

## Elogio da Desordem – do monólogo interior instrumental à “Música do pensamento”. Contextualização no Teatro instrumental

Joana Sá

INET-MD – Instituto de Etnomusicologia, centro de estudos em música e dança

Universidade de Aveiro / Portugal

[joana.sa.catarino@gmail.com](mailto:joana.sa.catarino@gmail.com)

“Existirá [...] <<uma poesia, uma música do pensamento>> mais profunda do que aquela que se refere aos usos exteriores da linguagem, ao estilo?” (Steiner 2012: 15)

**Resumo:** Neste artigo procuro apresentar uma primeira formulação de um conceito que começo por nomear como ‘monólogo interior instrumental’ e que, no final, acabo por designar “música do pensamento” (Steiner 2012). Trata-se de um conceito que, como pianista/compositora, aplico a uma trilogia de solos meus e que pode ser enquadrado no contexto do teatro instrumental, pelas diversas utilizações de recursos extra-musicais que faz. Para este conceito são ainda importantes a concepção de teatro de Artaud e algumas questões colocadas por Georg Steiner no seu livro “Poesia do Pensamento – Do Helenismo a Celan”.

**Palavras-chave:** Música do pensamento; teatro instrumental; piano com técnicas “expandidas”; monólogo interior instrumental; Joana Sá.

**Abstract:** The aim of this article is to present a first formulation of a concept, which I start calling “Interior instrumental monologue” and end up designating “Music of Thought” (Steiner 2012). It is a concept, which I apply to a trilogy of solos, which I composed and performed and which can be framed within the context of Instrumental Theatre because of its various extra-musical resources. For the elaboration of this concept I also used the ideas of Artaud (‘theatre of cruelty’) and George Steiner (*Poetry of Thought – From Helenism to Celan*).

**Keywords:** Music of thought; instrumental theatre; piano with extended techniques; instrumental interior monologue; Joana Sá.

## Introdução

A procura de um conceito específico – o de monólogo interior instrumental – surge na sequência do meu trabalho enquanto performer pianista/compositora, nomeadamente a realização e concretização da minha peça “Elogio da Desordem” (para piano semi-preparado, instalação de campainhas e sirenes, toy piano & caixinhas de ruído). “Elogio da desordem”<sup>34</sup> (2013) é a segunda peça de uma trilogia de solos. Trilogia esta que possui um conjunto de características semelhantes e uma ideia agregadora da qual procuro fazer neste artigo uma primeira formulação, dando-lhe, por ora, a designação de ‘monólogo interior instrumental’.

Pelo facto do processo de criação implicado “transbordar” para outras dimensões não musicais, irei fazer uma breve introdução ao “teatro instrumental” e uma contextualização deste trabalho neste género musical. Abordarei também ideias que considero centrais para a minha linguagem musical e performativa: a concepção de teatro da crueldade de Artaud e algumas questões colocadas por George Steiner no seu recente livro “Poesia do Pensamento – Do Helenismo a Celan”.

## Teatro Instrumental

A designação de *teatro instrumental* terá sido usada pela primeira vez pelo musicólogo Heinz-Klaus Metzger a propósito de John Cage em 1958, ano em que este último apresentou a conferência *Indeterminacy* em Darmstadt e estreou em Düsseldorf a obra *Music Walk* (Thelin 2010) (SWR 2013). Mauricio Kagel - compositor ao qual o termo *teatro instrumental* é mais frequentemente associado - trabalhava já neste período na procura de uma linguagem musical que desse especial relevância e atribuísse um papel determinante a outros parâmetros extra-musicais como o gesto, o movimento e a cena. Kagel escreve um ensaio sobre teatro instrumental e uma primeira versão da obra *Sur scène*, apresentada como peça de teatro para música de câmara (SWR 2013) em 1960, dando-se a estreia e a concretização da versão final desta obra dois anos depois (1962). O teatro instrumental surge numa época em que o foco da música erudita europeia se fixava essencialmente no desenvolvimento científico e tecnológico e na sua aplicação na música electroacústica (com os novos conceitos de *música pura*, *música absoluta*) e na qual o distanciamento da performance era cada vez maior. O teatro instrumental surge assim na Europa, como contra-corrente a este pensamento e sob a grande influência que Cage exerceu pela sua presença em Darmstadt.

O teatro instrumental é abordado por diversos compositores, tais como Mauricio Kagel,

---

<sup>34</sup> <http://joana-sa.com/solo?lang=pt>

Dieter Schnebel, Luciano Berio ou Karlheinz Stockhausen, sob designações diversas, tais como *Sichtbare Musik* (Música Visível) - Schnebel - e *Szenische Musik* (Música Cénica) - Stockhausen. Estas diferentes designações resultam em modos de abordagem pessoais com características diferentes a este género que têm porém, a perspectiva comum de pôr “em evidência a dimensão teatral inerente à execução instrumental que, na maior parte dos casos, é mantida latente e não formulada”<sup>35</sup> (Nattiez 2003: 424) ou, dito de outra forma: “o teatro instrumental é uma forma de teatro musical, cujo foco reside na energia visual e teatral, implícitas na própria performance”<sup>36</sup> (Igesund apud Thelin 2010). No teatro instrumental de todos estes autores estão implícitos como elementos característicos: a utilização do gesto performativo (execução do instrumento) como prolongamento do gesto musical; a caracterização da cena ou dramaturgia; a caracterização de personagens; a utilização de comportamentos não convencionais ou extra-execução do instrumento pelo performer. Estas ferramentas são usadas por todos os autores, não significando isto que todas as ferramentas estejam sempre presentes numa mesma peça musical.

Quanto ao processo composicional e à direcção de cena do teatro instrumental, a tendência de todos estes compositores é que estas duas actividades estejam intimamente relacionadas e que sejam efectuadas num processo contínuo, em estreita colaboração com os intérpretes em questão.

Kagel, por exemplo, utiliza a direcção de cena como ferramenta do processo composicional: o produto final da partitura “não é resultado de uma composição feita ‘à secretária’, mas sim de um processo de trabalho cénico em conjunto, que vai sendo sujeito a novas revisões por Kagel”<sup>37</sup> (Rebstock 2004: 36)

Quanto à integração de elementos da fisicalidade e do movimento na composição, gostaria de referir aqui os aspectos de teatralização centrais, referidos por Janet Halfyard relativamente às *Sequenzas* de Berio:

- Teatro de Acção: o uso de técnicas instrumentais invulgares pelo instrumentista e consequentes gestos e acções invulgares, leva a uma dupla desconstrução da expectativa do espectador, da expectativa de como um músico se comporta em palco e a desconstrução da expectativa de como o instrumento soa (efeito *Verfremdung* de Brecht – descontinuidade entre as expectativas do público e aquilo que decorre em palco). Como primeira peça das *Sequenzas* a utilizar esta ideia de fisicalidade e movimento na composição, Halfyard refere a Sequenza II para harpa (1963).

---

<sup>35</sup> Tradução da autora.

<sup>36</sup> Idem.

<sup>37</sup> Idem.

Janet Halfyard refere ainda a noção de *Teatro de Virtuosismo* como forma do *Teatro de Acção*: a ideia de virtuosismo que se encontra neste ciclo é uma ideia de “reinvenção e reabilitação do virtuosismo”<sup>38</sup> (Halfyard 2007) através de técnicas de expansão sonora do instrumento e da própria noção de Berio de virtuosismo de conhecimento. O virtuosismo é, desta forma, parte essencial do processo de composição. “A forma como o virtuosismo pode ser verdadeiramente comunicado e apreciado na performance ao vivo, está intimamente ligada à ideia de teatro, criando a música o seu significado através da acção física, que é compreendido através da sensação visual e do som abstracto”<sup>39</sup> (Halfyard 2007: 116).

### **Monólogo interior instrumental – contextualização no Teatro instrumental**

O conceito de monólogo interior instrumental poder-se-á inserir neste contexto de “teatro instrumental”, “música visível”, “teatro de acção”, etc. pois, dos dois solos existentes da trilogia (I. *through this looking glass*<sup>40</sup> e II. Elogio da Desordem) se poderá concluir que fazem utilização dos recursos do teatro instrumental anteriormente referidos: uso do gesto performativo (execução do instrumento) como prolongamento do gesto musical; caracterização da cena ou dramaturgia; caracterização de personagens (no caso de *through this looking glass*); utilização de comportamentos não convencionais ou extra-execução do instrumento pelo performer.

Como ideias centrais de caracterização deste conceito de monólogo, apresento as seguintes especificidades:

- insere-se no contexto do teatro instrumental (incorporando o gesto e elementos extra-musicais no acto compositivo) e desenvolve uma dramaturgia própria que o afasta do formato mais comum de concerto. Neste processo existe também uma continuidade entre dois processos: composição e performance/cena;
- a linguagem musical está ligada a uma linguagem performativa pessoal que incorpora muitos tipos de técnicas “expandidas” do instrumento (preparações, utilização de objectos, processamentos, prolongamentos através de outros dispositivos sonoros, etc). O gesto, o movimento e a “coreografia musical ou performativa” são dimensões muito importantes, fazendo todo o sentido a aplicação da terminologia de “Teatro de Acção” e de “Teatro de Virtuosismo” de Halfyard;
- a linguagem musical e sonora centra-se muito nos limites das suas potencialidades: por um lado podem ocorrer surtos “explosivos” e momentos de extrema “violência” sonora,

---

<sup>38</sup> Idem.

<sup>39</sup> Idem.

<sup>40</sup> <http://joana-sa.com/solo?lang=pt&proj=8>

por outro pode “mergulhar profundamente” em ambientes *pppp*, extremamente “subtis” e “frágeis”. Existe, para cada solo, uma procura de um universo sonoro e tímbrico específico e único;

- o conceito geral da peça é pensado por mim, mas realizado com autores de outras áreas (visuais, literárias) e também “através deles”. Monólogo a “uma voz” que é feito com várias vozes (autores) ou que tem várias perspectivas, dimensões e meios de expressão diferentes. (No caso do Elogio da Desordem: vídeo – Daniel Costa Neves e Pedro Diniz Reis; texto, Gonçalo M. Tavares e ainda a voz de Rosinda Costa).

- As diversas dimensões da linguagem deste monólogo procuram, apesar da sua abstracção e da ausência de qualquer narrativa linear, proporcionar tanto aos espectadores, como a mim, performer, uma experiência de “imersão” e de “intensidade”; Trata-se de uma “obra aberta” no sentido usado por Umberto Eco (1989), em que são estabelecidos materiais musicais e relações entre eles e é estabelecida ainda uma ideia de estrutura – as peças têm sempre uma margem de improvisação dentro das regras estabelecidas;

- Discurso introspectivo: procura um conceito de “indizível” e um conceito de monólogo na música instrumental com uma linguagem própria e pessoal;

- Utilização da palavra/ texto no monólogo de forma não narrativa e num plano secundário;

- Processo compositivo que é sempre pensado segundo dois tipos de concretização diferentes: a concretização ao vivo e a concretização em registo (áudio e/ ou vídeo);

### **Monólogo interior instrumental - “Música do pensamento”**

Quanto à minha ideia de monólogo, ela é um pouco mais abstracta: uma concepção pessoal de um discurso interior produzido por uma linguagem com diversas dimensões, em que a palavra tem um papel meramente secundário. Quanto do nosso pensamento não é passível de ser transmitido através da palavra? Ou, como George Steiner coloca: “Existirá [...] <<uma poesia, uma música do pensamento>> mais profunda do que aquela que se refere aos usos exteriores da linguagem, ao estilo?” (Steiner 2012: 15).

A propósito desta questão, Gonçalo Tavares escreve sobre Artaud, no seu recente livro “Atlas do Corpo e da Imaginação”:

[...] a relação pensamento-palavra é, para Artaud, uma relação de perda constante: o pensamento perde quando se expressa em palavras. Há uma diminuição da intensidade, uma diminuição de força racional, de força de entendimento: a palavra percebe menos o mundo que o pensamento; isto é: o pensamento está mais perto do mundo do que a palavra (Tavares 2013: 260).

Artaud, na sua obra *Le théâtre et son double*, critica o Teatro do seu tempo pela importância extrema que dá ao texto em detrimento de outras formas de linguagem que estarão, a seu ver, mais próximas dos sentidos e do pensamento.

Isto quererá dizer que, em vez de voltar aos textos considerados como definitivos e sagrados, importa antes de mais romper com a submissão do teatro ao texto e reencontrar a noção de um tipo de linguagem única a meio caminho entre o gesto e o pensamento<sup>41</sup> (Artaud 1964 :138).

Artaud defende que o Teatro tem de encontrar uma linguagem própria ou, de outra forma, será apenas considerado como sub-categoria da literatura. Esta linguagem própria pressupõe que a concepção de uma peça é feita em continuidade com a encenação e que à encenação cabe um papel mais determinante do que o de “apenas servir” o texto: ela é o “ponto de partida de toda a criação teatral”<sup>42</sup> (Artaud 1964: 144) e “a velha dualidade entre autor e encenador” serão “substituídos por uma espécie de Criador único, a quem ficará incumbida a responsabilidade dupla do espectáculo e da acção”<sup>43</sup> (Artaud 1964: 144). Quanto a esta linguagem própria, Artaud dá maior ênfase ao gesto, movimento, som e imagem, utilizando a palavra, mas dando-lhe “a importância que ela tem nos sonhos”. Como inspiração tem o teatro balinês, do qual diz: “Sente-se [no teatro balinês] um estado antes da linguagem e que pode escolher a sua linguagem: música, gestos, movimentos, palavras”<sup>44</sup> (Artaud 1964: 94). Artaud refere ainda, como ideia-chave desta sua linguagem teatral, aquilo que designa como “Atletismo afectivo” (Artaud 1964: 199-211): “É preciso admitir, no actor, uma espécie de musculatura afectiva que corresponde a localizações físicas específicas dos sentimentos” (Artaud apud Tavares 2013: 261). “O actor é como um atleta do coração” (*ibid*).

A relação pensamento-linguagem (falada) tem sido abordada por diversos filósofos e autores. Wittgenstein acaba o seu *Tratado Lógico-filosófico* com a célebre e significativa frase: “Acerca daquilo de que se não pode falar, tem que se ficar em silêncio” (Wittgenstein 1987: 142). Na procura de respostas a diversas questões, o pensamento tem sido relacionado ainda com o movimento e a dança por autores como Wittgenstein, Valery, Gil e também Tavares, que escreve:

O pensamento move-se, anda, acelera, salta, dança, digamos: *o pensamento como que pratica desporto*. [...] Quando falamos de um movimento que dança, falamos precisamente da execução *dentro da cabeça* de novos movimentos do pensamento. Pelo contrário, o

---

<sup>41</sup> Idem.

<sup>42</sup> Idem.

<sup>43</sup> Idem.

<sup>44</sup> Idem

pensamento que repete, que reproduz o pensamento médio, o senso comum, que rejeita os saltos, as cambalhotas, as piruetas, as metáforas, enfim, que rejeita o imprevisível, é pensamento que repete movimentos, é pensamento habitual, pensamento de hábitos, que age sempre da mesma maneira. Podemos, em suma, interpretar o pensamento como mais um movimento, mas relevante; é o movimento humano por excelência – o pensamento é o movimento que o distingue de todos os seres vivos (Tavares 2013: 274).

Stockhausen descreve a dança como sendo “tudo aquilo que o ser humano está em condições de fazer musicalmente com qualquer parte do corpo” (Stockhausen apud Tavares 2013: 268) e M. Tavares acrescenta que “dançar é pois uma música corporal que, no limite, pode prescindir da música ela mesma, do som” (Tavares 2013: 268). Quanto à relação entre pensamento e música, trata-se de uma questão relativamente pouco estudada. George Steiner evoca diversas vezes a música no seu livro “Poesia do pensamento – Do Helenismo a Celan” (2012), que trata a relação entre o pensamento filosófico de vários autores e a sua linguagem e estilo. No final do prefácio escreve “Este ensaio é uma tentativa de escutar melhor” (Steiner 2012: 17) e começa o primeiro capítulo com a frase: “Falamos da música” (Steiner 2012: 19), continuando mais à frente:

Há uma questão simples a que nenhuma epistemologia foi capaz de dar resposta: <<Para que serve a música?>> Esta incapacidade decisiva é mais do que um índice dos limites orgânicos da linguagem, dos limites que se encontram no núcleo do procedimento filosófico. É possível conceber que o discurso falado, para nada dizer do escrito, seja um fenómeno secundário. Talvez estas duas formas de linguagem encarnem um declínio de totalidades primordiais da consciência psicossomática que continuam a intervir na música. É demasiado frequente <<enganarmo-nos>> quando falamos. Pouco antes de morrer, Sócrates canta (Steiner 2012: 21-22)

Comparando a linguagem falada à música, Steiner refere ainda:

Nenhuma língua pode competir com as capacidades das simultaneidades polissémicas da música, das significações múltiplas sob a pressão de formas intraduzíveis. A lista das emoções convocadas, ao mesmo tempo específicas e gerais, privadas e colectivas, excede de longe a da linguagem (Steiner 2012: 24).

Os dados sensoriais e emocionais da música são muito mais imediatos do que os da fala (podem remontar à vida intra-uterina). [...] A recepção [da música] é mais ou menos instantânea aos níveis psíquico, nervoso e visceral, cujas interconexões sinápticas e cujo produto cumulativo quase não conhecemos (Steiner 2012: 20).

No meu conceito de monólogo, procuro encontrar uma linguagem própria com várias dimensões e formas de expressão (como apontado por Artaud), mas na qual a música

tem um papel primordial.

O meu trabalho futuro à volta deste conceito procurará, assim, constituir uma contribuição para a questão do relacionamento pensamento-música e passará a adoptar a designação de Steiner de “Música do pensamento”.

## Referências

- Artaud, Antonin (1964) *Le théâtre et son double*. Paris: Éditions Gallimard.
- Artaud, Antonin (2007) *Eu, Antonin Artaud*. Lisboa: Assírio e Alvim.
- Artaud, Antonin (1974, 2003) *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Paris: Éditions Gallimard.
- Cabañas, Kaira M. and Frédéric Acquaviva (2012) *Espectros de Artaud – Lenguaje y arte en los años cincuenta*; Madrid: Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
- Cage, John (1978, 2009), *Silence, Lectures and Writings*, London: Marion Boyars.
- Eco, Umberto, *The Open Work* (1989), trad. Anna Cancogni, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Halfyard, Janet, (2007) “Provoking acts: the Theatre of Berio’s *Sequenzas*” in Halfyard, Janet (ed.), *Berio’s Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate.
- Heile, Björn (2006) *The music of Mauricio Kagel*, England, USA: Ashgate.
- Laskewicz, Zachàr (1992)(2008) “The New Music-Theatre of Mauricio Kagel” in *music-theatre-language ebooks*, Ghent: Nightshades Press 2008, ref. code: WRIT-9204-KAG, disponível em: [http://www.nachtschimmen.eu/pdf/9204\\_KAG.pdf](http://www.nachtschimmen.eu/pdf/9204_KAG.pdf)
- M. Tavares, Gonçalo (2013) *Atlas do corpo e da imaginação*. Lisboa: Editorial Caminho.
- Nattiez, Jean Jaques (eds) (2003) *Musiques – Une Encyclopédie pour le XXIe Siècle, 1 Musiques du XXe Siècle*, Paris: Actes Sud/ Cité de la Musique.
- Rebstock, Matthias (2004) “Zum Kompositionsprozess im Instrumentalen Theater von Kagel” in Tadday, Ulrich (ed.) *Musik Konzepte 124 – Mauricio Kagel (IV, 2004)*.
- Schnebel, Dieter (1970) *Mauricio Kagel - Musik Theater Film*, Köln: Verlag DuMont Schauberg.
- Steiner, George (2011) *A Poesia do Pensamento – Do Helenismo a Celan*. Lisboa: Relógio d’Água;
- SWR2 (2013), “Instrumentales Theater” in *JetztMusik Glossar*.  
<http://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/jetztmusik/glossar/-/id=4979696/nid=4979696/did=5004902/iuhufz/index.html>
- Thelin, Hakon (2010) “A brief retrospect of instrumental theatre” in *A new world of sounds*

– *recent advancements in contemporary double bass techniques*, (Norwegian Artistic Research Programme) Norway: Norwegian Academy of Music,  
<http://haakonthelein.com/multiphonics/the-story-of-zab/part-1-the-story-of-zab/section-3-a-brief-retrospect-of-instrumental-theatre>

Valéry, Paul (1957) “Philosophie de la danse” in *Œuvres I, Variété*, «*Théorie poétique et esthétique* » Paris: Gallimard, pp. 1390-1403.

Whatley, Kirsty (2007) “Rough Romance: Sequenza II for Harp as Study and Statement” in Halfyard, Janet (ed.), *Berio’s Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*. Aldershot: Ashgate.

Wittgenstein, Ludwig (1987) *Tratado Lógico Filosófico \* Investigações Filosóficas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulb