumentista que provoca, reage e interage com a sonoridade saída dos altifalantes. É neste contexto que surge um contrabaixo executado em pizzicato na eletrónica e se vê visualmente retratado em sombra chinesa no fosso orquestral, criando a dúvida no espectador da sua existência enquanto produtor de som ou apenas como representante do mesmo...

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

APULEYO, L. (1970). *El Asno de Oro*. Madrid: Libra.

LABORDA, J. (1996). *Forma y estructura en la música del siglo XX*. Madrid: Editorial Alpuerto.

FAZENDA, I. (Org.) (1991). *Práticas Interdisciplinares na Escola* (8.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Cortez.

FAZENDA, I.; & ARANTES, C. (1991). *Interdisciplinaridade - Um Projeto Em Parceria* (5.<sup>a</sup> ed.). São Paulo: Loyola.

NISSANI, M. "Fruits, salads, and smoothies: a working definition of interdisciplinarity." *Journal of Educational Thought* 26: 2, 1995.

MILES, L. "Renaissance and academe: the elusiveness of the Da Vinci ideal". Phi Kappa Phi, 1989.

## WEBGRAFIA

STERKEN, S. "Towards a Space-Time Art: Iannis Xenakis's Polytopes". In: *Perspectives of New Music*, Vol. 39, No. 2 (Summer, 2001), pp. 262-273. [http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iannis-Xenakis\\_s-Polytopes.pdf](http://www.urbain-trop-urbain.fr/wp-content/uploads/2012/03/Iannis-Xenakis_s-Polytopes.pdf)

WATSON, B. (1994). *Frank Zappa: the negative dialectics od poodle play*. London: Quartet. <http://www.worldcat.org/title/frank-zappa-the-negative-dialectics-of-poodle-play/oclc/30816062?page=citation>

OXFORD DICTIONARIES. Language Matters. Oxford University Press (online) [http://oxforddictionaries.com/us/definition/american\\_english/chiasmus](http://oxforddictionaries.com/us/definition/american_english/chiasmus).