

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MÚSICA *STRICTO SENSU*

EDER WILKER BORGES PENA

SATIERIK MUSIQUE:
DA NATUREZA DA MÚSICA HUMORÍSTICA EM ERIK SATIE

São Paulo

2017

EDER WILKER BORGES PENA

SATIERIK MUSIQUE:
DA NATUREZA DA MÚSICA HUMORÍSTICA EM ERIK SATIE

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Campus de São Paulo – como exigência final para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música.

Orientadora: Profa. Dra. Lia Vera Tomás.

**São Paulo
2017**

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

P397s	<p>Pena, Eder Wilker Borges, 1993- Satie, Erik. <i>Musique : da natureza da música humorística em Erik Satie</i> / Eder Wilker Borges Pena. - São Paulo, 2017. 320 f. : il.</p> <p>Orientadora: Prof^a. Dr^a. Lia Tomás.</p> <p>Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.</p> <p>1. Satie, Erik - 1866-1925. 2. Música experimental. 3. Música humorística. I. Tomás, Lia. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDD 780.15</p>
-------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

EDER WILKER BORGES PENA

***SATIERIK MUSIQUE: DA NATUREZA DA MÚSICA HUMORÍSTICA EM
ERIK SATIE***

Dissertação julgada e aprovada para a obtenção do grau de Mestre em Música pelo programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – IA/UNESP.

São Paulo, ____ de _____ de 2017.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Lia Vera Tomás (orientadora)

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Marcos José Cruz Mesquita

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Celso Luiz de Araujo Cintra

Instituto de Artes – Universidade Federal de Uberlândia

Prof. Dr. Maurício Funcia de Bonis (suplente)

Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista

Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Júnior (suplente)

Departamento de Música ECA – Universidade de São Paulo

a Eleomar Rosa Pena
in memoriam

Agradecimentos

Agradeço a todos aqueles que contribuíram à minha formação como músico e pesquisador. Em especial à minha orientadora, Lia Tomás, quem me apontou novos caminhos de compreensão da pesquisa.

A todos os pesquisadores que adentraram a fantasia de Satie anteriormente, sem os quais este trabalho seria impossível.

A minha família quem me deu todo o apoio e auxílio para que este projeto tomasse forma. Em especial, a minha mãe, Cléia-Onice Maria Borges Pena e meu irmão, Eric Willian Borges Pena.

A meus amigos que, embora distantes, me proporcionaram o alívio mental necessário em momentos de necessidade.

A todos os novos relacionamentos que construí na cidade de São Paulo. Em especial a Juliana Lucca de Bittencourt Fialho com quem compartilhei inúmeros pensamentos e recebi dicas e conselhos musicais durante todo o decorrer da pesquisa.

A CAPES, por ter fornecido o fomento necessário, através de uma bolsa, para a realização desta pesquisa.

Aos membros da banca de qualificação e defesa pelas dicas, instruções e questionamentos para o aperfeiçoamento do trabalho.

A mim mesmo, por ter resistido e mantido viva minha verve durante todo este percurso.

Eu estou feliz de ter tido a oportunidade de analisar uma obra tão perfeita, verdadeira e de um doce tesouro artístico repleto de lógica simples e terna, tesouro todo fluido de uma inspiração regular e abundante.

Erik Satie (*Écrits*)

Para estar interessado em Satie, deve-se, primeiramente, estar desinteressado, aceitar que um som é um som e um homem é um homem, desistir das ilusões sobre ideias de ordem, expressão de sentimentos e todo o resto de nossa herdada baboseira estética.

John Cage (*Silence*)

Há alguns dias atrás, choveu. Eu deveria estar lá fora colhendo cogumelos. Mas aqui estou tendo que escrever sobre Satie. Em um momento de descuido, eu disse que iria. Agora eu sou importunado por um prazo de entrega. Por que cargas d'água as pessoas não leem os livros sobre ele que estão disponíveis, tocam a música que está publicada? Então, eu ao menos poderia voltar para os bosques e gastar meu tempo de forma profícua.

John Cage (*Silence*)

Eu me dedico esta obra.

Erik Satie (*Prélude de la porte héroïque du ciel*)

Resumo

O seguinte trabalho tem por objetivo abordar a natureza da música humorística em Erik Satie, sua aplicação, função e caráter estético. Para isto, através de sua obra musical, seus escritos, estudos acadêmicos realizados sobre o compositor, relatos e críticas musicais da época, buscou-se, inicialmente, reconstruir a lógica pessoal e composicional do compositor, ambas inerentes. Em seguida, a fim de tornar possível uma análise adequada do humor em suas obras, procurou-se, através da reflexão existente sobre o tema no âmbito da filosofia, atribuir uma definição clara e prática da natureza do humor, do riso, assim como, determinar a gênese de sua má reputação. A partir disto, com base no conceito de humor e em textos musicológicos sobre a música humorística, desenvolvemos um aparato técnico de reconhecimento e aplicabilidade do humor no âmbito da música. Com este referencial teórico em mãos, fez-se possível a análise da aplicação e função do humor em quinze conjuntos de peças humorísticas do compositor: *Gnossiennes*; *Pièces Froides*; *Trois Morceaux en forme de Poire*; *Préludes Flasques (Pour un Chien)*; *Véritables Préludes Flasques (Pour un Chien)*; *Descriptions Automatiques*; *Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois*; *Embryons Desséchés*; *Chapitres Tournés en Tous Sens*; *Vieux Sequins et Vieilles Curaiesses*; *Choses Vues à droite et à gauche*; *Heures Séculaires et Instantanées*; *Trois Valses distinguées de précieux dégoûté*; *Avant-dernières Pensées*; e *Sonatine Bureaucratique*. Em seguida, através de artigos humorísticos publicados por Satie e de críticas publicadas acerca do compositor, foi realizada uma análise comparativa da função de contracritica ao cânone e à tradição desempenhada pelo humor de Satie. Desta forma, pôde-se desmistificar o caráter superficial e inofensivo e a ideia de excentricidade, amadorismo e insensatez que trespassa sua prática humorística, tanto musical quanto textual. Por fim, através de todo o trabalho desenvolvido, averiguou-se a hipótese inicial, na qual a obra de Satie, em função do eleito aspecto do humor, entre outros, é, de fato, um experimentalismo *avant la lettre* em seu caráter estético.

Palavras-chave: Erik Satie, Música Humorística, Música Experimental.

Abstract

The following work aims to approach the nature of Erik Satie's humorous music, its application, role played and aesthetical disposition. In order to do this, we sought, initially, through his musical works, writings, academical studies about the composer, reports and musical criticism at the time, to rebuild his personal and compositional logic, both inherent. Thereafter, for the purpose of making an appropriated analysis of humor in his works, we searched, through the existing reflection on the subject in the field of philosophy, to ascribe a clear and practical definition upon the nature of humor, laughter, as well as to determine the genesis of its bad reputation. Thus, based on the concept of humor and in musicological texts about humorous music, we developed a technical apparatus of recognition and application of humor in the musical's scope. With that theoretical referential in hands, it was made possible an analysis of the application and function of humor in fifteen groups of humorous pieces written by the composer: *Gnossiennes*; *Pièces Froides*; *Trois Morceaux en forme de Poire*; *Préludes Flasques (Pour un Chien)*; *Véritables Préludes Flasques (Pour un Chien)*; *Descriptions Automatiques*; *Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois*; *Embryons Desséchés*; *Chapitres Tournés en Tous Sens*; *Vieux Sequins et Vieilles Curaiesses*; *Choses Vues à droite et à gauche*; *Heures Séculaires et Instantanées*; *Trois Valses distinguées de précieux dégoûté*; *Avant-dernières Pensées*; and *Sonatine Bureaucratique*. Subsequently, through humorous articles published by Satie and critics published on the composer, we made a comparative analysis of the countercriticism role played by Erik Satie's humor against the canon and tradition. Thus, we could demystify the superficial and innocuous character and the idea of eccentricity, amateurism and insanity which trespass his humorous practice, the musical and textual as well. Last, but not least, throughout all the work developed, we verified the initial hypothesis in which Satie's oeuvre, due to the elected aspect of humor, among others, is, indeed, an experimentalism *avant la lettre* in its aesthetical disposition.

Keywords: Erik Satie; Humorous Music; Experimental Music.

Lista de Figuras

Figura 1 - Trecho inicial de <i>Mannière de Commencement</i>	126
Figura 2 - Trecho final de <i>Mannière de Commencement</i>	126
Figura 3 - Segunda interrupção do fluxo musical em I <i>Lentement</i> (comp. 16-18).	127
Figura 4 - III ou <i>Enlevé</i> , trecho de ocorrência humorística do tipo (I8), (comp. 13-18).....	128
Figura 5 - Compassos finais de <i>Voix d'Intérieur</i>	130
Figura 6 - Extensão do agrupamento de notas através das barras de compasso (comp. 14 a metade do 18). 131	
Figura 7 - As duas interrupções de fluxo melódico nos compassos finais de <i>Chanson Canine</i> (Comp. 18 ao 24).....	132
Figura 8 - Troca de textura súbita em <i>Avec Camaraderie</i> (comp. 17 ao 20).	133
Figura 9 - Final da segunda seção de <i>Avec Camaraderie</i> ; troca súbita de dinâmica e material harmônico..133	
Figura 10 - Frase final de <i>Avec Camaraderie</i>	133
Figura 11 - Final de <i>Sévère Réprimande</i>	136
Figura 12 - Final de <i>Seul a la Maison</i>	137
Figura 13 - Carta de Satie a Ricardo Viñes, em 26 de março de 1913, explicando as alterações em <i>On Joue</i> (Vc, 2000:183).....	138
Figura 14 - Primeira mudança de caráter súbita em <i>On Joue</i> (entre as indicações <i>Paululum</i> e <i>Reprendre</i>).139	
Figura 15 - Segunda intervenção em <i>On Joue</i>	140
Figura 16 - Trecho final de <i>On Joue</i>	141
Figura 17 - Peça <i>Arrière-Propos</i> de Erik Satie e suas três frases de ritmos contrastantes + a recapitulação da primeira frase indicadas por setas.	142
Figura 18 - Figura descritiva do movimento das ondas ao início de <i>Sur un Vaisseau</i>	145
Figura 19 - Listagem de todos os formatos descritivos do borrifo em <i>Sur un Vaisseau</i>	145
Figura 20 - Processos variados de descrição em <i>Sur un Vaisseau</i>	145
Figura 21 - Processos variados de descrição em <i>Sur un Vaisseau</i> (2).	145
Figura 22 - Comparativo entre <i>Quão grande és tu</i> e <i>Sur un Vaisseau</i>	147
Figura 23 - Comparativo entre <i>Maman les petits bateaux</i> e <i>Sur un Vaisseau</i>	148
Figura 24 - Processo descritivo ao final de <i>Sur un Vaisseau</i>	148
Figura 25 - Comparativo entre <i>Ça ira</i> e o início de <i>Sur une Lanterne</i>	150
Figura 26 - <i>La Carmagnole</i>	150
Figura 27 - Citações da canção <i>La Carmagnole</i> em <i>Sur une lanterne</i>	151
Figura 28 – Início da descrição de um afastamento da cena inicial pelo aceleração da melodia e fuga dos temas iniciais.	152
Figura 29 – Apagar da lanterna (tema de <i>La Carmagnole</i>) ao final de <i>Sur une lanterne</i>	152
Figura 30 - Anúncio da chegada da fanfarra em <i>Sur un Casque</i>	153
Figura 31 - Início da fanfarra e da bagunça da multidão em <i>Sur un casque</i>	154
Figura 32 - <i>Quasi tambouro</i> do prelúdio <i>Minstrels</i> de Debussy (comp. 58 ao 63).	155
Figura 33 - Entrada dos tambores em <i>Sur un casque</i>	155
Figura 34 - Entrada do coronel em <i>Sur un Casque</i>	156
Figura 35 - Comparativo entre <i>General Lavine (eccentric)</i> e <i>Sur un Casque</i>	156
Figura 36 - Final de <i>Sur un Casque</i>	156
Figura 37 - Início do iodelei, ainda inconsistente em <i>Tyrolienne turque</i>	159
Figura 38 - Início do iodelei, de fato, em <i>Tyrolienne turque</i>	159
Figura 39 - acompanhamento em <i>staccato</i> , típico do iodelei, em <i>Tyrolienne turque</i>	160
Figura 40 - Tema de retorno do <i>Rondó alla turca</i> em sua última variação.	160
Figura 41 - Remodelagem do <i>Rondó alla turca</i> em <i>Tyrolienne turque</i>	161
Figura 42 - Três mudanças súbitas de caráter entre quatro elementos centrais de <i>Danse Maigre</i>	163
Figura 43 - Comparativo entre <i>Les sons et le parfums</i> e <i>Danse Maigre</i>	164

Figura 44 - Comparativo entre <i>Danse Negre</i> e <i>Danse Maigre</i>	164
Figura 45 - Comparativo entre <i>Minstrels</i> e <i>Danse Maigre</i>	164
Figura 46 - Descrição musical do tédio (<i>Ennui</i>).....	165
Figura 47 - Comparativo entre a apresentação em <i>España</i> (comp. 61 e 62) e dois trechos de <i>Españaña</i>	167
Figura 48 - Quebra súbita da continuidade melódica em <i>Españaña</i>	168
Figura 49 - Segunda quebra súbita da continuidade do motivo em <i>Españaña</i>	168
Figura 50 - pequeno ronronar sendo descrito musicalmente através da repetição do intervalo de segunda menor em semicolcheias.....	171
Figura 51 - cócegas sendo descritas nos quatro primeiros tempos pelo arpejo aumentado em contraponto com o alternar de segundas menores seguido da liberação do filete de espuma representado pelas figuras de apojatura.....	171
Figura 52 - O canto do rouxinol sendo interrompido pela dor de dente (pausa de semicolcheia) e reiniciado.....	171
Figura 53 - Compassos iniciais (1 ao 16) de <i>Mon Rocher de Saint-Malo</i> de Loïsa Puget.....	172
Figura 54 - <i>d'Holothurie</i> - trecho no qual Satie inicia a paródia de <i>Mon rocher de Saint-Malo</i>	172
Figura 55 - Compassos 17 ao 29 de <i>Mon Rocher de Saint-Malo</i>	173
Figura 56 - Paródia em <i>d'Holothurie</i> correspondente aos compassos 17 ao 29 de <i>Mon rocher de Saint-Malo</i>	173
Figura 57 - Compassos finais (46 ao 53) de <i>Mon rocher de Saint-Malo</i>	174
Figura 58 - paródia da cadência final de M.r.S.M. em <i>d'Holothurie</i>	174
Figura 59 - Coda de <i>d'Holothurie</i> representando a aplicação de hipérbole estilística (I11).....	175
Figura 60 - Demonstração da similaridade entre frases da parte A de <i>d'Edriophthalma</i> de Satie e da parte A da <i>Marche Funebre</i> de Chopin.....	177
Figura 61 - Início do segundo tema da <i>Marche Funebre</i> de Chopin.....	177
Figura 62 - Paródia do segundo tema da <i>Marche Funebre</i> de Chopin em <i>d'Edriophthalma</i>	178
Figura 63 - Início de <i>de Podophthalma</i> descrevendo a caça.....	179
Figura 64 - Parte B de <i>de Podophthalma</i>	180
Figura 65 - Refrão da <i>Chanson de l'Orang-outang</i> da ópera <i>La Mascotte</i> de Edmond Audran.....	181
Figura 66 - A canção <i>Il était une bergère</i>	182
Figura 67 - Parte C de <i>de Podophthalma</i>	183
Figura 68 - Início alterado da Parte A' para retornar à descrição da caça em <i>de Podophthalma</i>	183
Figura 69 - Coda de <i>de Podophthalma</i> . Repetição incessante e desproporcional do acorde final.....	184
Figura 70 - Comparativo entre o tema de <i>Ne Parle Pas, Rose, Je t'en supplie</i> e sua utilização em <i>Celle qui parle trop</i>	187
Figura 71 - Intromissões do marido interrompidas por pedidos de atenção da mulher em <i>Celle qui parle trop</i>	187
Figura 72 - Estreitamento dos intervalos do tema em <i>Celle qui parle trop</i>	187
Figura 73 - Morte do marido ao final de <i>Celle qui parle trop</i>	188
Figura 74 - Comparativo entre <i>Vive la Paresse</i> e a citação de Satie em <i>Le porteur de grosses pierres</i>	191
Figura 75 - Descrição do aumento da dificuldade do transportador através do aumento de fermatas em <i>Le porteur de grosses pierres</i>	192
Figura 76 - Final de engano em <i>Le porteur de grosses pierres</i>	192
Figura 77 - Construção do Material 1 e 3 em <i>Regret des Enfermés</i> a partir da canção <i>Nous n'irons plus au bois</i>	196
Figura 78 - Construção do Material 2 em <i>Regret des Enfermés</i> a partir de <i>Nuages</i>	196
Figura 79 - Justaposição inesperada de elementos em <i>Regret des Enfermés</i>	197
Figura 80 - Descrição da aparição do sol em <i>Regret des Enfermés</i>	198
Figura 81 - Comparação entre o final do <i>Prélude</i> de <i>Pour Le Piano</i> e <i>Regret des Enfermés</i>	198
Figura 82 - Início do concerto de Orfeu em <i>Orphé aux Enfers</i> de Offenbach.....	203
Figura 83 - Utilização do tema de Orfeu em <i>Chez le Marchand d'or</i>	203

Figura 84 - Comparativo entre <i>La ronde du veau d'or</i> e sua citação em <i>Chez le Marchand d'or</i>	204
Figura 85 - Frase <i>Et Satan conduit le bal!</i> da <i>Ronde du veau d'or</i> de Gounod.	204
Figura 86 - Trocas abruptas de registro e dinâmica + aparição modificada do trecho <i>et Satan conduit le bal</i> do <i>Faust</i> de Gounod.	205
Figura 87 - Descrição musical do mercador rolando no cofre de cabeça pra baixo até cair.	205
Figura 88 - <i>La Casquette du père Bugeaud</i> mesclada com sua versão instrumental <i>Aux Champs (en marchant)</i>	207
Figura 89 - Início de <i>Danse Curaisse</i>	207
Figura 90 - Descrição musical do golpe de sabre em <i>Danse Curaisse</i>	207
Figura 91 - <i>Malbrough s'en va t'en guerre</i>	210
Figura 92 - Citação parcial e completa de <i>Malbrough s'en va t'en guerre</i> em <i>La Défaite des Cimbres</i>	210
Figura 93 - <i>Le bon roi Dagobert</i>	211
Figura 94 - Citação parcial e completa de <i>Le bon roi Dagobert</i> em <i>La Défaite des Cimbres</i>	211
Figura 95 - Processos de descrição musical em <i>La Défaite des Cimbres</i>	212
Figura 96 - Trecho final de <i>La Défaite des Cimbres</i> com a indicação de 267 bis.	212
Figura 97 - <i>Cadenza</i> em <i>Fantasie musculaire</i>	215
Figura 98 - Descrição musical, justaposição de materiais contrastantes e notação redundante em <i>Obstacles vénimeux</i>	220
Figura 99 - Descrição musical das horas, justaposição de materiais contrastantes e notação redundante em <i>Obstacles vénimeux</i>	221
Figura 100 - Figura de <i>ostinato</i> e notação redundante em <i>Crepuscule matinal</i>	222
Figura 101 - Mudança de textura para descrever o sol em <i>Crepuscule matinal</i>	223
Figura 102 - Processos descritivos e quebras de continuidade textural e material em <i>Crepuscule matinal</i>	223
Figura 103 - Descrição musical das 13 horas em <i>Affolements granitiques</i>	225
Figura 104 - Descrição da chuva e figura de <i>ostinato</i> em <i>Affolements granitiques</i>	225
Figura 105 - Quebra do <i>ostinato</i> e notação redundante em <i>Affolements granitiques</i>	225
Figura 106 - Descrição musical das 13 horas e notação redundante ao final de <i>Affolements granitiques</i>	226
Figura 107 - Troca súbita de textura, dinâmica e andamento em <i>Sa taille</i>	228
Figura 108 - Início de <i>Entretiens de la Belle et la Bête</i> de Ravel, versão original para 2 pianos.	230
Figura 109 - Início de <i>Son Binocle</i>	231
Figura 110 - Início da <i>Gymnopédie n°1</i>	231
Figura 111 - Trecho final de <i>Ses jambes</i>	233
Figura 112 - Descrições musicais em <i>Idylle</i>	236
Figura 113 - Descrição musical não suficiente musicalmente em <i>Idylle</i>	237
Figura 114 - Descrições musicais em <i>Aubade</i>	238
Figura 115 - Descrição dos arrepios e a aparição do Diabo em <i>Méditation</i>	240
Figura 116 - Descrição dos gênios (vento), o sorriso malicioso e o coração que chora em <i>Méditation</i>	240
Figura 117 - Descrição da indignação em <i>Méditation</i>	240
Figura 118 - Comparação dos oito primeiros compassos da <i>Sonatine bureaucratique</i> e da <i>Sonatina n°1 Op.36</i>	243
Figura 119 - Quebra da sensação tonal ao início do desenvolvimento de <i>Sonatine bureaucratique</i>	243
Figura 120 - Comparação entre o final de <i>Sonatine bureaucratique</i> e o final da <i>Sonatina n°1 Op. 36</i>	244
Figura 121 - Comparação entre o início do Andante em <i>Sonatine bureaucratique</i> e na <i>Sonatina n°1 Op. 36</i>	245
Figura 122 - Paródia, inserção de frases, trocas súbitas de dinâmica e descrição musical em <i>Sonatine bureaucratique</i>	246
Figura 123 - Trecho correspondente à Figura 122 na <i>Sonatina n°1 Op. 36</i>	247
Figura 124 - Final da <i>Sonatine bureaucratique</i>	247
Figura 125 - Final da <i>Sonatina n°1 Op. 36</i>	247

Sumário

Observações	15
Introdução.....	16
1. <i>Les raisonnements d'un têtue</i>	21
1.1. Irascibilidade.....	21
1.2. Sexualidade.....	28
1.3. Debussy	32
1.4. Finanças.....	37
1.5. Humor	40
1.6. Religiosidade.....	44
1.7. Cabarets.....	49
1.8. Schola Cantorum.....	50
1.9. Excentricidades	56
1.10. Composição.....	58
2. <i>Satirik Satie</i>	68
2.1. Levando a sério: da natureza do humor e do riso e a gênese de sua reputação.....	68
2.2. Levando a sério: da aplicação do humor em música	95
2.3. Olhando pela fechadura: explicando piadas.....	114
2.3.1. Munido de clarividência	117
2.3.2. Aquecendo	120
2.3.3. Juntando os pedaços	123
2.3.4. Dando consistência aos prelúdios.....	128
2.3.5. Dando real consistência aos prelúdios.....	133
2.3.6. Descrevendo automaticamente.....	142
2.3.7. Entalhando um esboço	157
2.3.8. Dissecando embriões.....	168
2.3.9. Torcendo capítulos	184
2.3.10. Vestindo uma couraça	198
2.3.11. Visão Turva	212
2.3.12. Demorando séculos	216
2.3.13. De bom tom.....	226
2.3.14. Antes da última reflexão.....	234
2.3.15. Análise burocrática	240
3. <i>Éloge des Critiques</i>	248

3.1. Cânone	251
3.2. Amadorismo	256
3.3. Críticos	277
3.4. Experimentalismo	307
Considerações Finais	313
Referências	315

Observações

Algumas das referências que aparecerão, recorrentemente, no decorrer do texto, possuem caráter especial e, portanto, contarão com algumas abreviações:

Vc = Ornella Volta – *Correspondance presque complète*. É uma reunião de cartas enviadas por Erik Satie – E.g., (Vc, 2003:154).

Ve = Ornella Volta – *Écrits*. É uma reunião de todos os escritos e desenhos de Erik Satie – E.g., (Ve, 1981:167).

VI = Ornella Volta – *Satie seen through his letters*. É uma seleção e colagem de cartas enviadas por, e para, Satie com comentários da autora Ornella Volta. O livro foi publicado originalmente e unicamente em inglês, no entanto, é traduzido por Michael Bullock e possui um prefácio de John Cage – E.g., (VI, 1989:56).

Vy = Ornella Volta – *L'Ymagier d'Erik Satie*. Uma coletânea de curiosidades com fotografias, desenhos raros e reproduções de manuscritos e documentos originais acompanhados de artigos escritos pela autora – E.g., (Vy, 1989:65).

OSr = Robert Orledge – *Satie Remembered*. É uma organização de textos completos ou excertos publicados em revistas ou livros e entrevistas com diversas personalidades, na grande maioria artistas, que conheceram Satie pessoalmente e puderam relatar histórias, experiências e fatos ocorridos – E.g., (OSr, 1995:80).

OSc = Robert Orledge – *Satie the Composer*. É um estudo realizado sobre os processos composicionais de Erik Satie – E.g., (OSc, 1990:89).

BBC = *Erik Satie, Things seen to the right and the left (Music on BBC Two)*. É um documentário, produzido e dirigido por Christopher Hale, sobre a vida, obra e personalidade de Erik Satie realizado pela rede de televisão britânica BBC em parceria com a *Skyscraper productions* e *La Sept* em 1990 – E.g., (BBC, 1990).

Os dados completos dessas referências aparecerão no formato tradicional na seção destinada.

Todas as traduções para a língua portuguesa são de responsabilidade do autor, excetuando-se aquelas cujos tradutores estão discriminados na bibliografia.

Introdução

*Ele é ignorado. Seus títulos humorísticos, sua fantasia, há muito tempo, têm repellido os vários críticos que negaram sua música sem a conhecer. Em um obituário, um “desses senhores” tomou as doces *Gymnopédies* por peças humorísticas. Outros clamam finamente que Satie, ignorante do A, B, C musical, tem, em maligno normando, explorado o filão do humor para mascarar sua insuficiência técnica. Não se deve esquecer que Satie foi, sem dúvidas, o músico mais insultado ao curso de sua longa existência artística. Que coragem ele foi levado a desenvolver para resistir a essa malevolência sistemática, às zombarias [...]? Seu claro talento desprezado, sua sinceridade colocada em dúvida, suas intenções deturpadas e sempre reprovando sua ignorância, seu amadorismo.*

Pierre-Daniel Templier (*Erik Satie*)

Erik Satie foi um compositor amplamente incompreendido em seu tempo e, embora essa incompreensão tenha se abrandado em alguns pequenos círculos acadêmicos ou composicionais, sua reputação ainda é a de um “zombador” sem grandes habilidades ou interesse musical. A obra de Satie foi, e é, frequentemente, tratada com descaso e superficialidade sendo descartada em inúmeros trabalhos sem a devida análise. De fato, é comum que um jovem músico, ou especificamente um pianista, complete seus estudos no conservatório ou na faculdade sem nunca cruzar com a obra de Erik Satie, seja tocando-a, escutando-a ou analisando-a, e quando o faz, trata-se de um conjunto de duas ou três peças que se impõem graças a um apelo público e sua utilização midiática em filmes, séries e propagandas de televisão como as *Gymnopédies* e as *Gnossiennes*. Da mesma forma, os trabalhos acadêmicos acerca do compositor são escassos em um âmbito internacional e, na língua portuguesa, ainda não podemos encontrar um estudo de grande porte sobre o mesmo¹. É certamente mais simples acompanhar o itinerário canônico do ensino musical fundado na reprodução e reafirmação daqueles eleitos como os grandes gênios da música e reproduzirmos um discurso construído há séculos para descartar certos compositores de “segunda classe” ou “menores”, discursos esses, estabelecidos, muitas vezes, de forma indevida e sem a necessária análise justificativa. Satie representa um dos maiores exemplos dessa injustiça e sua presença na história da música resistiu, não obstante, pelo simples fato de sua personalidade excêntrica e sua contínua associação a quase todos “maiores” nomes da música e artes de seu tempo. Satie foi e continua

¹ Existem apenas dois livros publicados em língua portuguesa, especificamente, sobre a obra de Erik Satie. O primeiro trata-se de uma tradução de alguns textos selecionados das Memórias de um amnésico publicado em Portugal pela Editora Hiena, em 1992, com traduções de Alberto Nunes Sampaio. O segundo é uma tradução da biografia realizada por Anne Rey, publicada pela Martins Fontes também em 1992, no entanto, o livro se encontra esgotado em todas as lojas brasileiras e não consta nos acervos das principais universidades brasileiras, porém pode-se encontrar a versão original francesa.

sendo reprovado por uma suposta baixa qualidade composicional. Ele é reprovado por um susposto amadorismo e acusado de ser um farsante que escondia sua insuficiência intelectual e técnica por trás de uma máscara humorística atacando, através de uma “Arte inferior”, proveniente das “axilas infectadas da Maldade”, para citar ironicamente suas palavras, à tão nobre e sagrada “música séria”. Apesar de já existirem alguns poucos estudos notáveis que comprovem a habilidade composicional de Satie e confirmem sua influência estética, muitos estudos ainda perpetuam as Ideias acima de suas obras – sem analisar as mesmas ou, quando o fazem, utilizando ferramentas inapropriadas de análise – e o contraserviço a Satie ainda é significativamente maior. Dentro disto, este trabalho se propõe a colocar Satie no mesmo patamar de outros grandes compositores da história da música, não apenas pelas suas ideias, mas pela sua tão ignorada e desconhecida obra musical – que muito parcamente figura uma sala de concerto, ainda que em anos comemorativos – e literária e pelo seu ativo questionamento às estruturas formadoras do cânone musical. Também, realizar uma desmistificação da personagem do compositor através de uma abordagem sistemática de sua obra para refutar as reafirmações inconsistentes e superficiais que atraem os enciclopedistas, os quais insistem, por incompreensão do texto, em reproduzir o imaginário excêntrico *satiste*² sem endereçar o real fim por trás da obra.

Sendo assim, este trabalho se propõe a investigar, constatar a existência e elucidar a forma de utilização de um elemento, de caráter experimental, explorado na obra textual e musical de Erik Satie, o *humor*; e demonstrar o papel desempenhado através da utilização do mesmo, como recurso de combate ao cânone musical existente e formante durante a atividade artística do mesmo. Para isto, exploraremos o modo de pensar lógico-pessoal e composicional do compositor; abordaremos as existentes teorias acerca do humor; discorreremos sobre a aplicabilidade do humor na linguagem musical, não propondo uma nova teoria do humor em música, mas admitindo que o mesmo, de fato, existe e pode ser qualificado e identificado através de processos poéticos, i.e., processos criadores passíveis de serem descritos ou reconstituídos através da estrutura musical; analisaremos uma seleção representativa de peças e textos humorísticos de Satie, as técnicas, críticas e funções desempenhadas por cada um dos materiais; e, em seguida, discorreremos sobre a função desempenhada pelo humor musical de Satie no contexto parisiense do início do século XX e de que forma tal atitude e processos composicionais anti-tradição, tipicamente *satistes*, podem e devem ser compreendidos e tratados sob uma espécie de experimentalismo, ainda que *avant la lettre*.

Erik Satie foi um compositor influente no decorrer da história da música, seus trabalhos inspiraram os compositores do grupo *Les Six*, *L'École d'Arcueil* até o experimentalismo de John Cage, e indiretamente, aqueles associados, no entanto, até o presente momento desta pesquisa, o

² Relativo a Satie. Assim como *Ravelites* – Ravel, *Debussystes* – Debussy, *satiste* é utilizado em correspondência ao estilo de Satie.

compositor ainda é negligenciado pela musicologia brasileira. Tais razões se devem ao fato de não serem facilmente encontradas, nas livrarias e bibliotecas brasileiras, as obras de Satie em língua portuguesa, tampouco em outras línguas, o que dificulta um acesso inicial ao trabalho do compositor. Apesar de ter tido uma produção considerável, tanto musical quanto textual, ser uma figura marcante na vida noturna e no cenário musical parisiense carregando vários epítetos - *gymnopédiste, phonoméetrographe, Parcier, Monsieur le pauvre, Le gentleman de velours, musicien médiéval, fantaisiste* –, ele costuma passar despercebido a todos e ser mais lembrado por suas excentricidades e personalidade exótica do que pelas suas habilidades como compositor, as quais são, frequentemente, descartadas sem a necessária análise e conhecimento real da obra, em virtude da máscara humorística que as cobre, a monotonia e estaticidade de várias obras e uma aparente simplicidade à primeira vista, além do fato de ele nunca ter composto nas formas tradicionais (Quartetos, Sonatas, etc.) e de outras atitudes, tipicamente, experimentais. O interesse pelos processos composicionais de Erik Satie é, com frequência, deixado de lado pelos pesquisadores que se perdem nos aspectos de sua personalidade que cruzam a obra – o que não significa que sua personalidade seja um assunto supérfluo. No entanto, isto não impediu que trabalhos importantes fossem realizados sobre o compositor Satie como é o caso de Robert Orledge em *Satie the composer*, os inúmeros trabalhos de Ornella Volta, Steven Moore Whiting – *Satie the Bohemian: from cabaret to concert hall*, a divulgação de John Cage entre outros pesquisadores.

Satie, que costuma ser lembrado apenas pelas suas *Sarabandes* (1887), *Gymnopédies* (1888) e *Gnossiennes* (1890), obras de juventude, foi um compositor polivalente realizando variadas obras musicais em diferentes estilos e variadas funções. Ele realizou a conexão entre a música erudita e popular trabalhando como pianista, compondo canções de *cabaret* e canções de salão; foi o compositor oficial do *Salon de la Rose + Croix* de Joséphin Péladan – uma ordem religiosa que foi introduzida na França na década final do século XIX –; *Uspud* (ballet cristão - 1892), Música para teatro de sombras (*Nöel*, 1892), Música para Pantomima (*Jack-in-the-box*, 1899), e uma missa (*Messe des pauvres*, 1893 - 5) realizada quando Satie se separa do culto da *Rose + Croix* de Péladan e cria sua própria igreja, *L'église métropolitaine d'art de Jésus conducteur*; compôs obras de grande porte orquestral como *Parade, La belle Excentrique, Mercure, Socrate e Rêlache*; peças revolucionárias para a época como *Vexations* (1893), na qual é sugerido que se repita um trecho por 840 vezes; realizou processos interarte em *Sports et divertissements* (1914); foi precursor da estética impressionista musical; obras humorísticas; foi idealizador da *musique d'ameublement* – uma música cuja função é preencher o ambiente, e não ser escutada, tendo a mesma função de uma cadeira ou móvel qualquer numa sala, ocultando ruídos indesejáveis e eliminando o desconforto de um possível silêncio, a qual ainda era executada com a utilização da espacialidade; compôs peças sem fórmulas de compasso antes do início do séc. XX; realizou o

primeiro uso de um piano preparado em *Le piège de Meduse* (1913) e criou a primeira partitura coordenada para filme em *Entr'acte* (1924)³, dirigido por René Clair; foi ativo crítico e escritor nas revistas sobre arte que lhe eram contemporâneas. Com tantos trabalhos que possuem relevância, não apenas pioneira, mas também técnica e intelectual, é difícil compreender os motivos pelos quais Satie seja raramente mencionado em trabalhos acadêmicos.

Assim, procuramos discutir acerca dos elementos que constituem a personalidade do compositor Erik Satie e como a mesma influi e se entrelaça em sua lógica composicional, ao mesmo tempo em que fornecemos inúmeros detalhes, relatos e informações acerca do artista Satie que aqui aparecerão pela primeira vez em língua portuguesa. Essas informações acerca do ideário excêntrico e humorístico do compositor serão de suma importância para a compreensão plena das análises que aparecerão ao longo deste trabalho, uma vez que as razões composicionais e, principalmente, humorístico-composicionais de Satie não se dissociam de seus aspectos pessoais e humor cotidiano.

Em seguida, buscamos discorrer acerca das três principais teorias filosóficas do humor e criar um breve panorama do desenvolvimento histórico da reflexão sobre o tema. Abordando a teoria do humor como estabelecimento de *superioridade*; como técnica de *alívio* de tensão emocional; e como resultado da *incongruência* dos fatos. Adotamos uma teoria contemporânea unificada do humor, a qual é construída sobre a base histórica que discutimos e que nos serviu para construir nossa metodologia de análise musico-humorística. Após esta discussão, amparado na tripartite da semiologia proposta por Jean Jacques Nattiez (poiésis – estésis – neutro ou material), na semiologia do humor em música proposta por Rossana Dalmonte e nas técnicas de humor musical apresentadas por Enrique Alberto Arias, procuramos estabelecer uma fundamentação teórica a fim de realizar uma concreta análise do material humorístico presente no grupo selecionado de músicas de Satie e extrair suas conexões e informações relevantes à discussão.

Por fim, apresentamos a função desempenhada pela obra humorística de Satie em seu combate às estruturas engessadas e tradicionais do cânone musical. Assim, para que, a partir dessa discussão, possamos hoje, com uma maior compreensão e uma perspectiva dos eventos passados analisar com mais detalhamento e seriedade os processos artísticos de Satie sobre o viés de um experimentalismo musical *avant la lettre* e não apontá-lo como um pré-experimentalismo débil,

³ É de conhecimento que diversos esforços foram feitos para a produção de músicas para acompanhamento de filmes quando os mesmos ainda eram mudos. Os processos inicialmente eram diversos e contavam com catálogos ou compilações de músicas apropriadas e a contratação de um pianista ou organista para trabalhar no cinema durante as exhibições. Algumas partituras, compostas especialmente para filmes, precedem o trabalho de Satie, mas se diferem em detalhes, como é o caso da partitura de Camille Saint-Saens para o filme *L'Assassinat du Duc de Guise*, cuja produção foi realizada pelo compositor possuindo apenas o enredo e a duração necessária de música. A partitura de *Entr'acte* de Erik Satie é a primeira partitura para filme produzida quadro por quadro, i.e., Satie desenvolveu um sistema de relações numéricas de durações e alternância entre trechos musicais repetitivos para conseguir, trabalhando durante todo o tempo juntamente ao diretor, encaixar cada som com determinada imagem, sendo a primeira manifestação de sincronia e diálogo instantâneo entre som e imagem.

amadorístico e prematuro; reconhecer sua importância como compositor, em sua própria época e obra, e não apenas como um compositor de segunda classe.

1. *Les raisonnements d'un têtú*¹

Pergunte a qualquer um, não importa quem. Todo mundo lhe dirá, mesmo os imbecis.

Erik Satie (*Écrits*)

Como frequentemente é dito por biógrafos e pesquisadores que se dedicaram a estudar a vida e obra de Erik Satie, raramente é necessário levar em conta aspectos da personalidade e da vida pessoal de um artista para que possamos compreender e entender sua linguagem composicional ou literária. De modo geral, as particularidades da vida de um compositor pouco contribuem para um entendimento maior de seus processos composicionais fincados na tradição e consequenciais das transformações de uma linguagem de prática comum e do *Zeitgeist* – i.e., do espírito de uma época, das pessoas inseridas no período com suas próprias práticas, sociais, políticas e culturais. No entanto, com Satie, é quase impossível separarmos a pessoa do artista, pois ele não se comunica através de um idioma geral, visto possuir um modo de expressão próprio, um raciocínio e uma lógica pessoal e composicional insólitos ao *métier* de seus contemporâneos, andando na contramão do que poderíamos apontar como tradição e negligenciando o total das exigências e desejos dos árbitros do cânone musical². Assim, a obra de Satie se entrelaça à sua personalidade e encontra suas origens e razões nela, ou melhor, é sua personalidade quem proporciona tal obra de caráter insólito e sem significativos precedentes históricos. Satie vivia sua própria realidade artística e sua personalidade pode e deve ser encarada como uma contínua performance com a duração de uma vida. Logo, para entendermos sua obra e como se dá a utilização do humor, se faz também necessário compreender a personalidade, *os raciocínios de um teimoso*, que as criou.

1.1. Irascibilidade

Pessoalmente, eu não sou nem bom nem mau. Eu oscilo, posso dizer. Também, eu nunca fiz, realmente, mal a quem quer que fosse – nem o bem, além do mais.

Erik Satie (*Écrits*)

A imagem social de Erik Satie foi um projeto cuidadosamente planejado e elaborado pelo compositor, sempre consciente do poder da recepção pública e da mensagem que ela propagava, e,

¹ *Les raisonnements d'un têtú* é o título de um caderno de anotações de Satie repleto de aforismos e máximas, frequentemente cômicas, sobre relações pessoais, eventos do seu cotidiano, opiniões acerca de compositores, propostas estéticas e afins.

² Durante este trabalho, quando nos referirmos ao cânone, estaremos nos direcionando ao mecanismo responsável por estabelecer, medir e eleger, através de modelos pré-estabelecidos, o corpo dos grandes gênios e das grandes obras da história da música, determinar os meios educacionais essenciais e as exigências necessárias para a legitimização de uma obra musical e não à forma musical polifônica também chamada cânone.

consequentemente, dissipar esse arranjo enevoado acaba por se tornar um trabalho complicado. Satie, além de ser uma figura excêntrica, também agia, muitas vezes, de forma contraditória, como se pudéssemos perceber certo embate entre seu gênio interior e a imagem que desejava passar, tornando difícil traçar características fixas em sua personalidade e lhe dando um alto grau de imprevisibilidade. Por outro lado, o fato de ele ter mantido poucas alterações em sua imagem, nos permite determinar pontos exatos de mudanças em seu modo de pensar. Não devemos esquecer, ao descrever Satie, que ele sempre bebeu muito e, como dito por Madeleine Milhaud sobre o compositor, “às vezes quando um homem bebe muito, ele não é absolutamente ele mesmo” (BBC, 1990), apesar de Valentine Hugo – anteriormente, Valentine Gross –, que foi uma grande amiga e, eventualmente, financiadora de Satie a qual ele chamava de *chère grande fille*³, ter declarado: “Pessoalmente, eu nunca vi Satie fora de controle ou bêbado” (OSr, 1995:82). Quanto à bebida, Satie era notável por passar tardes e noites inteiras bebendo e, então, partir sem o menor sinal de alteração pela bebida, no entanto, o compositor podia se descontrolar facilmente e era dono de uma personalidade extremamente irascível e sensível.

Vítima de seu modo excêntrico de pensar, o compositor, frequentemente, protagonizava ataques de fúria causados pelas situações e razões mais simples e, até mesmo, insignificantes possíveis. Em uma via de mão única, Satie realizava frequentemente piadas sarcásticas e irônicas sobre as situações e pessoas, mas podia ficar de muito mau humor caso a piada fosse realizada consigo. O compositor não possuía o menor talento para relações pessoais. Os casos que ilustram essa característica são inúmeros e nos fazem entender melhor a natureza explosiva e instável de Satie. Henri Sauguet, compositor e amigo próximo, afirmou que possivelmente nenhum dos amigos de Satie “escapou de uma ou mais brigas com ele – exceto, provavelmente, por [Darius] Milhaud (mas esta era uma exceção, e porque ele tratava Satie de uma forma angelical)” (OSr, 1995:130) – e, também, porque Satie sempre recebia apoio financeiro de Milhaud em tempos difíceis. Sauguet conta que, em 1923, ele era praticamente uma sombra de seu *maître* e, durante um concerto, ele o deixou com tanta raiva que Satie o expurgou de sua lista de amigos e de sua vida durante um tempo chegando a ignorá-lo quando se encontravam, o que acontecia frequentemente e causava questionamentos sobre o distanciamento de mestre e discípulo. Na ocasião relatada por Sauguet, Satie

Deveria acompanhar Suzanne Balguerie em *Socrate* na *Salle Gaveau*. Na mesma noite [20 de junho de 1923], no *Théâtre Sarah-Bernhardt*, Diaghilev estava revivendo *Parade*. Satie, que queria ir à reconstrução e pensou que poderia

³ Literalmente querida grande menina. Apesar de grande poder também significar um adjetivo para obesidade, o intuito de Satie era apenas realizar um trocadilho com o sobrenome de solteira de Valentine, já que *gros* = grande, gordo, e, mais importante, também pelo fato de ambos possuírem praticamente a mesma idade e, no entanto, Satie a tratasse como uma neta (*petite-fille* = neta).

conseguir se o concerto não terminasse tão tarde, estava em um estado assustador de nervos, o qual ficou pior acompanhado do pânico que o tomava quando ele tinha que acompanhar suas peças em público. Eu estava sentado no palco ao seu lado para passar as páginas [...] e o vi, pálido, com olhos cintilantes, aparentemente colado ao piano. Ele mal havia começado a tocar quando eu o ouvi pedindo que eu virasse a página. Ele estava no começo. Eu hesitei; mas ele me ordenou, com resmungos cada vez mais altos, para ‘virar’. Logo que eu estava para obedecer: ‘mas ainda não, espere’. Eu abaixei meu braço, ‘vire, você vai virar?’... E esse jogo continuou durante toda *Socrate*. E se você conhece a partitura, você sabe quantas páginas tem [...] Quando deixamos o palco para os corredores, Satie estava fora de si e começou a me insultar severamente [...] Eu supostamente teria de ir com ele para *Parade*, mas não havia dúvidas sobre isso agora. Eu fui deixado sozinho ‘com meu desespero’. Porque eu estava, verdadeiramente, em desespero por ter irritado ‘*le bon maître*’ e perdido sua amizade, ainda que apenas temporária (OSr, 1995:130-131).

Após três meses, Satie contataria Sauguet querendo apresentá-lo a Diaghilev como se nada tivesse acontecido. Aparentemente, o compositor, colocado sob uma situação de grande estresse, não viu alternativas a não ser descarregar sobre o jovem e fiel discípulo da *École d’Arcueil*, tendo, provavelmente, se arrependido depois e se reconciliado com Sauguet. Outro caso mais drástico das explosões de Satie causou um espaço de sete anos de silêncio, sem encontros ou cartas, entre ele e seu irmão Conrad Satie, que sempre apoiou e o socorreu em tempos difíceis. Como relatado por Madeleine Milhaud (BBC, 1990) e por Orledge (ORLEDGE, 2013:1), na ocasião do funeral do pai deles (Alfred Satie), em 1903, Erik Satie havia viajado a Honfleur e, após o enterro, ele teria convidado o irmão para beber juntos. Conrad teria respondido que não se sentia bem o suficiente para ir a um café beber, provavelmente, também, querendo evitar uma grande farra às suas custas. Satie tomou aquilo como um grande insulto, pois o mesmo havia viajado de Paris até Honfleur para vê-lo e teve seu pedido simples, porém bastante inconveniente e fora de hora, negado. A questão era que Satie sempre procurava medidas autodestrutivas e exageradas para problemas que ele não conseguia lidar e, ante a morte do pai, uma rejeição do irmão, que ele considerava tanto, ainda que simples, o tirou do eixo.

Conviver com Satie significava deixar as coisas aos seus agrados, respeitando suas manias e repentinas trocas de humor, do contrário, problemas surgiriam. Durante um jantar na casa de Pierre Bertin e Marcelle Meyer, Jean Cocteau se levantou e começou a discursar sobre música, o suficiente para que Satie se levantasse e erguesse os braços em direção de Cocteau e berrasse com ódio “*Imbécile!*”, e, em seguida, retornar à cadeira sorrindo e dizendo calmamente “Ah! Agora está melhor. Podemos respirar novamente” (OSr, 1995:115), deixando todos ali estarecidos e desconcertados com a situação. Em outro momento, na casa dos Milhaud, Satie pediu a Madeleine que colocasse uma folha de papel em cima da mesa, e cada vez que ela colocava o papel de certa maneira, ele ficava cada vez mais furioso, até que ela, finalmente, colocasse da forma mais normal possível e Satie dissesse: “É isto, Muito obrigado!” (BBC, 1990). A relação de Satie com Georges

Auric também se desfez por infortúnios minúsculos e irreais. Auric, um jovem prodígio, havia publicado em 1913, aos 14 anos, um artigo intitulado *Erik Satie: musicien humoriste*, e teria enviado uma cópia do mesmo a Satie. O compositor, lisonjeado, procurou Auric para que marcassem um encontro e pudesse lhe agradecer pessoalmente e ficou impressionado ao encontrar um garoto tão jovem. No entanto, mais tarde, o relacionamento dos dois se deteriorou graças à curiosa história do guarda-chuva⁴ como Auric relatou:

Eu devo contar a curiosa história do guarda-chuva, louca como ela é; louca, mas interessante e muito reveladora deste personagem mais incomum. Aconteceu durante a Primeira Guerra Mundial, quando eu tinha acabado de ser chamado. Uma de minhas conhecidas tinha tido a ideia de organizar uma pequena festa na noite anterior à minha partida. Eu fui embora bem cedo, na medida em que o tempo estava passando e eu comecei a pensar com certa tristeza no dia seguinte. Talvez estivesse chovendo, eu não me lembro. Mas Satie saiu imediatamente após mim, e quando ele chegou à rua, ele percebeu que havia um furo no seu guarda-chuva. Imediatamente, ele se convenceu de que tinha sido eu, movido por um impulso demoníaco ou qualquer outra coisa, quem havia realizado esse ato covarde minutos atrás! Fui, então, uma espécie de criminoso de uniforme militar no dia seguinte, e daquele dia (para mim) fatídico, meu pobre *maître* começou a ter estranhas desconfianças sobre Auric, o soldado. Seus amigos conseguiram acalmá-lo, mesmo assim, e finalmente ele havia esquecido sobre o ‘guarda-chuva destruído’ – Mas, algum dia, ele realmente me perdoou? (OSr, 1995:114).

A relação de Auric e Satie, apesar de não ter acabado nesse episódio, ainda encontrou outros problemas. Em 1924, quando Diaghilev levou Satie a Monte Carlo, Mônaco, para realizar a ópera *Le médecin malgré lui*, de Gounod, que contava com novos recitativos feitos por Satie, o compositor ao encontrar Louis Laloy – um musicólogo e crítico musical, a quem ele odiava, parte por não se relacionar bem com críticos de qualquer natureza e também pelo fato de Laloy, na ocasião, ter omitido o nome de Satie no programa de concerto – e ao perceber que ele se encontrava junto a Auric e Poulenc começou a duvidar mais ainda dos dois amigos. Auric e Poulenc haviam sido bastante elogiados por Laloy, cuja boa crítica era um fator importante para um compositor que almejasse certo sucesso, e ficaram em uma posição desconfortável. Satie os enviaria uma carta avisando: “Não acreditem nesse porco Laloy! Ele é um traidor”.

O artigo publicado por Satie, em 15 de fevereiro de 1924, no *Paris-Journal*, chamado *Ballet Russes à Monte-Carlo* revela bastante do desagrado do compositor com toda a viagem, em palavras sucintas, cheias de reticências que passam a impressão de que ele tentava evitar maiores comentários sobre as situações para não provocar maiores problemas:

⁴ Madeleine Milhaud: “Ele sempre carregou um guarda-chuva. Ele odiava o sol; ele amava a chuva, e ele andava com um guarda-chuva fizesse chuva ou sol. E se, por acaso, você estragasse aquele guarda-chuva, você nunca mais veria Satie. Você era inimigo dele para sempre. Cocteau disse que um dia o viu atravessando a rua sob forte chuva com o guarda-chuva debaixo dos braços [...] Quando Satie morreu e três membros da família dele vieram visitar Darius, era um forte dia de sol e todos eles carregam guarda-chuvas” (OSr, 1995:193).

(Lembranças de viagem) / A situação musical?... Hum!... Monte-Carlo?... Magnífica suavização... Misturas sexuais, insexuais e vomitivas... / Grande escolha de xaropes... Limonada musical a profusão... Sim... “*Les biches*”,... “*Les Fâcheux*”,... *Gounod*... / Trabalho intenso... / **mas...** / Diaghilew? (sic)... sempre o mesmo: consciente, simpático... Sim... / Vislumbrei Laloy (mais feio do que nunca)... Que horror!... Uma verdadeira toupeira, como um míope, mas mais maligno que um símio... Sim... / **mas...** / Ele escreveu belos artigos – muito belos... sobre meus amigos Poulenc, Auric... Comprometedora admiração dita. Sim... Eles o tiveram, portanto?... A qual preço?... Hum!... Possível, afinal... Sim... / **mas...** / Cocteau triunfa... Sim... Continuação da misteriosa e tenebrosa aliança com o dito Laloy... Hum!... Por quê? Curiosa ideia de tê-lo mencionado acima!... Que eles vão, portanto, fazer?... Que eles o deixarão friamente onde ele está... Combinações?... Talvez... De todas as pequenas combinações (não mais, eu digo)... Sim... **mas...** (Ve, 1981:70-71).

Motivado por um sentimento de rejeição e de traição de seus discípulos, que agora andavam com um de seus inimigos, Satie ainda piorou a situação enviando uma carta a Milhaud dizendo:

Querido grande amigo. Bravo, para os assobios de Roma!.. Você sabe, *Les Six*, só resta você: Auric e Poulenc têm a Laloy. Sim... Eles têm algo de bom!... Esses asnos não fazem nem ideia de que são malditos agora, com suas superficialidades, seus desejos de sucesso, seu nervosismo... *Les Biches* estão abaixo de tudo; *Les Fâcheux* perderam todo seu charme, graças à lassidão de seu autor. Sim... É para morder o nariz! [...] (Vc, 2003:585).

Milhaud, eventualmente, mostrou a carta a Auric e Poulenc que, sentindo o golpe de terem seus trabalhos criticados por Satie pelas costas, se afastaram do compositor. O veredito final da inimizade entre Auric e Satie se deu após a estreia de *Relâche*, quando Auric escreveu um artigo criticando a peça como desinteressante e deixou de ser amigo para se tornar um “traidor”, “garoto assustado” e um “temível canalha” aos olhos de Satie (OSr, 1995:116-117) (ORLEDGE, 2013:1). Apesar de estes acontecimentos não terem causado maiores danos, exceto pessoalmente, para Satie, nem sempre foi assim. Em 10 de abril de 1904, nos *Concerts Chevillard*, Satie encontraria pela primeira vez, pessoalmente, com Henry Gauthier-Villars, um crítico da época mais conhecido como ‘Willy’ e que publicava sob o pseudônimo de *l’Ouvreuse du Cirque d’Été*, e protagonizariam um “memorável duelo a golpe de bengalas” (Vc, 2003:113), como descrito por Ornella Volta, sendo levados à polícia para acalmarem os nervos. As razões que levaram a essa agressão datam de nove anos antes. Willy – que era, ao lado do ator Lugné-Poë, um grande representante da crítica artística nos jornais e marido da escritora Colette, que publicou seus primeiros quatro livros sob o nome dele – havia descartado a peça *Préludes du Fils des étoiles*, inicialmente *Wagnérie kaldéene*, como “música de vendedor de torneiras” e criticou a música de Wagner em termos ofensivos (MYERS, 1968:25-27; DAVIS, 2007:55). Durante toda sua vida, Satie nunca se deu bem com críticos de

qualquer natureza e os julgava incapazes de emitir julgamentos sobre obras e artistas, portanto, ainda que ele não fosse um defensor dos ideais wagnerianos e ainda dissesse que os compositores franceses deveriam se livrar da febre wagneriana que tomava a França, ele rebateu fortemente a crítica de Willy. Na época, Satie havia começado a publicar seu *Cartulaire*, uma folha de jornal relativo à sua igreja, mas que ele utilizava, quase que exclusivamente, para maldizer seus inimigos. Satie, embalado em seu esoterismo religioso na época, publicou a seguinte mensagem a Willy:

Igreja Metropolitana da Arte de Jesus Condutor. Abadia, 2 de Maio de 1895. Erik Satie, *Parcier*⁵ e Mestre de Capela, ao Senhor Gauthier-Villars. *Contra o inchaço de seu Espírito e em proteção das Coisas Magníficas*. Senhor: O caráter sagrado da Arte faz com que a função de crítico se torne mais delicada; Vós desonrais esta função pelo indesculpável desrespeito e a incompetência que vós trazeis ao seu exercício. Saiba, por Deus, que todas as consciências o condenam por querer alcançar, para manchar, aquilo que está acima de vós. O dragão demoníaco da presunção vos cega. Vós fizestes uma blasfêmia em vosso julgamento sobre Wagner, que é a vós o Desconhecido e o Infinito; para mim, Eu, então, posso maldizê-lo tranquilamente, Minhas melodias dinásticas, Minha expressão atlética e o ascetismo de Minha vida me concedem o poder. Após estas palavras, Eu lhe ordeno o afastamento de Minha pessoa, a tristeza, o silêncio e uma dolorosa meditação. Erik Satie.

... 14 de Maio de 1895, ao Sr. Gauthier-Villars. *Em expressão ao desprezo ligado à sua pessoa*. Ciumento das reputações muito altas para a vossa baixaza, as grandes carreiras e os triunfos prolongados agitam o fel do qual vós tentais manchar tudo que vós aproximais. Eu falei de Wagner e de vossa ignorância obscura; vós respondeis por extravagantes acoplamentos de palavras, o que um escritor menos louvável que ostentado, Victor Hugo, chamou de os excrementos do espírito. Vosso hálito exala a mentira, vossa boca espalha a audácia e o despudor. Vossa torpeza voltou contra vós; ela espalhou aos olhos das mais cruéis naturezas vossa grosseria incomparável; que podem dizer os espíritos são diante de tanto orgulho posto ao serviço de tanta pequenez. Eu nada posso fazer, além de ignorar as infâmias de um palhaço; mas Eu devo erguer a mão para derrubar os opressores da Igreja e da Arte, aqueles que, como você, não possuem respeito por si mesmos. Para aqueles que esperam triunfar sobre mim pela injúria e o terror, que eles saibam que Eu sou resoluto e que Eu não temo nada. Isto é porque ‘Gauthier-Villars’ repugnante ‘*ouvreuse du cirque d’été*’, falso histrião sob o nome de Willy, única abjeção em três ignomínias, é um sórdido mercenário da caneta, uma constante desonra entre os mais vis, Eu não ousa contra ele o que Eu ousa contra os piores malfeitores? Que ele se desiluda. Erik Satie (Ve, 1981:366).

A carta solene de Satie, assinada em nome da Igreja Metropolitana da Arte de Jesus Condutor que possuía apenas um fiel, o próprio *Parcier*, e repleta de insultos mascarados por uma linguagem rebuscada e de caráter religioso, foi uma marca registrada de seu período esotérico. No entanto, Satie não recebeu nenhum processo pelo conteúdo da publicação, provavelmente, por terem sido publicadas pouquíssimas cópias, já que Satie não possuía muito dinheiro para tal ou por

⁵ J. P. Contamine de Latour: “‘Parcier’ é uma velha palavra francesa que significa ‘aquele que possui uma parte ou porção de algo’. Eu não sei qual significado Satie deu a ela, mas ele a considerava como sendo muito importante e, de agora em diante, ele era conhecido apenas como ‘parcier’. Já pela Igreja Metropolitana de Arte, localizada sob a proteção de Jesus, líder do povo, ela era situada no térreo da casa da rua Cortot onde ele vivia” (OSr, 1995:34).

Willy tê-las descartados como fruto de um louco. Podemos perceber nelas o ímpeto de juventude que o compositor possuía ao defender a unhas e dentes suas ideologias e combater seus delatores. Porém, Willy não seria o único atingido por tais publicações, Ligné-Poë também receberia acusações (Vc, 2003:55), e Reynaldo Hahn, em 1892, quando Satie ainda pertencia a Rosa+ Cruz de Péladan, seria amaldiçoado por Satie por ter se negado a ajudá-lo a conseguir patrocinadores para a publicação do ballet *Uspud*: “Em nome da Rosa + Cruz, seja maldito! Erik Satie” (Vc, 2003:39). Após a briga com Willy em 1904, provavelmente devido a boatos, Satie comunicou seu amigo Vincent Hyspa a seguinte mensagem: “É mentira que Willy me matou; tu julgarás, às vezes, pelos teus olhos e orelhas” (Vc, 2003:114).

Em 1917, após a estreia de *Parade*, Jean Poueigh, crítico musical do *Le Carnet de la semaine*, um jornal que pertencia a um político chamado Dubarry, publicou um artigo desdenhando completamente e rebaixando o trabalho de Satie. O compositor, que havia sido cumprimentado por Poueigh em seu camarote na estreia, ficou extremamente indignado com a situação e começou a enviar cartas abertas repletas de insultos a Poueigh, mas desta vez, sem o mínimo de um tom polido.

A Jean Poueigh, 30 de maio de 1917... Mas o que eu sei é que você é um cusão – se ousou dizer, um “cusão” sem música. Sobretudo, não venha mais me estender sua mão de porco. Quanto fizemos bem de te foder à porta da “S.I.M.”... Erik Satie.
 ... 3 de junho de 1917, a Jean Poueigh, Grande Forno Geral, Chefe dos Cabaços e dos gordos. Você não é tão burro quanto eu pensava... Apesar de seu ar de imbecil e sua visão baixa, você enxerga as coisas de longe... Erik Satie.
 Fontainebleau, 5 de Junho de 1917, Ao Senhor Jean-Cusão Poueigh. Célebre Cabaço e Compositor dos Imbecis. Cusão estúpido, eu estou aqui, de onde cago em você com todas as minhas forças. Erik Satie (Vc, 2003:289-290).

Diferentemente das cartas enviadas a Willy no passado, Satie, tomado por um acesso de raiva, abusa de xingamentos de baixo calão ao se referir ao crítico. É importante notar uma atitude quase que infantil por trás dessas cartas e pelo tom utilizado que se assemelha a um garoto mimado – no corpo de um fauno velho – que não consegue suportar críticas contrárias ao seu trabalho. Nessa ocasião, ao invés de ser tomado como um louco indignado, o compositor foi processado por calúnia e difamação sob o argumento de que se tratava de uma carta aberta, que poderia ser lida por qualquer um, e que causava danos reais e consideráveis à reputação de Poueigh e o expunha ao ridículo em sua vizinhança. Satie foi condenado a pagar uma multa indenizatória de 1000 francos e a passar oito dias na prisão, ao qual o compositor, posteriormente, recorreu e após a intervenção de sua financiadora, a princesa Edmond de Polignac, e a financiadora de Diaghilev, Misia Edwards, e o pagamento de uma fiança, livrou-se de passar alguns dias na prisão – com a condição de que ele não cometesse nenhum crime nos próximos 5 anos. A condenação também causou um alvoroço de vários artistas modernos presentes no dia, como relatado por Gabriel Fournier (OSr, 1995:171), que

protestaram como um “coral Grego” no tribunal resultando em Jean Cocteau, após gritar “Eu vou quebrar o pescoço dessa bicha!” e dar dois tapas na cara do advogado de Jean Poueigh, sendo levado pela polícia ao porão para ser encontrado horas depois com as roupas rasgadas e em um estado deplorável. Apesar de tudo, Arthur Honegger relata ter sido uma situação bem divertida, uma vez que o Juiz teve de ler as cartas em voz alta no tribunal, e que a intenção original de Satie não era, necessariamente, um insulto, mas apenas debochar do posicionamento crítico de Poueigh (OSr, 1995:172).

Embora Satie fosse suscetível a esse tipo de reação, na maior parte do tempo ele é relatado como sendo um homem extremamente educado e cortês, sendo admirado pela maioria das pessoas que conviviam ao seu lado. Seus amigos também sabiam como se portar para evitar brigas e manter um clima estável com o compositor. Augustin Grass-Mick relata bem o posicionamento que se devia ter:

Uma tarde, sentados fora do *Auberge de Clou*, ele viu um indivíduo desagradável que ele não queria ver e afundou sua cabeça por trás do jornal. Mas as suas roupas o entregaram e o homem veio a ele: “Boa tarde, Satie, como você está?” Satie, sem olhar para cima, respondeu: “Senhor, por gentileza, deixe-me sozinho”. O Homem ficou parado ali estupefato e, então, se retirou com seu rabo entre as pernas. Quando ele tinha ido embora, Satie olhou pra mim com um sorriso satisfeito. Foi tudo. Sem confidências dele para mim, sem perguntas minhas. Com Satie, era assim que você tinha de se comportar – para evitar uma briga (OSr, 1995:62).

1.2. Sexualidade

Se me reluto a dizer bem alto aquilo que eu penso bem baixo, é exclusivamente porque eu não tenho a voz bastante forte.

Erik Satie (*Écrits*)

O compositor também se portava como um hipermoralista, talvez por seu fanatismo religioso, e desaprovava fortemente o círculo homossexual de artistas, que o mesmo, eventualmente, acabava por frequentar por intermédio de seus companheiros de trabalho (ORLEDGE, 2013:3). Satie criticou publicamente, em artigos e em cartas, artistas homossexuais como Poulenc, Auric – que foi acusado equivocadamente por Satie apenas por ele estar sempre acompanhado de Poulenc – e Cocteau os chamando de “homoplatas”, “homógenos” e “Homeletes”⁶. Da mesma forma, ele também se posicionou contra o uso de drogas por seus

⁶ A omoplata é um osso localizado na região do ombro, se há alguma relação com o osso e o insulto de Satie, provavelmente, se trata do aspecto achatado do osso e significaria algo como Homossexuais chatos, porém a existência de uma conexão dessas é questionável. Homógenos, apesar de ter outro significado, a intenção era dizer que

companheiros. Neste aspecto, Satie implicou bastante com Jean Cocteau, o qual foi viciado em ópio, por um longo período, já que eles conviveram entre 1915 e 1925 com a morte do compositor. O mesmo publicou os seguintes comentários em relação aos homossexuais na revista dadaísta *391* de julho de 1924 e o último no jornal *Le Mouvement accéléré* de novembro do mesmo ano:

Contradição: ... Cocteau me adora... Eu sei disso (*muito, mesmo*)... Mas por que ele me dá pontapés sob a mesa?

Caso curioso: ... Que homem engraçado (?), esse Auric!... Omoplata, sem dúvida... Homógeno?... Por que não?... Que homem engraçado (!)... Bastante perturbador, assustador e inquietante – em suma... Suas “salétés” de “potache”?...⁷Hé! Hé!... Curioso... Sim (& não)!...

Invocação: ... Se meus adversários não respeitam a minha idade, que eles tenham qualquer consideração, ao menos, pelo meu pudor (não é mesmo, Auric – e você, grande ‘pateta’, do Poulenc?)...

Muito, muito bonito. – Sr. Homoplata-Auric (se *homógeno, ou Homelete*) frisou e ondulou (*com pequenos ferros, por favor!*...) o cabelo que ele tem na mão... É uma ideia típica de um *homógeno, homelete e homoplata* (Ve, 1981:31-33).

A insatisfação de Satie com a homossexualidade de seus amigos explica a frase: “misturas sexuais, insexuais e vomitivas” mencionada anteriormente. Este posicionamento de Satie pode ser encarado de duas formas: podemos ver como Jacques Guérin, que argumentou que Satie dizia coisas horríveis sobre os homossexuais não porque ele desaprovava o comportamento – ele provavelmente nunca havia pensado sobre isso –, mas porque Satie havia percebido que esses insultos eram uma poderosa arma para atingir e incomodar Cocteau, ou qualquer um que viesse a tornar seu inimigo, quando ele o desejasse (OSr, 1995:189). Esse ponto de vista é bem sólido e mais provável que a alternativa, uma vez que Satie só apelou para essas formas de insulto e só pareceu se incomodar com a homossexualidade de Cocteau, Poulenc e, falsamente, Auric, após os dois o desagradarem e tornarem “inimigos” em sua cabeça. A segunda opção é a teoria, primeiramente apresentada por Marc Bredel, que aponta Satie como sendo um homossexual reprimido e que foi apaixonado por Debussy durante toda a vida (OSc, 1990:39). Quanto a isso, trata-se apenas de uma especulação que não possui nenhum documento, relato ou carta que possa comprovar tal suspeita e, provavelmente, esse “palpite” deve sua razão à proximidade de Satie com os jovens artistas, a longa amizade de trinta anos que ele teve com Debussy e, em específico, um artigo chamado *Claude Debussy* escrito por Satie à *Vanity Fair* em 1922, mas que nunca chegou a ser publicado. O artigo

procuravam o mesmo gênero. Homelete é uma alusão a um diminutivo de homem e um trocadilho com a receita de ovos batidos.

⁷Salétés indica algo sujo. Potache faz referência a um formato de humor francês chamado *Humour potache*. Esta é uma forma de humor infantil, sem consequências e, até certo ponto, inocente, assemelhando-se bastante as piadas que se faz em 1º de abril ou baseadas no duplo sentido de determinadas palavras (e.g., T’habite a Milain? Bonne anniversaire! Você vive em Milão (há mil anos?) Feliz aniversário!). A palavra, literalmente, indica alunos ou estudantes que estejam no estágio inicial de um curso, calouros, primário etc., o que também pode levar à interpretação de que Satie acusa Auric de compor de forma ainda iniciante e amadora.

narra uma longa trajetória e exaltação da carreira de Debussy e, em determinado ponto, Satie escreve as seguintes palavras que são a causa de tais suspeitas:

Sua figura foi, profundamente, charmosa; e seus movimentos de mau humor se mostravam puramente “explosivos”, não levando para casa o menor rancor: ele não o queria em “suas” vivacidades, em suma – um sentimento de um egoísmo ingênuo que não era sem atrativos, eu lhes garanto. Desde que eu o vi pela primeira vez, eu fui levado em sua direção e desejei viver para sempre ao seu lado. Eu tive, por trinta anos, a felicidade de poder realizar este desejo. Nós nos compreendíamos a meia palavra, sem explicações complicadas, porque nós nos conhecíamos – desde sempre, parecia (Ve, 1981:68).

Outra razão para tais suspeitas é o fato de Satie ter passado toda sua vida sem se relacionar com mulheres. Salvo uma única exceção, durante um período de cinco meses, quando o mesmo esteve apaixonado pela pintora Suzanne Valadon. Suzanne foi uma figura conhecida em Montmartre e trabalhou como garçonne no cabaret *Auberge du clou*, onde provavelmente conheceu Satie, foi acrobata e serviu como modelo para Puvis des Chavannes, Toulouse-Lautrec, Renoir e Degas, além de ter sido mãe de Maurice Utrillo que alcançou mais fama do que ela como pintor. Em uma folha pautada, Satie fez um retrato da pintora e escreveu as informações técnicas deste relacionamento:

Em 14 de janeiro do ano da graça de 1893, que foi um sábado, começava minha conexão de amor com Suzanne Valadon, a qual teve seu fim na terça-feira em 20 de junho do mesmo ano. Na segunda-feira, 16 de janeiro de 1893, minha amiga Suzanne Valadon veio pela primeira vez em sua vida a minha casa e também pela última vez no sábado, 17 de junho do mesmo ano (Ve, 1981:184).

Satie nutriu uma forte paixão pela pintora – que acabaria por se tornar importante como a primeira mulher a ser admitida na Sociedade Nacional de Belas Artes da França – como pode ser constatado pela única carta reminiscente⁸ que ele lhe enviou em 11 de março de 1893:

Querida pequena “Biqui”, impossível ficar sem pensar em todo o seu ser; tu estás em todo meu inteiro; Em toda a parte, eu não vejo nada além de seus olhos delicados, suas doces mãos e seus pequeninos pés de criança. Tu és feliz; não são meus pobres pensamentos que enrugarão sua testa transparente; nem o tédio de não me ver. Para mim não há nada além de uma solitude glacial que me dá um branco na cabeça e uma tristeza plena no coração (Vc, 2003:42-43).

Apesar de, com exceção de Gillmor (1988), todos os biógrafos de Satie não informarem, John Storm, autor de *The Valadon Drama* (1958:103-107), aponta que Suzanne Valadon manteve

⁸ Ornella Volta relata que, após a morte de Satie, seu irmão Conrad teria encontrado inúmeras cartas do compositor para Valadon e teria entrado em contato com a pintora para entregá-las. Eles se encontrariam em Agosto de 1926 num encontro descrito pela pintora como comovente e cheio de memórias doces e de cortar o coração. Ao que ela teria lido todas as cartas e as queimado em seguida (VI, 1989:47).

um triângulo amoroso com Satie e Paul Mousis durante todo o período e que ambos eram conscientes da situação. Satie teria fascinado Valadon com suas pequenas idiossincrasias, dando presentes exóticos para Suzanne como um colar de linguíça, um envelope contendo “todos os maravilhosos aromas do mundo”, uma coroa de flores para seu filho Maurice Utrillo, para que ele pudesse inventar nomes melhores para elas, e mesmo levando-a para colocar barcos de brinquedo para navegar nos lagos dos jardins de Luxemburgo e indo a teatros na companhia dela e de Mousis⁹. Algum tempo depois, em 28 de junho, ele informaria o irmão que havia terminado com Suzanne e que teria dificuldade para recuperar a posse de si mesmo após amar tanto uma mulher que soube tomá-lo por completo e que esperava que o tempo fizesse aquilo que ele não podia fazer no momento (Vc, 2003:43-44). Não há informações sobre a razão do término – embora, o suposto triângulo amoroso em combate ao amor crescente de Satie, que desejava tornar o relacionamento exclusivo, possa ter sido a real causa –, porém Satie, da forma mais grosseira e deselegante possível, sem notificar Valadon previamente, ligou para a polícia e pediu para que um guarda avisasse a pintora sobre o término e que não deixassem que ela entrasse em seu apartamento, pois ele tinha medo de ser molestado, e colocou placas na rua denunciando a virtude de Valadon (MYERS, 1968:126; GILLMOR, 1988:97). Ainda existe outra versão desta história, na qual Satie teria empurrado Valadon da janela e, então, ido à polícia se entregar por assassinato e, ao saber que ela estava viva, teria argumentado que a experiência como acrobata a teria ajudado a sair ilesa da queda de sua janela e de sua vida (VI, 1989:44). Seja qual for a real, tal atitude, original, embora completamente insensata, foi o suficiente para que Valadon esfriasse seus sentimentos por Satie e, tempos depois, se casasse com o banqueiro Paul Mousis. Seja também qual for a razão que motivou o término, a experiência pode ter traumatizado Satie pelo resto de sua vida, já que ele nunca mais se relacionou com ninguém. Uma vez questionado por sua cunhada, sobre o porquê de ele nunca ter se casado, Satie a respondeu, em 14 de setembro de 1912, que era por um “medo horrível de ser corno, simplesmente, eu lhe digo. E seria merecido; eu sou um homem que as mulheres não compreendem” (Vc, 2003:175). No mesmo dia, ele abordou o mesmo assunto com seu amigo Roland Manuel dizendo: “Meu bom amigo, eu sou um homem que as mulheres não compreendem. Os homens não me compreendem melhor, também. Alguns, eu deveria dizer” (Vc, 2003:75).

A resposta, que talvez seja a mais sensata, é que Satie, forçadamente ou deliberadamente, era assexual. Provavelmente, motivado por um grande medo de se relacionar com as pessoas de

⁹ No entanto, Storm apresenta informações equivocadas sobre Satie como informar que ele estava atuando como pianista no *Chat Noir* em 1892, quando, na verdade, o mesmo havia migrado do *Chat Noir* para o *Auberge du Clou* em 1891, após uma briga com Rodolphe Salis, dono do estabelecimento, além de informar que Satie estaria compondo peças humorísticas como *Véritables Préludes Flasques (pour un chien)* (1912) e *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* (1914) em 1892. O autor, provavelmente, quis sintetizar e exacerbar o aspecto excêntrico de Satie à custa da verdade. Logo, tais falhas botam em cheque a credibilidade das informações, apesar de coerentes, acerca do triângulo amoroso e justifica a omissão da maioria dos biógrafos de Satie.

forma mais íntima, um medo de ter alguém contemplando a sua intimidade, as raízes e razões de seu ser e tomando toda sua alma e pensamentos, o deixando sem a posse de si. Aparentemente, o compositor preferiu a solidão glacial e tristeza plena do coração. O que é razoável do homem que nunca deixou que ninguém pisasse em seu apartamento além de si, exceto por Suzanne Valadon. Não obstante, mais ao fim de sua vida, Satie desenvolveria um lado voyeurístico ao assistir a orgias na casa da dançarina Caryathis (Élisabeth Toulemont), para a qual o compositor escreveu a música do espetáculo *La Belle excentrique*, como ele relata em carta de 4 de fevereiro de 1921 a Darius Milhaud:

Eu irei à casa de Caryathis, à noite (amanhã). No último sábado parece ter sido perfeito. Tiveram uma boa e bela seção... vômitos, urinando na escada etc... Teve um que esqueceu sua cueca! Curioso. Eu conto que amanhã à noite seja ainda mais “divertido”. É por isso que eu vou – e por mim mesmo, novamente [...] P.S. Eu creio que seria melhor que não houvesse mais “noitadas” na casa de Caryathis, ao menos por um tempo. Eu irei amanhã apenas “para ver” (Vc, 2003:440).

Apesar disso, Satie sempre pareceu se sentir mais confortável e íntimo em seus relacionamentos com as mulheres e demonstrou uma preferência por elas. O compositor foi bem próximo de Valentine Gross, a qual ele chamava de neta, e de Germaine Tailleferre, compositora do *les Six*, a qual ele dedicou *Parade*, à sua doce e gentil garota, e podemos ver o mesmo, ao planejar uma turnê aos Estados Unidos com Henri-Pierre Roché – a qual não chegou a acontecer – exigir que ele lhe encontrasse “uma virtuose de uma *enorme* malícia” para executar suas peças para piano e, para tocar *Parade* a quatro mãos, “uma cúmplice: as mulheres pianistas são decididamente mais inteligentes que os homens” (Vc, 2003:347). E, de fato, Satie considerava Marcelle Meyers a melhor intérprete de suas obras para piano, muito embora ela fosse aluna de Ricardo Viñes, também intérprete de Satie. O compositor a apelidou de “Dadame” e sempre trazia suas obras para que ela as lesse à primeira vista e ele pudesse ouvir.

1.3. Debussy

Entre os maiores músicos dos tempos modernos, Debussy é uma dessas raridades, nas quais a obra possui uma influência tão surpreendentemente imediata, tão subitamente profunda.

Erik Satie (*Écrits*)

Quanto a Debussy, o relacionamento era basicamente fraternal, um irmão com uma aparente maior estabilidade financeira e bem sucedido, obviamente Debussy, e o outro pobre e apagado. Satie frequentou a casa de Debussy durante muito tempo, tanto para se encontrar com o

amigo pelo qual ele nutria uma enorme admiração quanto para conseguir uma refeição e poder se utilizar de um piano – já que ele não teve piano durante boa parte de sua vida, e mesmo quando ganhou um, praticamente nunca o utilizou, tendo composto a maior parte de suas peças diretamente no papel e preferindo que os outros tocassem para ele. Poulenc chegou mesmo a constatar isto ao visitar a casa de Satie após a morte do mesmo: “O estado em que seu piano foi encontrado após sua morte prova que Satie nunca o utilizou. Eu estou impressionado que uma música completamente pianística tenha sido concebida longe do teclado; ao menos que Satie, misterioso como sempre, tenha testado suas preciosas peças em algum piano desconhecido em Arcueil, o que, devo dizer, eu realmente não acredito” (OSr, 1995:149). Satie costumava dizer que “o piano, assim como o dinheiro, só é agradável para aquele que o toca” (Ve, 1981:154). De qualquer forma, a influência de Satie sobre Debussy, e também Ravel, é relatada por quase todos aqueles que se dispuseram a realizar algum trabalho crítico sobre o compositor e admitida mesmo por seus detratores. É de conhecimento que Erik Satie compôs música em escalas de tons inteiros, entre outras escalas incomuns, e realizou acordes de nona e décima terceira¹⁰, sem preparo ou resoluções, muito antes de Debussy pensar em fazer o mesmo e, também, que Debussy tinha conhecimento dessas peças, já que Satie apresentava todas suas peças ao amigo, que chegou a orquestrar duas de suas *Gymnopédies*. Gustave Doret conta que, em uma reunião em sua casa, Satie tocou suas *Gymnopédies* para que eles ouvissem, no entanto, as habilidades de Satie ao piano não faziam justiça às peças causando a seguinte reação de Debussy: “Por favor, Eu vou lhe mostrar como sua música soa de verdade”, ao qual Doret, estupefato pela maravilhosa interpretação de Debussy, adicionou “O próximo passo é orquestrá-las dessa forma”. Debussy concordou e, para a alegria de Satie, meses depois, em 20 de fevereiro de 1897, suas peças foram estreadas na *Salle Érard*, em Paris (OSr, 1995:47-48). Golschmann também relata que Satie contou a ele e a Auric a seguinte declaração que Debussy havia feito, antes de alertá-lo sobre a necessidade do compositor estudar técnicas e formas mais adequadas à tradição:

Vocês sabem que eu visito Debussy com frequência; Eu o admiro imensamente e ele parece pensar muito bem sobre qualquer talento que eu possa ter. Não obstante, um dia, quando eu lhe mostrei uma peça que eu havia acabado de compor, ele me disse ‘Satie, Você nunca teve dois maiores admiradores do que Ravel e eu; Muitos de seus trabalhos iniciais tiveram grande influência em nossa escrita. Seu *Prelude de La porte héroïque du ciel* foi uma revelação para nós, tão original, tão diferente daquela atmosfera Wagneriana que nos circundou nos últimos anos; Eu gostei tanto das suas *Gymnopédies* que eu orquestréi duas delas. Você tem algo como uma genialidade, ou você tem genialidade, ponto (OSr, 1995:100).

¹⁰ Provavelmente influenciado pela aparição de tais sonoridades na ópera *Le roi malgré lui* (1887) de Emmanuel Chabrier. Isto não significa que Satie tenha sido o primeiro a se utilizar de tais ferramentas, mas sim estabelecer a precedência da aplicação uniforme e em larga escala desses recursos em relação a Debussy e Ravel, os quais recebem comumente as honrarias da introdução de tais processos.

Cocteau narra que numa noite no *Auberge du Clou* Satie e Debussy conversavam, até que Debussy contou que estava compondo uma *Wagnérie* sobre um texto de Catulle Mendès e Satie teria respondido:

“Tenha a minha palavra”, ele murmurou, “é o suficiente de Wagner. É coisa boa, mas não é nossa. O que é preciso...” ... e aqui eu cito uma frase de Satie que foi repetida a mim por Debussy a qual foi decisiva na definição da perspectiva estética de Pelléas... “O que é preciso”, ele disse, “é que a orquestra não faça caretas quando o ator venha ao palco. Pense sobre isso. As árvores no cenário fazem caretas? O negócio é criar um cenário musical, criar um clima musical no qual os personagens andem e falem. Sem *couplets*, sem *leitmotifs* – *Nós deveríamos adotar uma certa atmosfera de Puvis de Chavannes*” (OSr, 1995:46).

A história contada por Cocteau resultaria, tempos depois, na composição de *Pelléas et Mélisande* de Debussy e em Satie, ante a grandiosidade da ópera de Debussy, desistindo de compor uma ópera sobre *La princesse Maleine*, também de Maeterlinck, admitindo que não havia mais nada a ser feito naquela área. No texto sobre Debussy para a *Vanity Fair*, mencionado anteriormente, Satie também conta sobre as origens e razões do estilo de Debussy

A estética de Debussy se relaciona ao simbolismo em várias de suas obras: ela é impressionista no conjunto de sua obra. Perdoe-me, por favor; mas não sou eu um pouco da causa? As pessoas dizem. Eis a explicação: Quando eu me encontrei com ele, ao começo de nosso relacionamento, ele estava todo impregnado de Mussorgsky e procurava conscienciosamente um caminho que não se deixa encontrar comodamente. Sobre este assunto, eu estava bem à frente dele; o *Prix de Rome*, ou de outras cidades, não me pesavam a caminhada, dado que eu não carregava nenhum destes prêmios sobre mim ou sobre minhas costas; Porque eu sou um homem do tipo de Adão (*do Paraíso*), o qual nunca ganhou um prêmio – um preguiçoso, sem dúvidas. Eu escrevia naquele momento, a *Fils des Étoiles* – sobre um texto de Joséphin Péladan; e eu expliquei, a Debussy, a necessidade, para nós franceses, de nos libertarmos da aventura Wagner, a qual não respondia às nossas aspirações naturais. E foi eu quem o fiz notar que eu não era, de nenhum modo, antiwagneriano, mas que nós devíamos ter uma música nossa – sem chucrute se possível. Por que não se utilizar dos meios representativos que nos expõe Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc.? Por que não transpor musicalmente estes meios? Nada mais simples. Não são elas expressões? Ali esteve a fonte de uma partida profícua às experiências fecundas em realizações quase certas – bem sucedidas, mesmo... Quem poderia ter lhe mostrado os exemplos? Revelado-lhe os achados? Indicado-lhe o terreno a pesquisar? Fornecer-lhe as observações comprovadas?... Quem?... Eu não quero responder; isto não me interessa mais (Ve, 1981:69).

De fato, nenhuma dessas declarações vem diretamente de Debussy e essa foi uma das causas da deterioração da amizade entre os dois compositores¹¹. Debussy fez vários esforços no final do século XIX para promover as obras de Satie, aproveitando de sua escalada no mundo da música. No entanto, Satie continuava a ser recusado pela *Société Nationale de Musique*. Porém, em janeiro de 1911, Maurice Ravel, que estava à frente da criação da *Société Musicale Indépendante SMI*, e que possuía Fauré como presidente, foi o responsável por encaminhar as obras de Satie ao sucesso. Ravel o apresentou como o “precursor que falava, já há um quarto de século, o audacioso jargão musical de amanhã” (Vc, 2003:142) e ainda lhe enviou uma carta, provavelmente, com algum presente dizendo: “A Erik Satie, grande pai dos artistas e dos outros, a homenagem afetuosa de um discípulo” (Vc, 2003:144). Satie, imediatamente, enviou uma carta ao seu irmão Conrad dizendo: “Ravel é um *prix de Rome* de muito grande talento. Um Debussy mais elegante. Ele se certifica – todas as vezes que eu o encontro – que ele me deve muito” (Vc, 2003:144). No mesmo período, Debussy realizaria novamente suas orquestrações das *Gymnopédies*, em 25 de março de 1911, no *Cercle Musical*. Debussy, que não mantinha boas relações com Ravel, desagradava de toda aquela situação e não conseguia compreender o sucesso repentino de Satie e se mantinha surpreso. Satie que agora encontrava inúmeros compositores e artistas admirando seu trabalho ficou ressentido com o silêncio de Debussy como contou ao irmão em 11 de abril do mesmo ano:

Você é muito gentil de procurar os artigos escritos sobre teu velho irmão, aquele que passou por um bom tempo como um idiota. Quão curioso, não acha?! Nunca eu teria acreditado que coisa parecida pudesse me acontecer. Um que não está contente é o bom Claude [Debussy]. Na verdade, é culpa dele; se ele tivesse feito antes o que Ravel – que não esconde a influência que eu tive sobre ele – fez, sua posição não seria a mesma [...] O sucesso conseguido pelas *Gymnopédies* no concerto dirigido por ele no *Cercle musical* – sucesso que ele fez de tudo para transformar em vexame – o surpreendeu desagradavelmente. Eu não o culpo, ele é culpa de seu arrivismo¹². Por que ele não quer me deixar um espaço pequeno

¹¹ Cocteau relata Debussy afirmando a participação direta de Satie por trás da ideia da composição de Pelléas, no entanto, no artigo *Por que escrevi Pelléas – Minhas razões para escolher Pelléas* publicado na revista *Comoedia* em 17 de outubro de 1920, Debussy não faz nenhuma menção a Satie ou terceiros (DEBUSSY, 1989:60-61).

¹² O termo arrivismo (*arriver* = chegar, cheguismo) designa uma ambição de se ascender socialmente a todos os custos e, aquele que pratica isso, é chamado de arrivista. Satie, em relação aos artistas, o utilizava para designar aqueles que se rendiam às exigências do público e dos críticos, às vezes restando ideias musicais em busca de uma aceitação pública e consequente ascensão social. Satie também comentou sobre o termo no seguinte texto: “Os ‘arrivistas’ estão longe de me serem antipáticos. Eles possuem um senso de movimento que não é nada desagradável. Somente o objetivo que eles desejam alcançar que me fazem refletir e me inquietam (muito pouco, de qualquer forma). Sim... Simplesmente, eu me interrogo com educação e me digo: - Onde eles querem chegar?... Chegar ao quê?... A que horas?... Em qual endereço?... E eu desconfio e temo por eles. Por minha parte, eu nunca fui um arrivista e espero nunca me tornar um. Portanto, eu compreendo perfeitamente que outros desejem se entregar a este exercício em especial, não obstante, amorfo e, certamente, pesado (para o ego). ... Sim... Caro, em quarenta anos, eu vi os arrivistas e aqueles de meu tempo eram tão maquiavélicos como os do tempo presente. Eh, Bem!... todos - você entende – chegaram [*sont ‘arrivés’*] a nada e a menos ainda. Embora alguns tenham chegado [*arrivés*] em diversas academias e outros lugares... lugares ruins... Sim. Para um espírito honesto, direito, ‘chegar’ [*‘arriver’*] quer dizer: buscar um aprimoramento, se aumentar (não em peso, evidentemente). Infelizmente! Não é o mesmo para os outros, ‘Chegar’ [*‘Arriver’*] quer dizer: ter uma grande barriga, ser careca, etc” (Ve, 1981:70). Ter uma grande barriga e ser careca era o típico estereótipo daqueles que Satie criticava.

qualquer em sua sombra? Eu não me interesso pelo sol. Sua conduta o pôs de costas aos “*Ravelistes*” e aos “*Satistes*”, pessoas que estavam no seu canto, sem nada dizer, mas que agora vomitam como doninhas fedorentas (Vc, 2003:150).

A indignação de Debussy foi a de não ter reconhecido o “*Poudre d’or*” que estava ao seu lado lhe visitando toda semana e, ainda por cima, ter entregado todas as honras da descoberta de mão beijada ao seu maior rival. Outro abalo na relação dos compositores foi Debussy desaprovando os títulos humorísticos que Satie começava a colocar em suas novas peças como forma de debochar os títulos alusivos que compositores como Ravel e o próprio Debussy colocavam. Na ocasião, Satie escrevia os Prelúdios flácidos (para um cachorro), no qual o quarto prelúdio foi chamado “com camaradagem”, sendo Debussy, o possível camarada em questão. Este título, que era para ter sido *Sous la foutaille*, foi alterado, pois Debussy desaprovava o título, ou pelo fato, como apontado por Orledge (Osc, 1990:61), de Satie ter parodiado uma das canções de Debussy *Le vent dans la plaine*, com o nome *Le vent dans la futaille* (o vento no barril)¹³ e isto o tenha lembrado desta paródia. Satie, também declarou, a Roland-Manuel, que considerava Debussy um compositor do passado, enquanto Ravel ilustrava o presente e Albert Roussel a esperança do futuro (OSr, 1995:143). Ao que Orledge (Osc, 1990:65) alega que Satie diminuiria sua consideração por Ravel posteriormente e substituiria Debussy por Stravinsky. De fato, Debussy, que logo ficaria doente, já não encontrava o mesmo sucesso de antes. Ambos tiveram, também, posicionamentos contrários durante a primeira guerra, Debussy exacerbando um patriotismo, enquanto Satie confessaria a Paul Dukas, em 18 de agosto de 1915, “Ele [Debussy] não compreende nada da guerra. Para mim, esta guerra é uma espécie de fim do mundo mais besta que o real. Felizmente, nós não testemunharemos essa grandiosa, mas estúpida e desumana cerimônia: *a última*” (Vc, 2003:212). O ponto final dos impasses foi quando Debussy, já debilitado e diagnosticado com câncer retal, compareceu aos ensaios de *Parade*. Debussy criticou o cenário e a obra como um todo – as motivações de Debussy estavam mais ligadas ao posicionamento político durante a guerra, um desprezo pelos russos, agora associados ao comunismo, uma crítica ao cubismo de Picasso e também é importante ressaltar que, após a estreia de *Parade*, todos os envolvidos foram criticados como *Boches*¹⁴ durante bom tempo – , o que fez com que Satie enviasse à Emma Debussy, em 8 de março de 1917, a seguinte carta: “Querida madame. Decididamente, é preferível que o “Precursor” fique, doravante, em sua casa – de longe. *Provocação dolorosa – e na repetição, novamente! Sim. Muito insuportável, de toda

¹³ O título faz alusão à expressão “*sous la futaille*” no fundo do barril, i.e., dentre um determinado número de opções, aquela que é a menos desejada, a pior de todas. No entanto, apesar da menção de Orledge, não há registros em outras fontes de que Satie tenha prosseguido com a criação desta obra. O foco, no entanto, é que Debussy desaprovava as incursões humorísticas de Satie, provavelmente, pensando que o mesmo estaria cometendo um suicídio artístico ante ao público e críticos e botando a perder a oportunidade de sucesso que agora estava em suas mãos.

¹⁴ O termo boche é uma forma pejorativa de se designar alemães, com uma conotação de ‘imbecil’. O adjetivo provavelmente lhes foi atribuído a eles como uma acusação de que a estética de *Parade* não seria um produto tipicamente francês, mas algo de caráter vanguardista alemão e, conseqüentemente, indesejado.

forma” (Vc, 2003:282). A indicação grifada de precursor reflete a indignação de Satie com o já mencionado fato de Debussy nunca ter admitido a influência de Satie e nem desmentir boatos de que a influência teria sido contrária, Debussy sobre Satie.

Cinco dias antes de morrer, Debussy recebeu uma carta de reconciliação de Satie para a qual ele teria murmurado “Desculpe-me”, ambos entendendo como o outro havia sofrido (ORLEDGE, 1990:66). Apesar de não haver registros dessa carta, podemos encontrar Satie mencionando-a em outra carta a Henry Prunières em 3 de abril de 1918: “Você sabe da morte de Debussy, claro. Eu lhe escrevi – felizmente para mim – alguns dias antes de sua morte. Sabendo que ele estava perdido, infelizmente! Eu não queria ficar irritado com ele. Pobre amigo! Que triste fim, agora eles o consideram um enorme talento. É a vida!” (Vc, 2003:324). Embora Satie tenha reatado a amizade, devido às circunstâncias, mais tarde ele escreveria:

Pobre amigo! E dizer que se ele tivesse vivido até este dia, nós seríamos, hoje, os piores inimigos. A vida – e os “**debussistas**” – se encarregariam de nos separar, de nos desunir de forma odiosa; nós não seguíamos mais o mesmo caminho; nosso horizonte mudava de hora em hora. Então?... Nossa tão longa intimidade teria sido abalada para sempre (Ve, 1981:68).

1.4. Finanças

Eu não entendo o porquê de o dinheiro não ter um odor, ele que tudo pode ter.

Erik Satie (*Écrits*)

Satie, *Monsieur Le pauvre*, também nunca teve um emprego fixo durante toda sua vida tendo confiado sua sobrevivência em heranças, os poucos cachês que recebia pelas suas composições e pela ajuda financeira contínua de seu irmão Conrad e de seus amigos mais bem sucedidos financeiramente, em especial Valentine Gross e Darius Milhaud. O deliberado voto de pobreza de Satie, longe de agradá-lo, era fruto de seu respeito aos seus ideais artísticos, políticos e religiosos. O compositor sempre gastava todo seu dinheiro das formas mais absurdas possíveis e, após duas mudanças relativas a uma exigência na diminuição de gastos, acabou por ir morar no subúrbio de Paris, em Arcueil-Cachan, onde viveu pelo resto de sua vida. Satie frequentou o partido *radical-socialiste* no local e sempre se negou a receber altos valores pelos seus trabalhos como compositor a partir de uma crença que a arte não poderia se tornar mercadoria. Inclusive, diz-se, sobre a comissão de *Sports et Divertissements* (1914) idealizada por Lucien Vogel, que a encomenda, originalmente, foi feita a Igor Stravinsky, que negou a proposta por considerar o valor muito baixo, então, Valentine Gross teria indicado Satie para o trabalho que, por sua vez, se negou a

receber tanto pela encomenda e pediu que abajassem o valor. A comissão de três mil francos foi a maior que Satie recebeu durante sua vida (VOLTA, 1987:19; DAVIS, 2007:94). Satie, ao receber qualquer quantia, procurava uma maneira de gastá-la quase que imediatamente fosse a restaurantes – uma vez que, de acordo com Conrad Satie, o compositor era capaz de comer 150 ostras de uma só vez (OSr, 1995:160), um omelete feito de trinta ovos (ORLEDGE, 2013:4) ou acompanhado de dois amigos comer mexilhões suficientes para vinte pessoas (Vc, 2003:120) –, com bebidas ou com amigos como pode ser percebido no relato de E. L. T. Mesens:

Ele era conhecido por ser pobre e algumas pessoas inventaram que ele era avarento, mas, na verdade, ele era extremamente generoso. Uma manhã ele combinou de me encontrar, como sempre, na porta de um café e pediu para que eu fosse com ele à *Société des Auteurs*. Uma de suas peças tinha sido interpretada no exterior e ele tinha algumas centenas de francos para receber. Quando saímos do prédio, ele disse animado: “Agora, eu estou lhe convidando para almoçar em um dos melhores lugares de Paris e é algo que você se lembrará!” Foi, de fato, uma refeição inesquecível e seu prazer pueril ao me fazer uma boa ação era fácil de se ver” (OSr, 1995:87-88).

Outras despesas eram ainda mais absurdas como o fato de Satie ter comprado doze dúzias de colarinhos removíveis após receber o cachê de *Relâche* (OSr, 1995:134) ou possuir 100 lenços (OSr, 1995:213). O descontrole monetário de Satie era tanto que podemos encontrar Darius Milhaud, que era mais novo que Satie, procurando compradores de manuscritos americanos e pedindo para ser pago em três cheques separados, para que ele pudesse entregar três pagamentos separados ao compositor, pois Satie gastaria todo o dinheiro assim que recebesse (OSr, 1995:192). Auric recorda de ouvir o compositor pedindo, com frequência, uma moeda de dois francos para ele (OSr, 1995:73) e Stravinsky fez uma descrição bem catastrófica sobre o estado financeiro de Satie:

Ele sempre foi muito pobre, pobre por convicção, eu acho. Ele viveu em um local pobre e seus vizinhos pareciam apreciar sua chegada entre eles: ela era muito respeitado por eles. Seu apartamento também era muito pobre. Ele não tinha uma cama, mas somente uma maca. No inverno, Satie enchia garrafas com água quente e as colocava retas e enfileiradas por baixo da maca. Parecia um tipo estranho de marimba. Eu lembro que uma vez alguém o prometeu dinheiro e ele respondeu: Senhor, o que você disse não foi ignorado (OSr, 1995:105).

Por conta de tais atitudes, Satie enfrentou dois momentos emblemáticos de falência, o primeiro em 1896 ao pedir ajuda ao seu irmão Conrad e o segundo em 1918, quando Satie manda várias cartas em desespero a Valentine Gross, embora também seja possível encontrar o compositor pedindo auxílio em vários pontos de sua vida, como em 1905 ao pedir 200 francos emprestados a Louis Lemonier (Vc, 2003:120), 100 francos a Paul Dukas em 1915 (Vc, 2003:214) ou em 1911 ao irmão, dizendo: “No mais, estou quebrado! A miséria veio como uma pequena garota triste com

grandes olhos verdes” (Vc, 2003:146) entre outras. Em 1896, Satie, após anos gastando todas suas economias— que contabilizavam 1600 francos e que o mesmo recebeu ao deixar a casa de seu pai em dezembro de 1887, supostamente por ter sido acusado pelos pais de ter relações amorosas com a empregada (GILLMOR, 1988:52) – e fugindo de seus credores, chegando mesmo a vender parte de seus móveis, foi levado à falência, mudando-se para um quarto extremamente pequeno, o qual ele chamava de “*le Placard*”, ainda no mesmo endereço, pagando 15 francos a menos de aluguel ao proprietário¹⁵. O desagradável quarto e a baixa financeira explica o porquê Satie passava tanto tempo na casa de amigos. Este período dará margem à produção das *Pièces Froides* e a carta à Conrad em 22 de julho de 1896:

Meu pobre Tiby, eu estou arruinado. A roda da fortuna já não está mais pendurada em minha casa; é a miséria, esta mulher de seios pulsantes que, doravante, vem me fazer companhia. O que tu irás dizer? Meu desejo era lhe fazer saber de minha queda, ontem, na frente de nossos amigos. Eu não sei o que me impediu de o fazer; sem dúvida a memória me falhou, o que me acontece frequentemente; ou eu bem tenha sido parado por qualquer coisa; um nada que, por vezes, o faz omitir aquilo que mais deseja; e talvez eu tenha percebido que o tempo não era o melhor; que aquilo pudesse não ser bem visto ou que tua linguagem pudesse ser fria. Sim, eu estou arruinado. Que tu irás dizer? O mais enfadonho está feito; Eu não tenho mais nenhuma moeda em minha carteira, é a pior. Tu serias bondoso de me enviar um pequeno resgate sobre a forma de uma boa quantia; sem a qual eu serei exposto a um sofrer forte e cruel, eu o digo. Antes de tudo, tu dirás, que é bem feito para mim; ele não precisava gastar tudo tão rápido. Eu sei [...] Eu conto com você para hospitalizar minhas raridades [...] Eu lhe abraço e peço-lhe que me perdoe daquilo que fiz. Erik Satie (Vc, 2003:72-73).

Apesar da subseqüente queda, Satie ainda conseguiu manter algumas de suas raridades, que se tratavam de quadros de La Rouchefoucauld, De Feure, Suzanne Valadon, Zuloaga, Casas e Desboutin, a maioria retratos e desenhos dele. Seu irmão, sem entrar em maiores detalhes simplesmente acolheu e pagou as despesas que tirariam seu irmão do sofrimento. Não obstante, em agosto de 1918, Satie se encontraria na mesma situação, mas agora pedindo ajuda para Valentine Gross que fez uma viagem e não pôde atender nenhum dos apelos de Satie. Ao descobrir a situação, Valentine pediu que seu amigo André Lebey enviasse 1000 francos anonimamente – a quantia veio sob a identificação: *Um amigo de Mademoiselle Gross* – para o compositor (OSr, 1995:166-167).

¹⁵ Contamine de Latour: “o pequeno quarto devia ser visto! Era uma fenda de três metros de altura, dois metros de comprimento e um metro e meio de largura. Não tinha janela, apenas, no teto, uma pequenina abertura triangular pela qual você podia ver um fragmento do céu. Havia espaço apenas para a cama, emperrada contra um piano que Satie preservou religiosamente nas suas idas e vindas e o qual nunca usou. O conjunto todo bem empacotado o impedia de abrir a porta. Quando você queria entrar, você tinha de se deslizar pela rachadura entre a porta e o batente e ficar sobre a cama. Satie só podia ficar no quarto deitado. No verão ele sufocava de calor, no inverno ele congelava; então, ele usava as roupas e meias com o cobertor para se esquentar. Ele costumava vestir seis camisas, uma em cima da outra e, como elas não tinham botões, ele as emendava com alfinetes e com uma rolha na ponta para não se furar” (OSr, 1995:28).

5 de Agosto: [...] Tentarei lhe encontrar esta tarde, pois estou sem nada. Isto não é alegre! [...] 6 de Agosto: Querida amiga, eu sou infeliz como um pobre cão. Eu me dirijo ao bom mundo. Você poderia me enviar, o mais cedo possível, aquilo que você tem em mãos: a menor quantia realizaria meus afazeres. Pobre amiga! Perdoe-me por lhe importunar de forma semelhante [...] 20 de Agosto: Eu estou realmente no fim; dos recursos, eu não tenho nenhum. Que fazer? Quem? Você não poderia me ajudar? [...] 23 de Agosto: Eu sofro muito. Parece-me que sou amaldiçoado. Esta vida de “mendigo” me enoja. Eu procuro e quero encontrar um lugar – um emprego, por menor que ele seja. Eu cago para a Arte: Eu lhe devo inúmeros problemas. É um trabalho de merda, se ousar dizer, este do artista. Perdoe-me, querida amiga, estas justas expressões – bem justas. Eu escrevo a todos. Ninguém me responde, mesmo uma palavra amiga. Raios! Você, minha querida amiga, que sempre foi boa para o seu velho amigo, veja, portanto, eu lhe suplico, se não seria possível de me colocar num lugar onde eu possa ganhar meu pão? Não importa onde. As tarefas mais baixas já não me causam repulsa, eu lhe garanto. Veja o mais rápido: eu estou no fim e não posso esperar. A Arte? Faz mais de um mês que eu não pude escrever uma nota. Eu não tenho mais nenhuma ideia, nem as quero ter. Então? [...] 26 de Agosto: Que horror! Um bom amigo me esquece também? Eu acredito. É bem triste (Vc, 2003:332-335).

1.5. Humor

Quanto mais somos músicos, mais somos loucos.
Erik Satie (*Écrits*)

O descontrole financeiro foi apenas uma das características pessoais do compositor e resultado de sua vida boêmia e hábitos idiossincráticos, mas longe de se apresentar, como possa parecer, de forma natural e espontânea, a personalidade de Satie foi construída de forma sistemática. O humor de Satie, que talvez seja sua característica mais marcante, e sua personalidade em geral, têm como primeira influência – ainda que seja difícil mensurar o quão significativa possa ter sido essa influência – seu tio chamado Adrien, mais conhecido por *Sea-Bird*. Jules Alfred Satie (Pai de Erik Satie) era tido como estável e estudioso, enquanto Adrien era a imagem antagônica do irmão, sendo um jovem irresponsável, boêmio e que nunca terminou seus estudos. Adrien era conhecido por ter sido banido da igreja por realizar piadas durante os serviços religiosos, seduzir empregadas em sua casa e não possuir nenhuma vocação ao trabalho, o qual mantinha apenas por obrigação ao pai. Templier, primeiro biógrafo de Satie, conta que o compositor se sentiu atraído pela excentricidade do tio. Adrien possuía uma “incrível e decorada carruagem, onde as pessoas não ousam subir, com medo de estragar – tal como uma célebre escadaria inventada por Erik Satie (TEMPLIER, 1976:9). Tal escada relatada por Templier, trata-se da escada descrita no 3º movimento de *Enfantillages Pittoresques – Marche du grand escalier* que possui o seguinte texto acompanhando a partitura: (É uma grande escada, muito grande / Ela tem mais de mil degraus, todos em marfim / Ela é muito bonita / As pessoas não ousam utilizá-la / com medo de estragá-la / O próprio rei jamais a utilizou / Para sair de seu quarto ele pula pela janela / Também diz

frequentemente: / Eu amo tanto essa escada / que eu vou mandar empalhá-la / O rei não tem razão?). Portanto, é possível que Satie, que frequentou a casa do tio durante a infância, tenha adquirido traços de sua excentricidade, no entanto, a personalidade de Satie se tornará bem mais complexa e idiossincrática ao longo do tempo.

Satie começou a pensar mais sistematicamente sobre sua imagem como artista quando passou a frequentar, a convite de Vital Hocquet – um encanador, poeta e humorista que utilizava o pseudônimo de Narcise Lebeau, bastante próximo do pseudônimo que Satie usará no mesmo período, entre 1888 e 1889, para publicar na revista do cabaret *Chat Noir*, “*La lanterne Japonaise*”, como Virginie Lebeau –, o Cabaret *Chat Noir*, juntamente com seu amigo e poeta Contamine de Latour. É nesse momento que Satie projetará sua primeira imagem pública. Antes mesmo de ter composto a primeira *Gymnopédie* e ter somente a ideia crua em mente, ele já se apresentava como *Gymnopediste*, como relata Contamine de Latour¹⁶: “A primeira noite que fomos ao cabaret [...] Vital Hocquet anunciou imponentemente: ‘Erik Satie, gymnopedista!’ ao qual Rodolphe Salis, curvando-se o mais baixo que podia, respondeu: ‘É uma excelente profissão!’” (OSr, 1995:24). O ambiente do *cabaret* seria o responsável por liberar a veia humorística de Satie e mostrar a saída expressiva para sua natureza tímida e reservada. O ambiente do *Chat Noir* nesse período é descrito como cáustico, sagaz e humorístico, mas dentro de certo limite, sem desrespeitar os clientes. Um grande teatro, no qual as pessoas eram recebidas por um guarda suíço e pelo dono Rodolphe Salis saudando as nobres damas e cavalheiros que adentravam e todos interpretando um papel contínuo. Não havia, também, dúvidas ou espaço para julgamentos, caso alguém se apresentasse como filografista, ou qualquer outra denominação, como *Gymnopedista*, ele seria tratado e aceito como tal. Este choque de realidade entre a banal e rotineira vida burguesa e comum e a vida plenamente artística em todos os seus momentos como que imersos num quadro e em falas poéticas foi decisivo para a construção do personagem Satie. Como relata Latour,

Foi nesse local, tão diferente daqueles em que ele cresceu que Satie, que até então tinha sido tímido e reservado, soltou as rédeas para a casa do tesouro de louca alegria que estava dentro dele; o contraste entre a vida livre, desconcertada e a correta vida burguesa dele o mostrou a tolice de certos preconceitos e a hipocrisia de certas convenções, e despertou nele uma descrença em banalidades e ideias recebidas, ostentações superficiais e reputações envaidecidas. Ele colocou de lado tudo que ele havia amado por força do hábito; ele aumentou seu entusiasmo pela beleza da liberdade, coragem, esforço sem entraves, que não se sobrecarrega com regras e métodos, e não reconhece nenhum criticismo além do próprio; ele deu sua

¹⁶ José Maria Vicente Ferrer Francisco de Paula Patricio Manuel Contamine, foi um poeta de origem espanhola que, para ser encarado de forma mais séria em Paris, passou a assinar seus poemas como J.P. Contamine de Latour e, posteriormente, como Lord Cheminot, clamando ser parente de Napoleão, embora fosse tão pobre como Satie e morassem próximos durante um bom tempo, além de terem sido grandes amigos e parceiros em trabalhos. Os escritos do poeta nunca alcançaram notoriedade e é provável que tivessem sido esquecidos, caso Satie não tivesse os utilizado em algumas de suas canções.

admiração a aqueles companheiros em sua jornada que o mostraram o caminho e quem, negligente com as dificuldades presentes ou futuras, com a cabeça erguida, com bolsos vazios e uma alma desfalecente, mergulhou alegremente e descontroladamente na busca de seu ideal. Impulsivo por natureza, ele se doou completamente a eles: e, ao passo que ele cresceu na forma de pensar deles, ele quebrou todas as formas polidas de sua educação inicial em uma tentativa de ser ainda mais como eles. Um dia, ele tirou suas roupas, enrolou elas em bola, sentou nelas, arrastou-as pelo chão, pisou nelas, umedeceu elas com todos os tipos de líquido até torna-las em trapos completos; entalhou seu chapéu, quebrou seus sapatos, rasgou suas gravatas em tiras e trocou seu fino linho por terríveis camisas de flanela (*flannelette*). Ele parou de cortar a barba e deixou seu cabelo crescer. Ao mesmo tempo ele forjou um estilo artístico pessoal para si. Sua educação musical era decididamente incompleta, mas ele juntou as coisas que sabia e delas fabricou uma fórmula própria, assumindo que todas as outras técnicas não eram existentes e mesmo uma barreira para a verdadeira expressão musical (OSr, 1995:25).

Nesse momento, Satie, ainda jovem, espontaneamente ou forçadamente, atribuiu características desse universo à sua personalidade. Talvez ele possa ter adotado o vocabulário refinado e extremamente educado de Rodolphe Salis, ou como aponta Orledge (OSr, 1995:25), os discursos copiados de Vincent Hyspa, também é possível que ele tenha incorporado o humor de Alphonse Allais, conterrâneo de Satie que frequentava o *Chat Noir*, ou de quaisquer das diversas figuras, como Santiago Rusiñol, Marcellin Desboutin, Ignacio Zuloaga, Georges de Feure etc., que contribuía para a criação do ambiente artístico do *cabaret* com suas próprias atuações. Também incorporando à sua música séria (*Rêlache*, *Parade*, etc.) diversos recursos típicos da música de salão, as quais ele compôs inúmeras no tempo em que trabalhou como pianista em alguns *cabarets* e por uma influência familiar, uma vez que seu pai e sua madrasta compunham canções do gênero. Logo, Satie começaria a trabalhar peças com Contamine de Latour e expressar seu desejo de trocar as indicações italianas como: *piano*, *pianíssimo*, *dolce*, por outras menos clássicas que ele mesmo havia inventado como *enquanto observa alguém se aproximar, com um medo do sombrio, surpreendente e conveniente* (OSr, 1995:27), as quais, de fato, o acompanhariam ao longo de sua obra e aparecerão, pela primeira vez, nas *Gnossiennes* indicações como *Avec conviction et une tristesse rigoureuse* (com convicção e uma tristeza rigorosa), *ouvrez la tête* (Abra a cabeça), *Munissez-vous de clarvoyance* (munir-se de clarividência), *Sur la langue* (na ponta da língua), *sans orgueil* (sem orgulho), entre outras e serão mais bem desenvolvidas nas obras pianísticas de 1912 em diante.

Chat Noir, que possuía na placa de entrada a inscrição *Passant, sois moderne* (Pedestre/transeunte, seja moderno) e como *motto* do seu criador, Rodolphe Salis, “choquem a burguesia”, logo acolheria, por volta de novembro de 1887, Satie como pianista substituto. Satie logo tomaria o lugar de Dynam-Victor Fumet, o qual é apontado como influência composicional de Satie pelo filho de Dynam-Victor, Stanislas Fumet, que alega que Satie era fascinado com a música de seu pai cujas improvisações soavam muito parecidas com as *Gymnopédies* (OSr, 1995:37), o que

é bem difícil de ser confirmado, uma vez que poucas peças de Fumet restaram e tais peças não se assemelham tanto ao modo composicional de Satie. De qualquer forma, todo aquele ambiente teve uma ligação a Satie e talvez o mais presente no estilo literário do compositor tenha sido Alphonse Allais. Ambos são descritos de maneiras semelhantes, Allais era um *fumiste*¹⁷ que protagonizou um pioneirismo em várias frentes artísticas, como um quadro completamente branco chamado *première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* (primeira comunhão de garotas pálidas em um tempo de neve) e outro completamente preto chamado *Combat de nègres dans une cave, pendant la nuit* (Combate de negros dentro de uma caverna, durante a noite) expostos entre 1882 e 1885, na Exposição anual de Artes Incoerentes em um série chamada “Para pessoas que não sabiam como desenhar”, bem antes das emblemáticas obras do gênero de Robert Rauschenberg e Kazimir Malevich, além de ter composto a primeira peça silenciosa¹⁸ *Marche Funèbre composée pour les Funérailles d’un grand homme sourd* (Marcha fúnebre composta para os funerais de um grande homem surdo) que se trata de 24 compassos em branco com a indicação de tempo *Lento*, *rigollando* e com um prefácio que descreve como inspiração a máxima de que as grandes dores são silenciosas e que os intérpretes devem apenas contar os compassos ao invés de se renderem ao tumulto indecente que retira todo caráter respeitoso dos melhores funerais – a crítica de Allais, provavelmente, se direcionava aos grandes cortejos funerários pomposos que entraram em voga após o funeral de Victor Hugo. Allais também escreveu um método para ensinar música aos animais, o que também foi um assunto discorrido em um dos textos de Satie, *L’Intelligence et la musicalité chez les animaux* (A Inteligência e musicalidade dos animais) (GILLMOR, 1988:66). Nesse período, Satie também entraria em contato com a influente obra de Alfred Jarry *Ubu Roi* (Ubu Rei) que conta a história do rei fictício Ubu, o qual possuía um humor que beirava o absurdo e influenciou muitos artistas da época. A peça estreada em 1896 no *Théâtre de l’Oeuvre* era imersa de piadas, rupturas e zombarias ao teatro tradicional, desde o título que fazia alusão ao Édipo Rei à ruptura do conceito comum de cenário. A peça desafiava o público conservador tendo como

¹⁷ O termo *fumiste* será usado com frequência pelos membros do movimento *L’Hydropathe*, liderados por Émile Goudeau (*Gout d’eau*) e aparecerá na revista *L’hydropathe*, em 12 de maio de 1880, simbolizando uma espécie de humor sarcástico em demasia feito na hora para deixar o alvo da piada como um imbecil “Fazer qualquer um sentir, entre uma plateia numerosa, por uma série de palavras, que ele é um imbecil, é próprio do espírito. Abundar em seu sentido e dar-lhe a própria quintessência de sua imbecilidade, é próprio do fumismo” ou também o ato de contar histórias surreais e absurdas ou falsas com o propósito humorístico. Na definição de Fragerolle “O fumismo não é nada, ele é tudo” ou de Zola, que aparece como epígrafe do artigo de Fragerolle, “As artes serão fumistas, ou elas não serão” (FRAGEROLLE, 1880:2). Um ato típico deste humor realizado por Satie está presente na sua invenção dos *cephalofones*, instrumentos intocáveis que matavam seus intérpretes, (Ve, 1981:187) ou sobre a fonometria (Ve, 1981:19) ou quando o compositor se sentava ao lado de estranhos em concertos e começava a discutir sobre termos inexistentes: “Bonito, não é, essa música de dança moderna? Mas eu tenho certeza que você irá concordar que a politonia e a diafonia são simplesmente absurdas [...] Existe apenas uma base verdadeira para a música, a monofonia. Uma nota, apenas uma nota!” (OSr, 1995:136), logo depois se apresentando como um crítico musical chamado Paul Souday ao estranho que, no entanto, sabia quem ele era realmente. O fumismo se assemelha bastante ao humor das cortes francesas caracterizado pela argúcia e a ridicularização da pessoa alvo.

¹⁸ Apesar de Cage conhecer o trabalho de Satie, é provável que ele desconhecesse as obras de Allais, uma vez que ao apontar suas referências para a criação de 4:33, ele se lembrará de Rauschenberg e Malevich sem mencionar Allais.

primeira palavra proferida pelo personagem principal: “*Merdre!*”, entre outros palavrões corriqueiros ao longo do texto.

Imerso nessa atmosfera e sendo um representante dessa natureza humorística em si, Satie era um reflexo do ambiente em que frequentava e um de seus mais importantes representantes. Não obstante, sua obra musical ainda era pouco conhecida e pouco representativa fora do seu círculo de amizades. Para a grande sociedade parisiense e para os críticos, Satie não passava de um “zombador, um palhaço, um amador incompetente, que tentou esconder sua mediocridade por trás de uma fachada de absurdo pretensioso” (MYERS, 1968:40), ou nas palavras de Francis Jourdain, “por volta de 1895, Satie era mais conhecido como um palhaço do que como compositor” (OSr, 1995:38). De fato, Satie, que, até o instante, não possuía formação musical oficial, gozava apenas de um status amador. Apesar disto, Satie se candidataria três vezes para ter uma cadeira na *Académie des Beaux-Arts*, embora ele, provavelmente, o tenha feito para debochar da Instituição. Ele lamentará em um de seus textos dizendo: “Embora eu não seja muito observador, me parece que os Preciosos Membros da Academia de Belas Artes usaram contra a minha pessoa de uma teimosia, de um desejo volúvel da mais calculada obstinação. E isto me causou muita dor” (Ve, 1981:21).

1.6. Religiosidade

O homem clama que ele foi criado à imagem de Deus. É possível, afinal.

Erik Satie (*Écrits*)

Paralelamente a essa imersão no mundo do cabaret, por volta de 1890, Satie, influenciado por Contamine de Latour e por Marcellin Desboutin, acabaria se aproximando de Joséphin Péladan e se tornando o compositor oficial do *Salon de la Rose + Croix* – uma ordem religiosa que foi introduzida na França na década final do século XIX¹⁹. Satie que, desde 1886, também por influência de Latour e pelo seu primeiro professor de música, Gustave Vinot, organista da igreja de Sainte-Catherine em Honfleur, estava fascinado pelo mundo medieval e o gótico e passava horas na Biblioteca Nacional estudando cantochão e arte gótica e era visto com frequência meditando na

¹⁹ Há inúmeras ramificações da organização Rosacruz que começaram a aparecer, já no século XVII na Alemanha, derivadas da herança de Christian Rosenkreutz, que viveu no século XV, embora existam inúmeras incertezas sobre a vida e veracidade dos fatos e datas acerca de Rosenkreutz. A ordem de Péladan é, inicialmente, apresentada como *Ordre kabbalistique de la Rose-Croix* (Ordem cabalística da Rosa-Cruz) em 1888, com Stanislas de Guaita como Grão-Mestre e Joséphin Péladan como *Sâr*. Em 1890, após sentir inclinações anti-católicas no grupo, Péladan se separa e cria a *Ordre de la Rose-Croix catholique et esthétique du Temple et du Graal* (Ordem da Rosa-Cruz católica e estética do Templo e do Graal) dando início ao que ficou conhecido como a guerra das duas rosas. Através de uma hierarquia eclesiástica bem elaborada, Péladan proclamava decretos episcopais e anátemas aos seus adversários e pregava o combate aos vícios da sociedade através da arte e da religião, enquanto de Guaita rebatia os decretos de Péladan na imprensa.

Catedral de Notre Dame e sempre falando infatigavelmente sobre religião e adotando uma postura humilde em relação ao mundo. Satie ficou impressionado com o trabalho de Viollet-le-Duc – arquiteto responsável pela restauração da Catedral de Notre Dame, repondo e recriando as gárgulas, a galeria dos reis e o coruchéu atuais –, compondo no mesmo ano as quatro *Ogives* – forma arquitetural típica de construções góticas e que é composta por uma base quadrada ou retangular que se junta através de um arco baseado num triângulo equilátero –, que possuem uma estrutura plana, homofônicas e encaixadas numa forma não usual, mas baseado numa meticolosa e simétrica relação numerológica extraída do número quatro e sua relação com a cruz. Desta forma, Satie, provavelmente, se sentiu fascinado com a figura mística de Péladan e atraído pela possibilidade de vivenciar uma reconstrução do mundo medieval e dos costumes e hábitos religiosos de outrora.

Embora produtiva e de traços distintos, a associação de Satie e Péladan durou menos de dois anos. Não obstante, ela foi o suficiente para que Satie produzisse um considerável número de obras como *Sonneries de la Rose-Croix*, *Salut Drapeau!*, *Prélude du Nazaréen* etc., as quais lhe proporcionaram a oportunidade de apresentar suas peças publicamente pela primeira vez. Após a composição de *Les Fils des Étoiles* (que são, ironicamente, anti-wagnerianas), Satie se cansou das restrições e exigências estéticas realizadas pelo líder religioso que nada entendia de música, mas que cultuava a genialidade wagneriana, e rompeu os laços com o *Sâr* através de uma carta aberta enviada a Gaultier Garguille, editor associado do *Gil Blas* em 14 de agosto de 1892:

Senhor Redator, Estou surpreso que Eu, pobre homem que não tem outros pensamentos além de Minha arte, seja sempre associado ao título de iniciador musical dos discípulos de Joséphin Peladan. Isto me causa muita tristeza e insipidez, pois, se devo ser o pupilo de alguém, creio poder dizer que não sou de ninguém senão de Mim mesmo; sobretudo, eu também acredito que Monsieur Peladan, apesar de seu extenso conhecimento, não pode fazer discípulos nem na música, nem sobre a pintura, nem em outra coisa. Portanto, este bom senhor Josephin Peladan, pelo qual tenho grande respeito e deferência, nunca teve alguma autoridade sobre a independência de Minha Estética; se encontra diante de Mim, não Meu mestre, mas Meu colaborador, assim como Meus velhos amigos senhores J.P. Contamine de Latour e Albert Tinchant. Perante Santa Maria, mãe de nosso senhor, terceira pessoa da Divina Trindade: Digo, sem ódio nem má intenção, o que meu coração sente sobre este assunto; e também juro, perante os Pais da Santa Igreja Católica, que esta questão não é barulho ou a busca de uma briga com Meu amigo senhor Peladan. Por favor, aceite, senhor redator os humildes cumprimentos de um pobre homem que não há outros pensamentos além de sua Arte e que é triste de tratar um assunto tão doloroso para ele. Erik Satie (Vc, 2003:32-33).

Apesar de nunca ter reconciliado com Péladan, Satie pareceu não guardar rancor, uma vez ele se prontificou a auxiliar Victor Émile Michellet a prestrar uma homenagem póstuma ao *Sâr* em 1924: “Que posso fazer?... Eu ficaria muito feliz de me juntar aos amigos de Péladan cuja memória me é sempre querida... Que posso fazer? Veja, por favor” (Vc, 2003:640). Após o rompimento com

Péladan, pouco tempo após o dramático término com Suzanne Valadon, podemos encontrar Satie compondo em parceria de Contamine de Latour o Ballet Cristão *Uspud* e suas *Danses Gothiques – neuvine pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon Âme* (Danças góticas – novena para a grande calma e a forte tranquilidade de minha alma), uma série de nove pequenas peças homofônicas em estilo coral de ampla monotonia e estaticidade harmônica. As peças se propunham a aliviar a cabeça de Satie numa espécie de ascese e chamam a atenção pelos seus formatos aforísticos, característica presente na maior parte da obra de Satie, tendo a terceira das danças apenas 12 semínimas, uma vez que ela não possui fórmula de compasso e conseqüentemente, barras de compasso, e durando cerca de 12 a 18 segundos.

Longe da Rosacruz, Satie, ao invés de acalmar seus ânimos e anseios religiosos, acabou os inflando ainda mais. Um retrato completo dessa espécie de misticismo e de que forma ele se refletiu na música e estética de Satie é feito pelo seu irmão Conrad em um artigo publicado na revista esotérica *Le coeur* em junho de 1895.

Erik Satie é um homem de idealismo transcendental e ele não tem nada além de desdém pelo realismo que tem nublado a inteligência de seus contemporâneos. Idealismo não é entendido pelas massas. Quantas pessoas cultivam as artes apenas para por suas mãos em bens materiais e satisfazer sua vaidade? Satie, por outro lado, prefere seguir seus pensamentos em pobreza do que viver sem eles um estado de satisfação material; seus trabalhos são feitos pensando unicamente no bem da arte. Como John Stuart disse, “escritos pelos quais alguém vive não viverão”.

É fácil de entender que um idealista cristão como Satie não pôde encontrar realização no Conservatório e que sua alma elevada foi submetida a um sofrimento peculiar se encontrando encarcerada na *formulae* estéril acadêmica. Ele foi rápido em escapar daquele refúgio de adolescentes com pretensões artísticas; o que um local desses tem a oferecer para aqueles que nasceram para inventar novas formas? Logo após deixar, ele publicou as *Gymnopédies* e as *Sarabandes* que são trabalhos de um místico pagão e as quais deram um antegosto do Católico que escreveria as *Danses gothiques*.

Neste período, ele gostava de passar horas sob a sombria luz de Notre-Dame e seus pensamentos costumavam seguir as curvas das estruturas e subir em direção ao Criador; dessas horas de extase nasceram as *Ogives* publicadas há quase dez anos [seis]. Então, seus pensamentos floresceram; ele ponderou apenas o imponderável, e o místico Cristão foi revelado. Seus trabalhos começaram a acompanhar um ao outro de forma rígida. Houve os prelúdios para *Nazaréen* de Henri Mazel e *Les fils des étoiles* para a mistura Wagnérie/Kaldéene de Sâr Péladan. Ele acabou de terminar a partitura de *La Porte héroïque du ciel*; mas o tratamento deste drama, escrito pelo eminente esotérico Jules Bois, é acima de tudo Cristão em atitude. Eu gostaria de mencionar o *L'hymne au drapeau*, do *Le Prince de Byzance* de Sâr Péladan: é o hino do grupo de escolhidos saudando a imaculada bandeira do absoluto.

Suas *Neuvaines pour le plus grand calme et la forte tranquillité de mon âme, mises sous l'invocation de saint Benoit*, são o trabalho de um místico que foi visitado pelo Espírito Santo, como São Benoit foi durante os anos em que ele era desconhecido por todos, excepto por um monge romano. É também importante apontar que todos seus trabalhos são decorativos e Católicos. Quanto às *Gnossiennes*, uma delas apareceu nesta revista e duas outras foram publicadas no *Figaro musical*.

No momento, Satie está trabalhando em uma missa chamada *Messe des pauvres*. Ela começa com um prelúdio bem característico, o qual forma a base da missa, motetos nomeados que retornam regularmente durante o ofício e são repetidos pelo órgão principal, pelo órgão do coral e pelo coral. Entre o Kyrie e o Gloria, uma oração chamada '*Prière des Orgues*' é inserida.

Através da voz de crianças e de homens, os fiéis clamaram por piedade; a função do órgão é condensar todos os gritos de desespero e carregar a oração de toda a congregação ao Criador. Por esta missa ser, essencialmente, uma obra católica, e será uma atualização do misticismo inconsciente que existe em toda a humanidade e o qual, agora, é universalmente manifestado em arte e filosofia.

Esta missa é música para o divino sacrifício e não terá espaço para orquestras, as quais eu sinto dizer, encontram seu caminho na maioria das missas. Este não é um entretenimento disposto aos fiéis; seu objetivo é aumentar a intensidade de suas orações agindo diretamente em suas almas já curvadas como estão diante do Redentor. Esses cantos, esses sons irão inventar uma oração que subsume a oração de toda a congregação enquanto eles se ajoelham e imploram pelo perdão divino. Após escutar esta missa, poderemos lembrar o que *Sainte-Beuve* disse sobre Pascal: “Podemos continuar descrentes, mas não é mais permitido escarnejar ou blasfemar”. Abençoados aqueles puros de coração; pois eles verão Deus (OSr, 1995:49-50).

Além de apontar as origens e inspirações por detrás de cada peça, Conrad apresenta o espírito livre de Satie que não conseguiu seguir as formas estereis da tradição e estava empenhado na criação de novas formas, e demonstra que, bem longe de ser um mero capricho, Satie encarava sua dedicação religiosa com extrema vivacidade e veracidade e, aparentemente, também o fazia o irmão. Também é importante a descrição que Conrad faz das obras como sendo decorativas, o que aponta para uma consciência plena da função de plano de fundo para uma obra literária, a qual Satie entendia como o antídoto da mania wagneriana que tomava a França, e já fornece o germe da *musique d'ameublement* que seria formulada posteriormente. Um dos aspectos ubíquos neste artigo é o reminescente objetivo artístico de Péladan que Satie manteve em seu projeto religioso pessoal, o de combater a sociedade através da arte, mais precisamente, da música e da pintura, como instrumentos ascéticos de transformação do homem, pois “a Religião se fez arte para falar com as massas, logo, a Arte deve se fazer religião para falar com a minoria” (VI, 1989:54).

Satie, que, nesse momento, já havia sido apelidado de *Esoterik Satie* por Alphonse Allais, criaria, em 15 de outubro de 1893, sua *Église Metropolitaine d'Art de Jésus Conducteur*, a qual teria como sede sua própria e minúscula casa e no seu auge teria uma congregação de apenas um membro, muito embora Satie tivesse realizado um projeto que contava com 1.608.040.290 membros dispostos na seguinte hierarquia e cores: Grandes dignatários – *Le Parcier* (sobretudo vermelho, capuz violeta), *Le Grand définiteur*, *Le Grand penedant*, *Le Grand cloistrier*, *Le Grand peneant* (sobretudo vermelho (sobretudo vermelho, capuz branco), *Les Définiteurs* 10 (sobretudo vermelho, capuz cinza); Dignatários – *Les Penedents* 25 (sobretudo violeta, capuz vermelho), *Les Cloistriers* 50 (sobretudo violeta, capuz branco); Oficiais Monásticos – *Les Peneants blancs* 200 (sobretudo branco, capuz violeta), *Les Peneants gris* 40.000 (sobretudo cinza, capuz branco); Cavaleiros – *Les peneants noirs* confessos 8.000.000 (sobretudo negro, capuz branco), *Les peneants noirs* leigos 1.600.000.000 (sobretudo negro, capuz cinza), todos armados com uma espada de batalha e uma lança de 5 metros (Ve, 1981:179). Aparentemente, Satie estava pronto para criar a religião predominante do mundo ocidental, o que não aconteceu. A inauguração de sua Igreja viria através

de uma *Primeira Epístola de Erik Satie aos Artistas Católicos e a todos os Cristãos* publicada na mesma revista esotérica, *Le coeur*.

Meus irmãos; Nós vivemos em uma era problemática onde a sociedade ocidental, filha da Igreja Católica Apostólica e Romana é invadida pelas sombras da impiedade, mil vezes mais bárbara que nos tempos do Paganismo, e parece perto de perecer. Com lamento, vemos apenas o homem ofender Deus a cada dia, pela ignorância dos preceitos divinos do Evangelho e se afastar do fervor, da continência, das práticas Santas e dos costumes pios; Nós estamos entristecidos de vê-los escutar aqueles que vêm manifestar suas obras diabólicas e suas mentiras; Nós culpamos aqueles que são orgulhosos, impenitentes e a malignidade em grau supremo, ao invés de mortificar ao favor de seus sofrimentos, tudo que resta de terreno neles; Nós estamos descontentes de não mais os encontrar combatendo pela glória de Deus, a honra da Igreja e a edificação pública. Ousando atribuir a essas causas o mau pelo qual somos aflitos, nosso coração de cristão se afetou por ver a aflição de tantas almas que vão para o sofrimento eterno; ele chamou na graça infinita de N.S.J.C. o ardente desejo de trabalhar à vossa santificação, pelos meios mais apropriados, a restaurar a Santa Religião que os maus estão pisando sob os pés, e as Artes, as quais são, sua mais sublime expressão.

Nós, portanto, resolvemos, de acordo com Nossa consciência e confiantes na misericórdia de Deus, em edificar na metrópole desta nação franca, que durante tantos séculos se prevaleceu do glorioso título de filha primogênita da Igreja, um Templo digno do Salvador, condutor e redentor dos povos; Nós o faremos um refúgio onde a catolicidade e as Artes, que são indissolúvelmente ligadas, crescerão e prosperarão abrigadas de toda profanação e na completa expansão de suas purezas cujos esforços malignos não saberiam manchar.

Após uma reflexão madura, Nós demos a este asilo da Fé vivificada o nome de Igreja Metropolitana da Arte, e a colocamos sob a divina invocação de Jesus Condutor. Os primeiros e inestimáveis testemunhos de afetuosa gratidão e aprovação cristã que um grande número de Nossos irmãos que se dignaram a trazer a nós, se difundiram em Nossos corações ao mesmo tempo em que uma inefável felicidade, uma fortificante semente de coragem para resistir às emboscadas que poderia nos suscitar o Inferno.

Portanto, Nós vos suplicamos, meus Irmãos, em nome da Salvação da Humanidade, como de nossa própria, de vos unir a nós para o triunfo de Nossa-Santa-Mãe-Igreja, pela purificação da Fé e das Artes, que são uma das trilhas pelas quais a Providência nos chamará a Ele; e Nós Vos beijamos na Paz e Fraternidade de J.C.N.S. (Ve, 1981:15-16).

Não é possível determinar se Satie estava agindo com verdade ou se apenas buscava zombar de Péladan através de seu personagem impecável, bem elaborado e sério. O fato é que, mais do que uma seita religiosa, ela lhe serviu para criticar seus inimigos com a força sacerdotal de um líder religioso pronto a realizar toda forma de anátemas a críticos como Lugné-Poe e Willy, como previamente mencionado. Embora o compositor não tenha conseguido um cargo na Academia de Belas Artes, ele havia se auto-proclamado *Parcier* e lhe concedido toda a importância que esse título virtualmente pudesse ter. Satie aparecia nos jornais da cidade, devido aos seus atos políticos, como distribuir cartulários na porta do *Théâtre de l'Oeuvre*, dirigido por Lugné-Poe, condenando as práticas artísticas do mesmo e convocando aqueles que quisessem restaurar o respeito a Deus, à Igreja e à Arte a comparecerem em sua *Abbatiale*, embora estes atos mais o ridicularizassem que trouxessem alguma importância ao seu nome. Esta aventura de líder religioso de Satie não tardaria muito a terminar. No final do ano de 1895, Satie já se encontrava sem dinheiro para financiar seus

panfletos e jornais que publicava e, aos poucos, ele volta a assinar suas cartas como Erik Satie e não mais como “O *Parcier*, a Espada fervente, o Pobre, o Atleta, o Monge, o Invisível, o Encerramento e o Cavaleiro, Erik Satie” (Vc, 2003:74) seguido de duas cruces, uma pequena e uma grande. Satie ainda manteria traços religiosos durante o resto de sua vida e ocasionalmente mencionando a existência da Igreja em algumas cartas, mas de uma forma menos extravagante e nunca pública e, embora Conrad tenha comprado ou participado de toda a imagem do *Parcier*, a irmã de Satie, Olga Satie-Lafosse coloca em dúvida todo o ato ao ter declarado: “Meu irmão sempre foi difícil de entender. Não me parece que algum dia ele tenha sido perfeitamente normal. E ele era mais um espiritista que um verdadeiro místico” (OSr, 1995:48).

1.7. Cabarets

Dê-me um poeta, eu o farei dois músicos, dos quais um será cancionista e o outro pianista acompanhador. Após um instante, o cancionista terá montado um cabaret dito montmartrois. Quaisquer anos depois, o pianista acompanhador estará morto alcoolicamente e o cancionista será príncipe, duque ou outra coisa ainda melhor.

Erik Satie (*Écrits*)

Imbricado a esta fase religiosa, Satie já havia iniciado a moldar sua personalidade seguinte, aquela conhecida como *Velvet Gentleman*. Ao receber uma pequena herança, provavelmente de seus avós, o compositor, como relatou Vincent Hyspa, teria ido à loja *La Belle Jardinière* e comprado 7 ternos de veludo cotelê, castanhos – ou cinzas de acordo com Latour – e 7 chapéus exatamente iguais. A ideia de Satie, além de garantir as roupas que lhe durariam um tempo através de seus períodos de instabilidade financeira, era de manter uma aparência única (OSr, 1995:51). Como um personagem de desenho animado, ao manter um mesmo padrão vestuário, a imagem é melhor gravada e mais facilmente lembrada por aqueles que o observam. Logo, Satie se tornou uma figura familiar em toda a Paris. Como relata Jourdain, Satie era visto sempre da mesma forma:

Uma noite, eu o chamei para ir ao ensaio geral de um melodrama bem divertido adaptado do *The Fatal Card*. Ele estava vestindo um chapéu, casaco e sapatos de veludo cotelê, e ele me perguntou se poderia passar em casa para se trocar. Ele voltou vestindo um terno e um casaco idênticos aos que ele havia tirado, apenas com o veludo em uma condição levemente melhor (OSr, 1995:39).

No entanto, após a falência da Igreja Metropolitana de Arte, Satie passaria por um período sem muitas atividades. Entre 1896 e 1905, ano em que ele entraria na *Schola Cantorum*, Satie quase não produziu obras musicais sérias, seus esforços foram destinados à produção de canções

populares ao lado de Vincent Hyspa e de Paulette Darty. Satie conseguiu emplacar algumas canções como foi o caso de *Je te Veux* – de 1897, mas popularizada em 1903 – que contou com um grande sucesso na voz de Darty. Este trabalho, no entanto, estava mais associado a uma necessidade de sobrevivência a Satie que por um desejo real, mas, embora não lhe agradasse, o mundo das canções de cabaret e das *Chansons d'humour* de crítica social de Vincent Hyspa foram relevantes para a produção humorística de Satie posteriormente, principalmente na utilização de pastiches. Como relata Grass-Mick, entre 1896 e 1898, existe um hiato de dois anos na vida de Satie.

É verdade, nada se sabe dos anos entre 1896 e 1898. O que ele estava fazendo? Nada, absolutamente nada. Ele vagou por Paris, pensou seus pensamentos e viveu uma livre e fácil vida longe de seus contemporâneos musicais [...] Nunca nesses anos, quando ele deixou a *Butte* para uma mudança de cenário, eu o vi trabalhando ou escrevendo ou fazendo notas (OSr, 1995:57).

As únicas peças significativas desse período serão o conjunto das seis *Pièces Froides* (Peças Frias) (1897) que se subdivide em *Airs à Faire Fuir* (Árias de fazer fugir) e *Danses de Travers* (Danças Oblíquas), uma *Gnossienne* (1897), publicada postumamente como a número 6 e os *Trois Morceaux em forme de poire* (Três Peças em forma de pera) (1903). Satie também realizou algumas experiências harmônicas como *The Dreamy Fish* e orquestrais como *The Angora Ox*, incompleta, e algumas tentativas de orquestrar peças antigas suas que, mesmo após inúmeras tentativas de recomeço em seus cadernos, não sobreviviam por muitos compassos. Da produção ligada ao mundo popular, se destacariam as peças orquestrais *Geneviève de Brabant* e *La Diva d'Empire*. As frustradas experiências orquestrais, provavelmente, foram uma das causas de seu interesse em retornar aos estudos, em 1905, na *Schola Cantorum*.

1.8. Schola Cantorum²⁰

Existe uma linguagem musical. Deve-se aprendê-la.
Erik Satie (*Satie the Composer*)

Embora o mesmo não cresse, Satie já era, sem dúvida, um compositor qualificado. Apesar de suas abordagens insólitas ao *métier* composicional de seus contemporâneos, ele já havia produzido parte das peças que teriam maior popularidade durante toda sua carreira e posteridade. Como uma espécie de factótum, o compositor já havia sido pianista e compositor de músicas para cabaret, autor de canções de salão, compositor oficial do *Salon de la Rose+Croix* de Joséphin Péladan, suas *Sarabandes* (1887) e *Gymnopédies* (1888) já haviam conquistado um moderado

²⁰ Parte dessa seção aparece de forma similar no artigo *Satie e a arte da Polifonia* da revista *Opus* (PENA, 2016:97-118).

sucesso no meio musical francês, *Uspud* (ballet cristão – 1892), Música para teatro de sombras (*Nöel*, 1892), Música para Pantomima (*Jack-in-the-box*, 1899), e uma missa (*Messe des pauvres*, 1893-5) realizada em sua própria igreja, *L'Église Métropolitaine d'Art de Jésus Conducteur*. Não obstante, Satie ainda era visto como um compositor amador e de segunda classe que não se enquadrava nos padrões exigidos pelos árbitros do cânone musical de sua época, os críticos, em virtude da máscara humorística que o cobre, a monotonia e estaticidade de várias obras e uma aparente simplicidade à primeira vista, além do fato de ele nunca ter composto nas formas tradicionais (Quartetos, Sonatas etc.) e de outras atitudes, tipicamente experimentais..

No entanto, sua aparente popularidade não lhe foi suficiente para que se sentisse confortável ante suas habilidades como compositor, além da quase nula divulgação de suas obras no cenário parisiense. É por isso que, em 1905, contrariando o conselho de seu amigo Debussy – “Na sua idade, não se troca mais de pele”²¹ –, Satie, com 39 anos, retornará aos estudos na *Schola Cantorum*. Ele vinha de uma má fase composicional nos últimos anos que precedem seu retorno aos estudos e a única obra mais bem elaborada deste período, entre 1900 e 1907, são os *Trois morceaux en forme de poire*, também frutos de um conselho de Debussy para que ele desenvolvesse seu senso de forma²². As críticas parecem ter afetado o compositor e, em 17 de janeiro de 1911, Satie escreveria ao seu irmão Conrad: “Em 1905, Eu comecei a estudar com d’Indy. Eu estava cansado de ser repreendido por uma ignorância que eu acreditava ter, uma vez que pessoas competentes tinham apontado traços dela em meus trabalhos” (Vc, 2003:145).

Até então, em 1905, os trabalhos de Erik Satie eram, essencialmente, homofônicos ou melodias acompanhadas, quase sempre caracterizados pela monotonia e estaticidade. É importante destacar que, no final do século XIX e início do século XX, o contraponto estava sendo retomado com novas abordagens pelos compositores, como Schoenberg, Max Reger e Vincent D’Indy, e a polifonia ganhava um tratamento moderno. Satie reconhecia essa nova atitude quanto ao contraponto como um novo passo para a evolução do espírito humano como relata em um de seus

²¹“*A votre âge on ne change plus de peau*’.Ao qual, entretanto, Satie, corajosamente, replicou que se ele falhasse, significaria que ele não possuía o que era preciso para ser um compositor” (MYERS, 1968:40). Também em (OSc, 1990:57), “‘Cuidado. Você está jogando um jogo perigoso. Na sua idade, não se troca mais de pele’ Ao que Satie, supostamente teria respondido: ‘Se eu errar meu objetivo, pior para mim. Significará que eu não tenho nada em mim’”.

²² “Para ele ou para Debussy, ele compõe os *Trois Morceaux en forme de poire*, que já anunciam o divórcio entre Satie e o impressionismo. Nós conhecemos a história dessas três belas peças para piano. Debussy disse um dia a Satie que ele devia desenvolver seu senso de forma; um sorriso ambíguo recebe este conselho. Algumas semanas mais tarde, Satie traz a seu amigo os *Trois Morceaux*” (TEMPLIER, 1977:26). Golschmann relata que Satie teria dito o seguinte: “Tudo que fiz [...] foi escrever peças em forma de uma pera. Eu as trouxe para Debussy, que perguntou, ‘Por que tal título?’ Por quê? Simples, meu caro amigo, porque você não pode criticar minhas peças em forma de pera. Se elas são em forma de pera, elas não podem ser disformes” (OSr, 1995:100). É importante destacar que no contexto da época, a palavra pera também podia significar “idiota” e inclusive ser associada ao rei Ubu da obra de Alfred Jarry que é descrito como tendo um corpo em forma de pera e é um grande bobalhão atrapalhado, influenciado pela mulher e que tem desejos arrivistas de grandeza. Portanto, é provável que Satie também tivesse a intenção de criticar Debussy com o título e a fachada pretensiosa que cobre a suposta necessidade, apontada por Debussy, de se enquadrar nas formas reconhecíveis.

aforismos em *Les raisonnements d'un têtue* (Os raciocínios de um teimoso): “Em música, eu vejo quatro fases importantes: Contraponto: – fórmula primitiva; Harmonia: – regulação sonora; Ressonância: – impressionismo musical; Neo-contraponto: – nova fórmula. Cada uma dessas fases corresponde a uma evolução do espírito humano” (Ve, 1981:164).

Satie já vinha se empenhando, pessoalmente e politicamente entre os compositores, durante toda a década de 1890, em produzir uma música que fosse verdadeiramente francesa e alheia à febre wagneriana que havia tomado a França e produzido inúmeros reprodutores de ideais estéticos estrangeiros. “Este era um objetivo que ele compartilhava com outros compositores na França em torno da virada do século, muitos dos quais, cansados da influência pervasiva de Richard Wagner e ainda mordidos pela derrota na Guerra Franco-Prussiana, estavam procurando vindicação cultural” (DAVIS, 2007:74). Com o fim da Guerra em 1871, os franceses começaram a nutrir um sentimento de vingança contra os alemães, sentimento que se infiltrava na cultura, política e fazia parte, até mesmo, da educação das crianças. Logo, a geração de Maurice Ravel, Claude Debussy, Erik Satie, que eram crianças no momento da Guerra Franco-Prussiana, cresceu ouvindo canções de guerra sobre a obrigação do jovem francês de servir o próprio país. Durante a Terceira República, a divulgação da cultura e valorização do folclore nacional também passa a ser obrigatória em todo o território francês (Cf. BENEDETTI, 2013:25-32). É também nesse período que será comum encontrar nas capas das partituras publicadas indicações como: *musique française* ou *Claude Debussy – musicien français*, com o intuito de acrescentar uma ideia de caráter nacional à obra.

A fim de construir essa música francesa, a redescoberta da herança nacional se fez necessária e os compositores buscaram na obra de compositores como Jean-Philippe Rameau, Jean-Baptiste Lully e François Couperin a inspiração e o elemento nacional necessário. Logo, estruturas formais, estilísticas, estéticas, danças, ritmos e melodias do século XVIII, reapareciam em uma nova roupagem em peças modernas e com títulos evocativos ao passado como *Suite Bergamasque* (1890-1905) *Images* (1904-5), que contém uma *hommage a Rameau*, de Debussy e *Le tombeau de Couperin* (1914-1917) de Ravel. Satie, que não era tão amante desse período musical francês, argumentará que também queria realizar uma homenagem, mas todos os compositores (Lully, Rameau, Couperin, Debussy) já haviam, devidamente, recebido uma e, portanto, ele faria uma homenagem a Louis Clapisson, um compositor de canções medievais e óperas cômicas do século XIX (DAVIS, 2007:74-75; BENEDETTI, 2013:32-45).

Desta forma, Satie, sentindo a necessidade de estruturar e completar seus estudos formais e poder alcançar seus objetivos em composição, escolhe a *Schola Cantorum* e começa a participar da classe de composição de Vincent d’Indy e a tomar lições de contraponto com Albert Roussel. É claro que uma figura, já com certa idade e experiência, causaria certo espanto retornando aos

estudos. Roussel, na ocasião de um festival em homenagem a Satie, um ano após a morte do compositor, conta que teve certa resistência em aceitá-lo como aluno:

Eu me pergunto qual foi a sua motivação quando, em 1905, ele apareceu na rua *Saint-Jacques* com a intenção de estudar contraponto e fuga? Teria ele visto alguém realizando com sucesso o ideal artístico que ele imaginou e, então ele quis ir diametralmente na direção oposta? Ou ele já havia previsto que a busca furiosa dos imitadores de Debussy de acordes cada vez mais complexos poderia terminar apenas num impasse estéril? O fato é que um dia, para o meu espanto, ele mencionou a mim sua intenção em vir estudar na *Schola*. Eu devo dizer, para começar, que eu tentei dissuadi-lo, imaginando que ele fosse suficientemente familiarizado com a escrita contrapontística e não vendo realmente nenhuma aplicação prática que ele pudesse fazer através do estudo de exercícios a quatro vozes. Mas ele insistiu, e a majestosa instituição na rua *Saint-Jacques* nunca teve um aluno mais meticuloso e disciplinado. Eu confesso que, no começo, senti-me desconcertado de alguma forma, enquanto lia seus exercícios no piano, pela presença, atrás de mim, desse estranho aluno que era tão diferente dos outros. Parecia a mim que seu sorriso irônico insinuava: “Ah! Então isso não é permitido? Sério? Que melhora significativa você acabou de fazer! Agora sim, temos uma peça de contraponto sem uma ruga nela!” Mas não, não havia ironia. Com a mais séria e cometida expressão, Satie trazia-me um contraponto que era impecável, em uma ótima caligrafia, e seu entusiasmo pelos corais de Bach o destacariam mesmo em uma classe de órgão. O resultado foi que em Junho de 1908 ele foi premiado com um esplêndido diploma, constatando que o aluno Satie havia sido julgado competente para praticar sua arte. E eu ficaria muito surpreso se ele não tivesse cuidadosamente preservado esse precioso documento entre seus papéis (OSr, 1995:18).

Assim, o aluno que outrora fora classificado como “insolente” e “o mais preguiçoso estudante” no Conservatório de Paris, sendo finalmente expulso em 1882, e que descreveu o Conservatório como um “grande edifício muito desconfortável e bem desagradável de se olhar – uma espécie de penitenciária local sem nenhum atrativo exterior – nem interior, de qualquer maneira” (Ve, 1981:67), havia se tornado uma espécie de aluno exemplar e dedicado, jogando – talvez o único momento de sua vida em que tenha feito isso – finalmente, pelas regras. Satie reconhecia que “existe uma linguagem musical. Deve-se aprendê-la” (OSc, 1990:81)²³ e com a ajuda de D’Indy, que lhe concedeu uma bolsa de estudos, já que o compositor não tinha condições de pagar as taxas, ao final do primeiro ano, Satie já realizava exercícios a 4 e 5 vozes e, em abril de 1907, exercícios a 6 vozes em seus cadernos²⁴.

Nesse período, Satie irá abandonar sua velha aparência de *Velvet Gentleman* e irá adotar um simples terno preto e um chapéu redondo (*chapeau rond*) conhecido como *démi-méllon* também

²³ Robert Caby relatou, informalmente, a Robert Orledge que Satie lhe teria dito isso, durante o período de sua doença que acabaria o levando à morte. “There is a musical language. One must learn it” (OSc, 1990: 81).

²⁴ Felizmente, todos os cadernos utilizados em classe por Satie, contendo todos os seus exercícios com marcações e correções de Albert Roussel, foram mantidos intactos, no entanto, devido à sua condição frágil, os mesmos só podem ser acessados no *Département de la Musique* na *Bibliothèque Nationale de France* com a autorização do diretor do departamento de música. Os mesmos também não se encontram disponíveis no acervo digital da Biblioteca. Parte destes cadernos foi reproduzido em OSc, 1990.

preto e sempre carregando seu guarda-chuva. Satie havia confessado à Hyspa que, após tanto tempo usando veludo, ele não aguentava mais ver aquele material sem que tivesse uma indigestão, ainda que fosse em pinturas (OSr, 1995:51). Satie adotaria, ironicamente, um vez que ele era um iconoclasta e pertencia ao partido Radical Socialista e, atualmente, frequentemente associado ao *Parti Communiste Français* (PCF)²⁵, uma roupagem e postura, tipicamente, burguesa em traques que o misturava a banqueiros, funcionários públicos, chefes de orquestra e ao público comum. No entanto, eram traques híbridos que lhe serviam tanto para visitar os *caf'conc* como ir às festas da alta sociedade que ele passou a frequentar após obter moderado sucesso com seus trabalhos composicionais.

Apesar de tudo, em 1908, Satie mostrará baixo desempenho em suas atividades na escola, provavelmente, devido ao fato de que Albert Roussel estava muito ocupado com suas composições e seu último ano de estudos na *Schola*²⁶ e não podia realizar atendimentos. Neste período, os exercícios de Satie possuem pouquíssimas anotações de Roussel e boa parte das correções são de Auguste Sérieyx – outro professor de composição da instituição e que, provavelmente, substituiu Roussel em determinados momentos. Satie também se atrapalha com a demanda de trabalho no *cabaret* e chega a enviar uma carta pedindo desculpas a D'Indy pelo atraso na entrega de um trabalho²⁷. Também nesse período, ainda em seus exercícios, é que começam a ressurgir as peças para piano com nomes humorísticos (*Fâcheux exemple, Désespoir agréable*) (OSc, 1990:89-90).

Satie formou-se no curso de contraponto com a distinção *très bien* em 1908, abrindo uma nova gama de possibilidades em sua carreira com a técnica do contraponto e lhe proporcionando um “impulso de credibilidade e confiança. Exercícios em homornização de corais e fugas o deixaram mais fluente nessas formas e ansioso para explorar as possibilidades de amalgamar técnicas de contraponto com seu próprio estilo já estabelecido, marcado pela dissonância e vertido em ironia” (DAVIS: 2007:76-77). Ele continuaria os estudos em composição com d'Indy até o início de 1912, mas em 1908, já é possível ver suas primeiras experiências com a composição polifônica fora da academia, iniciando pelas *Aperçus désagréables*.

Aperçus désagréables foi a primeira obra de Satie após a conquista de seu diploma de contraponto e contava inicialmente com um Coral e uma Fuga (em 1912 ele adicionaria um movimento inicial à peça: *Pastorale*) para piano a quatro mãos. A peça foi composta para que Satie

²⁵ Na ocasião da comemoração de 150 anos do nascimento de Erik Satie na vila de Arcueil-Cachan em 2016, o conselheiro Denis Truffaut do partido *Front National* se posicionou contra a disponibilização de verbas públicas para o evento sob a alegação de que Satie era um alcólatra que pertencia ao PCF e, portanto, não era um exemplo a ser celebrado, ato que geraria grande revolta dos moradores, já que Satie é a maior celebridade e um dos principais motivos de turismo ao local.

²⁶ Albert Roussel foi professor na *Schola Cantorum* ao mesmo tempo em que cursava a classe de composição de Vincent d'Indy e se formou na mesma no ano de 1908.

²⁷ “Querido mestre, desculpe-me por entregar meu trabalho com tal atraso. Eu lhe peço que acredite que não foi minha culpa e lhe suplico para que não me trate com rigor, respeitosamente, Erik Satie” (Vc, 2003: 129; OSc, 1990: 90).

e Debussy pudessem tocá-la em seus encontros semanais e contém diálogos que correm ao longo dos compassos em narrativa humorística. Debussy, que foi contrário à presença de Satie na *Schola Cantorum*, conta a Francisco de Lacerda²⁸ sobre a peça: “Satie acabou de terminar uma fuga, na qual o tédio se esconde por trás de harmonias interessantíssimas e nas quais você reconhecerá a influência do supracitado estabelecimento”²⁹ (OSc, 1990:57). E, embora Debussy tenha demonstrado certo interesse na Fuga, o que era a intenção de Satie, o próprio compositor revela um ano antes da publicação da peça a seu irmão Conrad um certo descontentamento com seus trabalhos polifônicos:

Aqui estou então, em 1908, segurando um certificado que me dá o título de contrapontista. Orgulhoso de minha ciência, começo a compor. Minha primeira obra deste tipo é um Coral e Fuga para quatro mãos. Eu fui bem insultado em minha pobre vida, mas nunca fui tão desprezado. O que diabos eu estive fazendo com D’Indy? As coisas que eu escrevi antes tinham um encanto tão profundo! E agora? Quão tediosas! Quão desinteressantes! (Vc, 2003:145).

Esta visão decepcionada de Satie sucede a um evento significativo, pois no dia anterior a esta carta, em 16 de janeiro de 1911, suas obras haviam sido trazidas à sala de concerto da *Société Musicale Indépendante*, por intermédio de Maurice Ravel, e a sociedade artística parisiense pôde finalmente descobrir o trabalho composicional de Satie. Porém, para o espanto e confusão de Satie, seus trabalhos antigos foram aclamados pelo público da SMI, enquanto seus novos trabalhos, como *Aperçus désagréables*, foram taxados de tediosos. Isso significava que o seu trabalho “amadorístico” e vertido de “ignorância”, que o levou a passar anos na *Schola Cantorum* se dedicando à linguagem musical, era mais apreciado do que suas peças eruditas e acadêmicas, o que Satie considera um absurdo e diz que “Não dá para entender nada” (Vc, 2003:145; Cf. ORLEDGE, 2010:3). Na mesma carta, ele também renuncia seu trabalho realizado nos cabarets e suas incursões no meio popular dizendo ao irmão: “Eu renunciei a esse gênero faz tempo. Eu não tinha nada para fazer por lá. É mais estúpido e sujo que natural” (Vc, 2003:145).

Apesar da visão do compositor, *Aperçus désagréables* provavam que Satie possuía aquilo que era necessário para ser um compositor e que ele era capaz de utilizar formas tradicionais e compor peças mais extensas e, ao contrário do que Debussy temia, ele podia trocar de pele mais algumas vezes sem perder aquilo que o tornava único como compositor: sua excentricidade, seu humor e seu experimentalismo. E, apesar da decepção momentânea, vemos Satie, posteriormente, descrever a mesma peça dessa forma: “As belas e límpidas *Aperçus désagréables* (Piano a 4 mãos: Pastorale, Choral, Fugue) são de um estilo elevado e fazem compreender por que o sutil compositor

²⁸ Francisco de Lacerda foi um compositor açoriano que atuou como diretor em diversas orquestras na Europa, tendo sido responsável pela estreia de várias peças de Debussy, com o qual mantinha contato (OSc, 1990: 57; VI, 1989: 25).

²⁹ O estabelecimento supracitado se refere à *Schola Cantorum* que Satie frequentou.

tem o direito de dizer: ‘Antes de escrever uma peça, eu passeio por ela várias vezes, na companhia de mim mesmo’” (Ve, 1981:143).

De fato, o tempo passado na *Schola Cantorum*, a imersão na técnica polifônica e o aprendizado do contraponto, a aquisição de um diploma de contrapontista, as aulas de composição e orquestração com d’Indy, foram elementos essenciais – e representam um divisor de águas na obra e carreira do compositor – para que Satie não só se tornasse o compositor de obras de grande porte orquestrais como *Parade*, *Socrate*, *La belle excentrique*, *Mercure* e *Rêlache*, mas também abrisse caminhos para ser encarado como compositor na sociedade artística parisiense e tivesse a oportunidade de divulgar suas ideias musicais no meio. Ainda que sempre tenha sido menos reconhecido e respeitado que seus amigos Ravel e Debussy e nunca tenha perdido seu status amadorístico e de segunda classe, Satie era finalmente levado em conta pelos críticos e árbitros do cânone francês – para o bem e para o mal.

1.9. Excentricidades

Eu não tenho mais a noção de tempo, nem a de espaço; e mesmo, me acontece às vezes de não saber aquilo que digo.
Erik Satie (*Écrits*)

Esta personalidade de aparência burguesa caminharia com Satie até o fim de sua vida, acompanhando seus trabalhos nos *ballets russes*, nas peças humorísticas e no seu envolvimento com o dadaísmo e instantaneísmo, sendo uma espécie de suma de todos os seus aspectos desenvolvidos anteriormente e de suas excentricidades gerais, que não são poucas. Satie presidiu, juntamente a George Auriol e George Delaw o *club de la Clay-Pipe*, os quais se encontravam num *cabaret* da *place du Tertre* para fumar longos cachimbos feitos de argila encravados com imagens, envernizados e coloridos, embora Satie carregasse seu cachimbo, tão grande quanto uma bengala, para todos os lados enrolado num jornal na época. O compositor também dizia odiar o sol – provavelmente, devido ao fato de que o mesmo andava todos os dias de Arcueil-Cachan até o centro de Paris, uma caminhada que levava horas –, como relata Auriol, ele costumava dizer:

“Lá vem esse porco nos atormentar novamente”, quando não havia nenhum porco à vista – homem ou animal. Acabava sendo o pobre e velho *Phoebus*. “Você não gosta do Sol, então?” “Ele é um estúpido!” Satie responderia. “Se ao menos minhas pernas fossem longas o bastante para lhe dar um bom chute no olho! Um estúpido e um malfeitor: não contente em grelhar as janelas de nossa prisão, ele sente um prazer malicioso em queimar as culturas dos aldeões. Que grosseiro!” (OSr, 1995:71-72).

Satie também era um misoneísta e, apesar de sua música ser pioneira, seus hábitos pessoais eram um tanto quanto conservadores. De forma provinciana, Satie se refere à Radiola como *Sémaphore Auditif* (Semáforo Auditivo), o qual ele, provavelmente, ouviu apenas uma vez, pois em 3 de março de 1924, pouco tempo antes de ficar doente, ele convida Milhaud para um jantar na casa de Julien Henriquet, onde ouviriam o aparelho (Vc, 2003:596). Satie também usaria o telefone apenas uma vez na vida, na ocasião em que liga para o Conde Étienne de Beaumont em 23 de março de 1922. O compositor preferia utilizar cartas e *pneumatiques* e, provavelmente, utilizou-se do telefone apenas pela urgência e pelo fato do Conde ser seu financiador (Vc, 2003:475). Aparentemente, Satie estava ansioso em contar a ele sobre uma nova ideia de coreografia que havia proposto a André Derain e Leonide Massine na qual os passos antecipariam a música que viria a seguir, ao invés de acontecerem simultaneamente (ORLEDGE:2013:6). A preferência de Satie pelas cartas também é resultado de sua habilidade e disposição caligráfica que pode-se constatar em seus manuscritos. Satie demorava horas para escrever suas cartas, tomando sempre cuidado para manter uma caligrafia impecável. Como relata Jean Wiéner:

Sua caligrafia era uma exemplo deste [sinal exterior de um gênio]. É absolutamente perfeita, mas *ele gastou vinte minutos completos para escrever um pneumatique de seis linhas*; porque ele estava tão determinado de que a estrutura de suas cartas fossem perfeitas em todos os aspectos – as junções, a parte de baixo os golpes na parte superior - que ele escreveu como um pintor na parte de fora de uma loja que ele está decorando. Em uma ocasião em minha casa, após o jantar, Satie pediu materiais para escrever. Eu o deixei (com uma garrafa de bom champagne perto) continuar com seu ‘trabalho delicado’. Mais de meia hora depois, ele estava apenas começando a esboçar o endereço; e essas cartas eram, frequentemente, apenas algumas linhas para dizer que ele não poderia ir a um jantar (OSr, 1995:135).

A paranoia de Satie também se revelava quando o mesmo recebia caixas pelo correio e escolhia não abrir até que tivesse certeza do conteúdo que estava ali dentro, com medo que pudesse ser algo perigoso. Quando a mãe de Milhaud enviou um pacote a Satie, em 1922, ele fez questão de escrever a Darius: “Eu recebi um pacote assinado por G. Milhaud vindo de Marseille (Exposição Colonial). Este pacote ainda não foi aberto. O que é?... Uma surpresa de sua querida mamãe, eu suponho. Ela é realmente muito gentil! Sim” (Vc, 2003:508). Esses hábitos enraizados em práticas anteriores ao mundo moderno, facilmente, entram em contradição com o caráter moderno presente nas composições de Satie que, desde o início de sua carreira, compunha peças aforísticas (*Allegro-1883, Danses Gothiques-1893*), peças sem fórmulas de compasso, experimentos e peças ligadas ao minimalismo (*Vexations-1893, Gymnopédies*), a primeira utilização do piano preparado (*Le Piège*

de Meduse-1913)³⁰, aplicação de ruídos sobre um plano musical (*Ballet Parade-1917*), peças com inúmeras aplicações humorísticas – as quais serão discutidas com mais afinco no capítulo 2 –, experimentos de interarte combinando música, poesia e arte (*Sports et divertissements-1914*), a primeira partitura coordenada para filme (*Entr'acte-1924*) entre outras. Satie estava preocupado em transpor suas ideias musicais ao papel e seguir com seu já conhecido estilo de vida sem se empolgar ou se abalar com as revoluções do mundo.

1.10. Composição

Meu sonho: ser tocado, não importa onde, mas não na Ópera.

Erik Satie (*Écrits*)

A lógica composicional de Satie possui um caráter completamente avesso à prática comum de sua época, fosse esta baseada nos influentes preceitos composicionais germânicos ou franceses, e é, frequentemente, mencionada, em comentários avulsos, as razões técnicas e extra-pessoais para isto. Como dito previamente, Satie não teve acesso a um conhecimento formal e técnico musical até que começasse a atender as aulas na *Schola Cantorum*. O que ele conheceu foram os livros de arte e arquitetura gótica, as aulas de música com o organista Vinot da igreja de St. Leonard em Honfleur, diálogos informais com outros artistas, a vivência artística dos *cabarets* e suas aulas aversivas no Conservatório de Paris. Satie frequentou o Conservatório entre 1879-1882 – quando foi expulso em virtude de uma lei que postulava que qualquer aluno que não ganhasse um prêmio ou menção honrosa em um prazo de três anos era automaticamente dispensado –, no entanto, ele faltava muitas aulas, preferia ler a tocar e não conseguia ler música à primeira vista. Após ser expulso, Satie entrou novamente, em 1885, desta vez sem a imposição dos pais, no conservatório e, apesar de ter feito uma boa prova tocando a Balada nº1 de Chopin e sendo admitido, Satie permaneceu apenas por um ano, se alistando voluntariamente ao exército em 9 de dezembro de 1886, como desculpa para ser dispensado e depois ficando sem camiseta no inverno durante a noite até que contraísse pneumonia, sendo dispensado do exército por motivos médicos em abril de 1887.

³⁰ O primeiro relato de utilização de um piano preparado – o qual foi mais bem desenvolvido posteriormente por John Cage, grande pesquisador da obra de Satie – nos é dado por René Chalupt, que esteve presente na estréia de *Piège de Meduse*, em 1913. Chalupt relatou, em 1952, em artigo da *Revue Musicale*: “Eu vi a primeira performance privada de *Le Piège de Meduse*. Cuidado foi tomado nessa ocasião para se colocar folhas de papel entre as cordas do piano e o único papel feminino foi feito por Mlle Suzanne Roux” (OSr, 1995:145). Com Satie no papel de Barão Medusa, a peça teatral possuía intermissões musicais ao piano. Como relatou Pierre Bertin sobre a estreia: “Esta peça de absurdos continha uma agradável música ‘do mesmo cavalheiro’, escrita para um macaco mecânico, o qual, de tempos em tempos, e sem qualquer motivo que se pudesse ver, começava a pular a esmo. A música era primorosa” (OSr, 1995:124). Quase concomitante a isto, Maurice Délage, um aluno de Ravel produziria em 1914 a obra *Ragamalika* a qual pedia para que se colocasse papel cartão por debaixo das cordas de Si bemol 2, a fim de se imitar tablas indianas.

Os registros de provas no Conservatório explicam o pouco interesse de Satie para com os métodos tradicionais:

Janeiro, 1880. Ferdinand Hiller: Piano Concerto em fá# menor (Op.69, 1861).

[Émile] Descombes – Tem qualidade sonora – pouca noção de pulso – deveria trabalhar extremamente pesado. Aluno muito talentoso, mas também muito preguiçoso.

Junho, 1880. Henri Herz: Piano Concerto N°5 em fá menor (Op.180).

Descombes – Mãos muito bonitas, bela sonoridade, não lhe falta graça ou talento, mas é o *único aluno* da classe que não trabalha duro o bastante.

Junho, 1881. Mendelssohn: Piano Concerto N°2 em ré menor (Op.40, 1837).

Descombes – O aluno mais preguiçoso do Conservatório. Som agradável. Toque esplêndido. Tem excelentes qualidades que trabalho duro sozinho desenvolveria. Muito trabalho com leitura à primeira vista.

Junho, 1886, Mendelssohn: Prelúdio em ré maior (Op.104a, N°3).

[Georges] Mathias – Inútil. Três meses apenas para aprender uma peça. Incapaz de ler à primeira vista (OSr, 1995:10-13).

A razão para que Satie deixasse o local é explícita em uma carta aberta ao “Conservatório Nacional de Música e Declamação” que o mesmo envia à instituição, em 17 de novembro de 1892, denunciando a malevolência dos métodos utilizados pelo estabelecimento ao espírito jovem e criativo do artista.

Tema individual da Castidade Litúrgica. Pela Grande Sabedoria da qual estou pleno, eu vos digo. Escutai: Criança, eu entrei em vossas aulas; meu Espírito era tão doce que vocês não o puderam compreender; meus passos maravilhavam as flores; porque elas acreditavam ver a Zebra artificial*. E, apesar de minha juventude extrema e minha Agilidade deliciosa, graças a vossa desinteligência vocês me fizeram detestar a Arte grosseira que vocês ensinam; pela vossa dureza inexplicável, vocês me fizeram, por muito tempo, os desprezar. Agora que Toda a Vegetação Exterior** está em Mim, eu vos absolvo de vossas culpas ao meu respeito; oro ao Senhor que vos perdoe; abençoe as infelizes Almas que vos levantarão até o dia quando a Força Maiúscula os rasgarão de vossas mãos profanas para os remeter novamente aos Serafins da Virgem Maria. Tenho dito. Erik Satie. *Tomadas pela chegada de um ser simpático. **Isto indica minha grande sensibilidade pelas coisas da Natureza (Vc, 2015:35).

Neste momento, Satie que pouco havia absorvido do jargão musical da tradição devido à sua deliberada refuta aos métodos institucionais, se via obrigado a criar seus próprios métodos “tirando leite de pedra” com aquilo que sabia e formando uma lógica composicional própria, nascida de sua insuficiência técnica, e alheia à prática comum. De acordo com Contamine de Latour:

Ele estava na posição de um homem que sabia apenas treze letras do alfabeto e decide criar uma nova literatura usando apenas elas, em vez de assumir sua própria insuficiência. Por pura bravata, isto era incomparável na época, mas ele fez disso,

ter sucesso com seu próprio sistema, uma questão de honra. Ele admitiu a mim: “Eu tenho que realizar *façanhas* [*tours de force*] para colocar um compasso de pé”. Nós devemos concordar que ele não se saiu tão mal, porque sua originalidade logo se fez presente. Fosse natural ou inventada, ela permaneceu como nota dominante em seu trabalho e fez mesmo uma impressão na de Debussy que, apesar de sua profunda técnica, não obstante, tinha uma grande estima por Satie (OSr, 1995:25-26).

Diferentemente de sua vida pessoal, o pensamento de Satie era extremamente racional, sistemático e metódico, embora muitas das vezes o mesmo pudesse se traduzir em aparente aleatoriedade. Ele raramente falava de seus métodos e mesmo o trocava diversas vezes, cada peça contendo sua própria lógica formal e melódico-harmônica – algo que se tornará comum na música do século XX. Satie se reinventava com frequência e era obcecado em criar novos sistemas organizacionais, fazer listas entre outras coisas, mas sempre desenvolvendo novas formas de pensar, ideias principalmente. Como é relatado por Nyman, ao colocar Satie como o único compositor do início do século XX cujo trabalho é mais do que meramente relevante, em termos de experimentalismo pelo uso de um

Achatamento da perspectiva tradicional de música através de estruturas rítmicas foram renunciadas, por Satie, pelo uso da tonalidade/modalidade meramente como meios nos quais a música flui. Acordes e melodias sucedem um ao outro, eles não progridem; e, em larga escala, a tonalidade não é usada como uma força dinâmica de organização – ela não impulsiona a música para frente, de um ponto ao outro; uma segunda frase não “depende” do que a precede nem implica uma continuação, como normalmente acontece na música tonal, mesmo em formas curtas líricas. Ao contrário encontram-se pulos e cortes, anti-variação, não desenvolvimento, repetição sem direção, ausência de relações contextuais, transições lógicas (NYMAN, 2009:35).

Paralelamente em seu artigo intitulado *Erik Satie*, John Cage afirma que “não é uma questão da relevância de Satie. Ele é indispensável” (CAGE, 1961:82). De acordo com Cage, ainda que pegássemos a obra de Satie cronologicamente e analisássemos duas peças consecutivas, elas apresentariam pontos de partida distintos como se duas pessoas diferentes as tivessem escrito e, por outro lado, peças compostas em ciclos, como as *Gymnopédies*, soam tão parecidas que há de se questionar a real necessidade de haver três peças.

Um artista move-se conscientemente em uma direção, que por alguma boa razão ele toma, colocando uma obra na frente da outra com a esperança de chegar antes que a morte o leve. Mas Satie desprezava a arte (“J’emmerde l’Art”). Ele estava indo a lugar nenhum. O artista conta: 7, 8, 9, etc. Satie aparece em pontos imprevisíveis saltando sempre do zero: 112, 2, 49, não etc. A falta de transição é característica não apenas entre trabalhos finalizados, mas em divisões, menores ou maiores, dentro de uma mesma peça. Foi da mesma forma que Satie viveu sua vida: Ele nunca teve um trabalho regular (dando continuidade), com aumentos e bônus (climaxes) (CAGE, 1961:78-79).

Não obstante, há duas características que permeiam o trabalho formal de Erik Satie que merecem atenção: as relações numéricas presente na construção e organização e a espacialidade. Além delas também falaremos um pouco sobre alguns textos do compositor sobre a questão técnica e estética musical: A Matéria (Ideia) e a Mão de Obra (Escritura); parágrafos iniciais do texto *Igor Strawinsky*[sic]; Notas sobre a música moderna; A rotina de um músico.

Como mencionado anteriormente, o compositor possuía uma *pénchant* natural para o esotérico e, de certa forma, isto se refletia em obra através de seu interesse profundo por numerologia, como pode ser conferido em diversas análises de suas obras. Um caso conhecido são as disposições formais baseadas em proporções e esquemas numéricos de organização do ballet *Relâche* e, mais especificamente, da partitura de *Entr'acte*, as quais despertaram grande interesse da parte de Cage; outro caso é a construção das *Ogives*, baseadas nos números 4 e 23, cuja análise pode ser conferida em *Satie's Rose-Croix Piano Works (As obras de piano Rosa-Cruz de Satie)* de Grace Wai Kwan Gates (2013)³¹. Satie também se utilizava bastante do número 3 para organizar suas obras, provavelmente, resultado de seus traços esotéricos e do profundo fascínio pelo mundo religioso e sagrado – o três significando a Santíssima Trindade, a qual, para Satie, era composta por Pai, Filho e Santa Maria, em vez do Espírito Santo. Suas composições, sempre que possível, aparecem em grupos de três: *Trois melodies*; *Trois gymnopédies*; *Trois gnossiennes*; *Trois sarabandes*; *Trois morceaux em forme de poire*; *Trois sonneries de la Rose+Croix*; *Trois véritables préludes flasques (pour un chien)*; *Trois poèmes d'amour*; *Trois valse distinguées de précieux dégoûté*; *Heures séculaires et instantanées* (3 peças); *Vieux sequins et vieilles curaiesses* (3 peças.); *Avant-dernières pensées* (3 peças); *Choses vue a droite et a gauche, sans lunettes* (3 peças); *Sports et divertissements*, à qual Satie acrescenta um coral introdutório para que a peça possa conter 21 movimentos e ser múltipla de três. Também podemos acrescentar o fato de Satie ter esperado quatro anos para publicar *Aperçus désagréables* e só o fazer quando insere a *Pastorale* e a obra passa a conter três peças.

O interesse na criação de técnicas composicionais que organizassem a forma ou a harmonia sempre esteve presente no compositor, que aconselhava os jovens a não seguirem seu exemplo: “Andem sozinhos, façam o oposto do que eu faço... Eu sempre escrevo minhas composições três vezes, e eu mudo muito de uma versão para a outra. Dois rounds e o final!” (OSc, 1990:185). Shattuck argumenta e compara o processo de Satie ao dos cubistas, uma vez que ele partia de uma ideia musical e, ao invés de desenvolvê-la, como na tradição germânica, ele simplesmente a olhava de três ângulos diferentes, assim como uma pintura de uma cabeça em três ângulos diferentes obtinha o mesmo efeito (SHATTUCK, 1958:111). Essa visão de Shattuck é também endossada por Orledge, que argumenta que o interesse de

³¹ Mais informações sobre as questões de construção formal na música de Satie pode ser observada no capítulo *Questions of form, logic and the mirror image* (p. 142-184) do livro *Satie the Composer* (OSc) e, de forma geral, no livro como um todo.

Satie pelo cubismo o levou a ter uma visão mais espacial da música e do espelhamento formal, logo, “se a segunda e a terceira peças do conjunto fossem boas como a primeira, era ‘absolutamente a nova forma’ que ele havia inventado que ‘era boa em si mesma’. O que era parecido com olhar uma mesma escultura de seu amigo Brancusi de três ângulos diferentes” (ORLEDGE, 2010:3).

Quanto à questão da espacialidade é de conhecimento que, desde o início de sua formação, Satie estava mais ligado às artes visuais que à música. De fato, o compositor se interessou inicialmente pela arquitetura e a maior parte do seu círculo de amizades era constituída de pintores e não de músicos – o que se reflete na inúmera quantidade de quadros figurando Satie feitos por Rusiñol, Casas, Zuloaga, Valadon, La Rochefoucauld, desenhos de Picasso, fotografias de Man Ray entre outros. Também pelo fato de o ambiente dos *cabarets*, que Satie frequentou por duas décadas, ser imerso de escritores, poetas, artistas, mas raramente de compositores. Logo, Satie possuía um grande conhecimento e habilidade para falar do mundo das Artes, seus comentários acerca do impressionismo com Debussy, mencionados anteriormente, são um exemplo disto. É possível encontrar em diversos textos de Satie analogias ou metáforas explicativas se utilizando das artes visuais para se expressar com clareza e menções sobre este conhecimento singular de Satie. Fernande Olivier, amante e modelo de Pablo Picasso entre 1904 e 1912, mencionava que: “a única pessoa que eu ouvi argumentar claramente e sensatamente sobre o cubismo foi Erik Satie” (Vy, 1989:65) e Man Ray que Satie era “o único músico que tinha olhos” (Ve, 1981:240). Nos *raisonnements d’un têtú*, podemos encontrar os seguintes raciocínios de Satie: “A Evolução musical está sempre cem anos atrás da Evolução pictural” (Ve, 1981:158); “Quanto mais somos músicos, mais somos tolos” (Ve, 1981:153).

A proposta estética de Satie foi frequentemente relacionada aos processos de Puvis de Chavannes, uma vez que o compositor buscava simplificar ao máximo, em extrema economia de recursos. A obra de Satie sempre esteve mais próxima do poema que do romance, dizendo em poucas linhas o que outros diziam em inúmeras páginas. Satie sempre aconselhava seus alunos a serem breves e tal brevidade só era encontrada em comparação em Webern, ainda que Satie tivesse realizado peças breves com certa antecedência. Esta brevidade e economia encontrada em Satie comparada a Webern é o argumento de Cage em seu texto *Defense of Satie*, frente a uma plateia de alemães, para que se convencessem da relevância da obra do francês.

No campo da estrutura, o campo da definição de partes e sua relação com o todo, existiu uma nova ideia desde Beethoven. E esta nova ideia pode ser percebida na obra de Anton Webern e Erik Satie. Com Beethoven, as partes de uma composição eram definidas através da harmonia. Com Satie e Webern, elas são definidas através de durações de tempo. A questão sobre estrutura é tão básica e é tão importante estar de acordo sobre isso, que deve se perguntar: Beethoven estava certo ou Webern e Satie estavam? Eu respondo imediatamente e inequivocamente, Beethoven estava errado [...] Satie e Webern foram mais fundo e entenderam que a exata natureza do problema da atonalidade, que é: Como podemos dar uma estrutura à música se não pelas suas relações

tonais? A resposta deles: por meio de durações de tempo [...] Brevidade é uma característica essencial para o estabelecimento de um novo princípio. A semente não tem a mesma extensão de um organismo maduro (CAGE, 1970:81-82).

O argumento de Cage para afirmar que Beethoven estava errado, enquanto Satie e Webern certos, se baseia no fato de que, dentre os parâmetros musicais – altura, duração, intensidade, timbre –, o único que estaria presente tanto no silêncio quanto no som seria a duração, portanto a duração é quem deveria guiar a estrutura musical e não a altura que se ausentava no silêncio. Cage ainda segue o texto demonstrando exemplos de organização formal realizados por Satie baseados relações numéricas. É importante destacar que a brevidade, imobilidade, repetição e economia de recursos presente em Satie, que reafirmou no fim da vida a Robert Caby “Eu não me arrependo de nada, eu nunca escrevi uma nota que não tenha significado nada, entende?” (OSr, 1995:207), não necessariamente implica numa simplicidade ou banalidade composicional. Tais descrições formais e que em si implicam não só relações numerológicas, mas também espaciais são bastante descritas no capítulo *Questions of form logic and the mirror image* em *Satie the Composer* de Robert Orledge (1990).

A utilização do visual nas partituras de Satie pode ser encontrada sob vários aspectos: seja através da repetição incessante do trecho de um minuto de *Vexations* que se estende por cerca de 14 horas no recinto, sendo exposta e disposta no tempo tal como uma pintura ou escultura; seja através do caráter de suas partituras que suprimem as barras e fórmulas de compasso com objetivo de permitir uma apreciação visual da partitura e não apenas como um código a ser decifrado, suas indicações de crescendo feitas de maneiras não usuais, falsas enarmonias propositais, indicações poéticas e textos acompanhando a partitura; no desenvolvimento da música de mobília que irá postular a música como uma decoração, parte do ambiente sem que houvesse uma necessidade de escuta atenta; ou em seus processos de espelhamento de seções e organizações numéricas (Cf. SHAW-MILLER, 2013:85-113).

A questão da aplicação da lógica composicional de Satie, o estudo de sua utilização do visual, da música de mobília ou das relações numéricas seriam focos de outro trabalho e aqui cabe apenas mencioná-los. Para entendermos a lógica composicional de Satie, sem adentrarmos em exemplos mais específicos e extensos em detalhamento, cabe olhar para alguns de seus textos sobre sua própria estética e pensamento musical. Um dos principais textos de Satie, e que aqui aparecerá na íntegra, é *La Matière (Idée) et la Main-d’Oeuvre (Écriture)*³²:

³² É um texto reconstituído a partir de notas escritas a lápis em um dos cadernos do compositor. Neste mesmo caderno encontram-se rascunhos da *mort de Socrate*, por esta razão, estima-se a possível data de 1917 (Ve, 1981:257).

A Matéria (Ideia) e a Mão de Obra (Escritura)

A mão de obra é frequentemente superior à matéria.

Ter o sentimento harmônico é ter o sentimento tonal.

O exame sério de uma melodia constituiu sempre, para o estudante, um excelente exercício harmônico.

Uma melodia não tem *sua harmonia*, não mais do que uma paisagem tem *sua cor*. A situação harmônica de uma melodia é infinita, pois uma melodia é uma expressão dentro da expressão.

Não se esqueça que a melodia é a Ideia, o contorno, assim como ela é a forma e a matéria de uma obra. A harmonia é uma iluminação, uma exposição do objeto, seu reflexo.

Em composição, as partes, entre elas, não possuem mais as relações "de escola". A escola tem um objetivo ginástico, nada mais; a composição tem um objetivo estético, na qual o gosto somente desempenha um papel.

Não se confunda. O conhecimento da gramática não implica no conhecimento das letras; ela pode servir ou ser jogada de lado pela vontade do escritor e sob sua responsabilidade. A gramática musical não é outra coisa senão uma gramática.

Não se pode criticar o *métier* de um artista se ele continua um sistema. Se ele possui forma e escritura novas, ele possui um novo *métier*.

Falar "métier" exige uma grande prudência e, em todo caso, grandes conhecimentos.

Quem possui esses conhecimentos? O erro!!!

Acontece que falta a muitos artistas ideias gerais e mesmo ideias particulares.

Os Mestres são brilhantes por suas ideias, seu *métier* está lá como um simples meio, nada mais. São suas ideias que ficam.

É isso que faz com que ele seja sempre bom e que pareça natural.

O *métier* de Bach não é um dever de contraponto. Seu *métier*, em um dever, será falho; em composição, ele é perfeito.

Quem estabeleceu as verdades que regem a Arte? Quem?

Os Mestres? Eles não tinham o direito e é desonesto lhes conceder este poder. Tudo se tinha a reclamar das histórias de *métier*. Veja Rodin, Manet, Debussy etc. Os Mestres não são tomados como *gendarmérie*, não mais do que peões ou outros magistrados.

Sejamos artistas sem o querer.

A Ideia pode prescindir a Arte

Desconfiemos da Arte: ela é, com frequência, nada além de Virtuosidade (Ve, 1981:48-49).

Há três grandes pontos neste texto que merecem ser comentados e dialogam com a questão sempre presente no trabalho de vida de Satie: técnica x ideia. Inicialmente, ao afirmar uma informação contrária a princípios germânicos, dizendo que uma melodia não implica sua harmonia, Satie, aliando esta ideia a sua economia de recursos, ausência de desenvolvimento e espírito jocoso, sugere uma espécie de Fauvismo musical. O compositor era bastante ligado a Andre Derain, membro do movimento Fauvista e, certamente, possuía conhecimento das técnicas e da arte realizada pelos mesmos. "Uma melodia não tem sua harmonia, não mais do que uma paisagem tem sua cor", é uma referência direta aos processos pictóricos dos fauvistas ao utilizarem cores sem conexão com a realidade em suas representações (E.g., árvores de folhas azuis, céu de várias cores, caules cor de rosa, etc.), sua simplicidade nas formas e utilização de cores puras e primárias, sua ausência de gradação entre os matizes e temáticas básicas. Outro contraste se dá na relação entre os exercícios técnicos de composição ensinados pelas grandes instituições e a realidade da prática composicional e, neste caso, a infinidade de possibilidades harmônicas em uma melodia também se materializa em uma crítica do compositor a um típico exercício aplicado aos alunos do

Conservatório de Paris que consistia em encontrar a harmonia de determinada melodia. Tal questão foi bastante presente na vida de Satie e a relação do compositor com instituições já foi comentada previamente no texto. A reivindicação de Satie é que um artista não deve ser julgado pelos seus conhecimentos gramaticais, técnicos – que nada são além de virtuosidade –, mas sim pela maestria e originalidade de suas ideias composicionais, a ideia prescindindo a arte. Um exercício ou virtuosismo de escritura, fosse ele em orquestração, harmonia ou contraponto, não poderia estar acima da ideia artística, ainda que o contrário acontecesse com frequência, a escritura sendo considerada superior à ideia. Por último, a questão da inexistência de uma verdade artística, porém para comentar mais sobre este ponto, é importante observarmos os parágrafos introdutórios do artigo de Satie chamado *Igor Strawinsky* [sic]³³:

Eu sempre disse - e eu repetirei ainda por muito tempo após a minha morte - que não há Verdade em Arte (não uma Verdade única, para ser claro).
 A Verdade de Chopin - este prodigioso criador - não é aquela de Mozart, este luxuoso músico cuja *escritura* é um deslumbramento imperecível; do mesmo modo que a Verdade de Glück não é aquela de Pergolese; não mais do que a Verdade de Liszt é aquela de Haydn - a qual é bem feliz, em suma.
 Se há uma Verdade artística, onde ela começa? Quem é o mestre que a detém por completo? É Palestrina? É Bach? É Wagner?
 Sustentar que existe uma Verdade na Arte me parece tão estranho, tão surpreendente, quanto se eu escutasse declarar que há uma Verdade(ira)-Locomotiva ou Verdade(ira)-Casa, um(a) Verdade(ira)-Avião, um(a) Verdade(ira)-Imperador, um(a) Verdade(ira)-Mendigo etc.; e as pessoas não sonham em expor - ao menos publicamente - tal princípio (por pudor, talvez, ou por simples bom senso); pois não se deve confundir um "tipo" - ainda que *verdadeiro, real* - com a Verdade.
 Contudo, os Críticos especializados nas diferentes Artes são bem inclinados a apresentar ao público as Ideias-Verdade que eles defendem com todo o peso de seus sumptuosos saberes e autorizada competência.
 Eles o fazem sem nenhum partido tomado, eu estou convencido, mas eles fazem do mesmo - e depois de vários séculos, os bravos senhores (se substituem, naturalmente): - um hábito, sem dúvidas.
 Que estes Senhores me permitam, amigavelmente, de não ser de sua opinião; que eles me concedam o direito de não compartilhar sua convicção neste assunto.
 Eis o porquê eu não cessarei de repetir - noite e dia: "Não há Verdade em Arte" (Ve, 1981:61-62).

A questão da inexistência de uma Verdade única em arte que Satie defende é uma defesa à sua liberdade artística, de compor aos seus moldes, ignorando as exigências impostas pelo cânone. Nesta introdução, nos fica claro que havia ideais estéticos que eram propagados e defendidos pelos críticos, aqueles que Satie tomará como os carrascos dos artistas insólitos. O que interessa ao compositor postular é que não deveria haver uma prática comum a ser seguida ou regras gerais às

³³Satie foi convidado, em junho de 1922, pela revista *Vanity Fair*, a escrever um artigo sobre Stravinsky. O artigo foi escrito em agosto de 1922 e publicado, em inglês, em fevereiro de 1923, na *Vanity Fair*, Xth year, nº6, february 1923, com o título "Igor Stravinsky, a Tribute to the Great Russian Composer by an Eminent French Confrère". No entanto, a tradução aqui realizada se utilizou do original em francês (Ve, 1981:263).

quais os artistas devessem se submeter, pois cada obra/artista possuía seu próprio tipo de verdade. Como essa questão afere as razões pela qual Satie é excluído do cânone de sua época e já constitui parte das críticas de Satie em combate ao cânone vangloriando seu status de amador, este assunto será retomado com mais afinco no terceiro capítulo.

Por último, outro texto que, embora já se encaixe numa natureza humorística, devido às suas incongruências com a realidade, pode nos resumir um pouco do caráter lógico de Satie é *La Journée du Musicien*, o quinto texto da série *Mémoires d'un Amnésique*.

A rotina do músico

O artista deve regrar sua vida.

Eis o horário preciso de meus atos diários.

Me levantar: às 7:18; inspirado: de 10:23 às 11:47. Eu almoço às 12:11 e deixo a mesa às 12:14. Caminhada saudável a cavalo, no fundo do meu jardim: de 13:19 às 14:53. Outra inspiração: de 15:12 às 16:07.

Ocupações diversas (esgrima, reflexões, imobilidade, visitas, contemplação, destreza, natação, etc.): de 16:21 às 18:47.

O jantar é servido às 19:16 e terminado às 19:20. Vêm as leituras sinfônicas à voz alta: de 20:09 às 21:59.

Meu deitar à cama é regularmente às 22:37. Hebdomadariamente, acordo de sobresalto às 3:19 (terça-feira).

Como apenas alimentos brancos: ovos, açúcar, ossos ralados; gordura de animais mortos; vitela, sal, noz de coco, frango cozido em vinho branco; mousse de frutas, arroz, nabos; *salsicha* canforizada, pastas, queijo (branco), salada de algodão e certos peixes (sem a pele).

Eu ferveo meu vinho, o qual eu bebo frio com suco de fúcsia. Eu tenho um bom apetite, mas eu nunca falo enquanto como, por medo de me engasgar.

Eu respiro com cuidado (um pouco de cada vez). Eu danço bem raramente. Quando caminho, sou tomado por nervos e olho fixamente para trás.

De aspecto bem sério, se eu rio, é involuntariamente. Eu sempre peço desculpas e com afabilidade.

Eu durmo apenas com um olho; meu sono é bem pesado. Minha cama é redonda perfurada com um buraco para encaixar a cabeça. Toda hora, uma doméstica mede minha temperatura e me dá uma nova.

Por muito tempo, tenho assinatura de uma revista de moda. Eu uso um boné branco, meias brancas e um colete branco.

Meu médico sempre me disse para fumar. Ele acrescenta a seus conselhos:

- Fume, meu amigo: caso contrário, um outro fumará em seu lugar (Ve, 1981:22-23).

Apesar do caráter ligeiramente irônico do texto, criticando as vicissitudes ilusórias que acompanham o imaginário sobre a vida do artista, com informações falsas acerca de sua vida, uma coisa merece atenção: o interesse do compositor pela metodicidade. A obra de Satie, extremamente metódica, em seu produto e em sua realização – caracterizada pelas suas imobilidades, monotonia, repetições, ausência de desenvolvimento, harmonias extendidas, processos advindos das artes visuais, utilização da duração como parâmetro organizacional, imprevisibilidade, economia de recursos, utilização e incorporação de ruídos e, finalmente o uso do humor –, e sua personalidade repleta de incoerências e excentricidades foram aqui detalhadas a fim de que seja mais fácil a compreensão do assunto que trataremos a seguir. O humor que Satie aplica em suas músicas não se

difere do humor de sua vida real, ao contrário, ele se funda e toma ideia em suas próprias excentricidades e, longe de ser mera comicidade sem intenções, o humor funcionou como uma ferramenta de questionamento que perpassa boa parte de sua obra.

2. Satierik Satie

Ele morreu da mesma forma que viveu: sem deixar de sorrir.

Ornella Volta (*A Mammal's Notebook*)

A fim de abordarmos as peças humorísticas de Satie e podermos extrair delas o seu conteúdo, devemos dar um passo em direção às origens da reflexão sobre o humor. Sendo assim, abordaremos inicialmente vários autores que se dedicaram a explicar a natureza do humor e do riso, para que, com uma concepção estável e aplicável do humor, possamos nos direcionar à construção de uma fundamentação teórica da utilização do humor dentro da linguagem musical e uma categorização sistemática de suas ferramentas poiéticas que nos servirão como mecanismos de identificação dentro das obras de Satie. Portanto, as análises serão apresentadas de forma a extrair todo conteúdo humorístico, comprovar sua existência, seu potencial de funcionalidade e determinar a função crítica desempenhada por elas dentro de seu contexto.

2.1. Levando a sério: da natureza do humor e do riso e a gênese de sua reputação

Justa observação

Para Henriette Sauret

Eu não gosto de piadas [*plaisanteries*], não mais do que as coisas que se aproximam. O que uma piada prova?

A Grande História do Mundo nos relata muito poucas coisas notáveis. É raro que uma piada desenhe sua fonte nas graciosas entranhas da Beleza; mas é certo que ela saia, com frequência, das axilas infectadas da Maldade.

Logo, eu não faço piadas nunca; E não posso deixar de lhes aconselhar a fazer o mesmo.

Um das piadas mais tolas que chegaram ao conhecimento dos homens é, eu creio, aquela tida por objetivo o Dilúvio. É fácil de ver o quanto esta piada foi grosseira e desumana, mesmo em sua época; bem como se constata que ela não provou absolutamente nada e que a Filosofia não a aumentou de nenhuma maneira.

Evidência: Por isto, parece, sobre os deliciosos píncaros da Razão, que a Piada não é senão uma Arte inferior que não se deve ensinar, que não se pode engrandecer, seja qual for seu título, seja qual for o fim que se proponha.

Erik Satie (Ve, 1981:17-18).

Dentro das características e experiências que trespassam a vida humana, desde sua tenra infância até a velhice, o humor é indubitavelmente uma das mais frequentes. É possível encontrar bebês que mal chegaram ao mundo e ainda não aprenderam a falar, mas que certamente podem rir com brincadeiras de cucu (*peek-a-boo*) com os pais ou com qualquer brinquedo como o polichinelo (*Jack-in-the-box*) e, também, podemos encontrar pessoas com um intenso bom humor capazes de realizar piadas minutos antes da própria morte. De fato, dificilmente, algum ser humano passa um dia completo sem se deparar com algum conteúdo de natureza humorística, lúdica ou cômica e é

justamente essa constante presença em nossa vida do humor que nos faz questionar o porquê de tão pouco – em relação a essa presença – ter sido dito ou pensado acerca do que se trata este fenômeno. Também é notável a semelhança do humor com a prática da filosofia, ambas capazes de ver o familiar como se lhe fosse estranho e o estranho como se lhe fosse familiar, olhando para a vida cotidiana em um processo de desbanalização dos fenômenos corriqueiros, colocando uma lente de aumento no que antes passava por despercebido (MORREALL, 1987:2). Tal semelhança pode nos fazer questionar o porquê de não haver tantas reflexões acerca do humor, como há sobre a morte ou política, ou pressupor que a filosofia foi o filtro nobre e digno da reflexão intelectual acerca dos aspectos da vida humana enquanto o humor existiu como uma reflexão intelectual baixa e vil da humanidade ou mesmo que por ter sido considerado inadequado por boa parte dos pensadores, o tema não merecesse a devida atenção, sendo rejeitado.

É relativamente fácil explicar o que há de engraçado em uma piada ou gesto cômico, dizer o porquê de estarmos rindo, mas, dificilmente, se nos perguntarem, conseguimos explicar com facilidade o que faz com que uma relação de palavras seja engraçada ou criar uma definição que possa abarcar todas as possibilidades de humor – ou simplesmente nos abstermos de explicar, pois “perde-se a graça de uma piada ao explicá-la”. Além do mais, o humor frequentemente foi visto como um assunto desprovido de seriedade, deviante do ideal do homem que vive em sociedade, uma característica indesejada, hostil, irracional, incompatível com atividade intelectual, desde a república de Platão ao terreno da Igreja Católica, desde o início do mundo civilizado até a consolidação das artes livres. Desta forma, assim como é possível encontrar no início de diversos textos e livros escritos sobre o humor, devemos nos antecipar que o foco deste trabalho não é resolver todo o universo do humor e do riso nem resolver a questão histórico-filosófica do que realmente torna algo humorístico e qual a regra universal para que isso ocorra – uma vez que não teríamos escopo para considerar todo o material e as variáveis existentes. Muitos filósofos já esbarraram nessa questão e, frequentemente, deixaram enormes lacunas em seus planos homéricos ou pressuporam resolver o assunto, portanto, nos preocuparemos em dar um plano geral da reflexão que existe sobre o humor no mundo da filosofia, entender os termos utilizados no tema e como essa reflexão foi e é responsável pela má reputação, inadequação do humor aos píncaros da atividade intelectual e artística ou de toda atividade que se julga séria e nobre como tal. Ao fim, adotaremos a resposta que nos parece mais adequada e sobre a qual iremos erigir nosso método de análise do humor na música.

Teceremos uma breve explicação acerca das três teorias tradicionais sobre o humor e o riso, a teoria da *Superioridade*, a teoria do *Alívio* e a teoria da *Incongruência* e seus principais representantes – os quais compreendem uma linha temporal de Platão até Bergson – e algumas teorias contemporâneas. Inicialmente, cabe a nós fazer a diferenciação entre o riso e o humor. O

riso é o resultado físico, através de contrações musculares do corpo, principalmente da face, de um estado de júbilo ou divertimento do indivíduo, o qual pode ser ou não causado pelo humor; o humor não é a única causa/forma do riso. É possível rirmos em situações onde o humor não se encontra existente, como quando recebemos a notícia de que ganhamos um prêmio na loteria, quando escapamos da obrigação de fazer algo desagradável ou ainda quando nos encontramos numa situação de vergonha. Muito embora o riso seja um fenômeno que abrange mais causas do que o humor, muitas vezes eles foram tratados como sinônimos. Seja qual for o motivo – o autor não se atentou para a existência de causas exteriores ao humor para o riso, considerou o riso como um fenômeno mais abrangente e interessante que o humor ou considerou o riso como efeito exclusivo do humor (e.g., Schopenhauer) –, é possível encontrar casos como o livro de Henri Bergson chamado *Le rire* (O Riso), quando na verdade se trata de um livro sobre o humor, como veremos adiante. Também devemos esclarecer que o que hoje chamamos genericamente de humor nem sempre foi um conceito unificado com tal abrangência, assim, frequentemente, encontramos termos como comicidade, lúdico entre outros ao se tratar da questão e também veremos a palavra humor ser utilizada para designar apenas uma das possibilidades e facetas do lúdico/comicidade/risível/ridículo/espírito/humor etc. Cada um destes termos foi utilizado como forma de representação da função desempenhada pelo humor dentro de cada cultura, sendo assim, o *lúdico* é mais presente dos diálogos germânicos, o *ridículo* nos diálogos gregos e franceses e o humor e espírito (argúcia) nos diálogos ingleses.

A primeira teoria acerca do humor se desenvolve inicialmente em Platão. No diálogo de Filebo, Sócrates discorre com Protarco, em meio a outros temas ontológicos, a natureza do *ridículo*. O filósofo descreve o ridículo como uma mistura de prazer e dor, sendo, assim como a ignorância e a inveja, uma dor da alma, um vício que contradiz o preceito “Conhece-te a ti mesmo”, uma vez que aquele que pratica o ridículo possui uma visão ignorante de si, pois crê possuir mais virtudes do que realmente possui – e.g., ser mais belo, mais rico, mais sábio do que realmente é. Sócrates aponta também o prazer do homem em se alegrar com o infortúnio e as desgraças de seu inimigo ou amigo, prazer este que provém da inveja, e que o ridículo, sendo um produto da inveja, possui prazer análogo a este ato. Portanto, se a inveja é uma dor da alma, temos aqui uma mistura entre o prazer da risada com uma dor da alma. Na visão de Sócrates, este vício provocado pela ignorância de si mesmo é uma maneira de estabelecer uma superioridade em relação aos outros dos quais se ri. Na República (c.380 a.C.) [Livro III - 388e], Sócrates, em diálogo com Adimanto, descreve a inadequação do riso aos jovens guardiões na República, “pois, quase sempre, quando nos entregamos a um riso violento, tal estado acarreta, na alma, uma transformação igualmente violenta [...] Torna-se, portanto, inadmissível que nos representem homens dignos de estima como dominados pelo riso, e mais ainda em se tratando de deuses” (PLATÃO, 1965:151).

Em seguida, Aristóteles, embora agisse em concordância à linha de pensamento de Platão – a qual apresentava o humor como uma característica de deboche, ou seja, quando rimos de alguém, julgamos esta pessoa como inferior de alguma forma –, expandirá algumas das definições acerca do tema e lançará a semente das duas teorias que se desenvolverão posteriormente. Para Aristóteles, em sua obra *Poética* (335 a.C. – 323. a.C.), temos a *comédia*, caracterizada pela imitação das pessoas abaixo do medíocre e o *ridículo*, o qual seria uma espécie de feio, um erro ou insensatez sem a natureza destrutiva e dolorosa do deboche. O filósofo ainda diferencia três tipos de pessoas em relação ao humor em sua obra *Ética a Nicômaco*: o *bufão*, que se caracteriza por uma vulgaridade e um humor aplicado em excesso, o qual busca conseguir uma risada a todo custo utilizando do deboche a si mesmo e a outrem para este fim; o *sisudo* ou *grosseiro*, aquele que por não conseguir emitir um comentário engraçado toma tudo como ofensa e é inútil em tais relações sociais, pois nada contribui; e o *espirituoso* ou *homem de tato* que busca a utilização de chistes e se preocupa em não causar ofensa – o filósofo descreve o chiste como uma insolência educada. Esta diferenciação é feita, pois Aristóteles acreditava que a piada é uma forma de abuso e havia certas piadas que não deveriam ser feitas, ou ainda, que os legisladores as deveriam proibir assim como certas formas de abuso são proibidas. Ainda, o filósofo irá abrir margem para as outras duas teorias do humor ao dizer que a vida inclui certos momentos de relaxamento, e que o humor faria parte destes momentos, e ao dizer, em sua obra *Retórica*, que pode se obter o riso ao criar certa expectativa na audiência e, então, abalá-los com algo que eles não esperavam (ARISTÓTELES, 1987:14-16).

Cícero em seu tratado sobre *O orador* (55 a.C.) também fez menções ao humor como mecanismo auxiliar da oratória e, embora não tenha acrescentado muito ao tema – o que em suas palavras não era um ato de vergonha mostrar ignorância sobre, uma vez que os próprios declarados expositores do tema não o compreendiam (CÍCERO, 1967:373) –, ele apontou a distinção entre duas formas de chistes, um baseado em fatos e outro em palavras (CÍCERO, 1967:377), O *chiste de material*, aquele que possui, através de uma história ou anedota, um fato, um conteúdo risível, enquanto o *chiste de forma*, quando algo sem conteúdo risível é dito ou expresso de uma maneira risível, através da mímica, pantomima etc. Cícero também irá tocar novamente na questão do humor emergindo através de um ato inesperado: “De qualquer maneira, vocês já sabem que a mais familiar dessas categorias é exemplificada quando nós estamos esperando ouvir uma frase em particular e algo diferente é pronunciado. Neste caso, nosso próprio erro nos faz rir de nós mesmos. Mas, se ainda tivermos uma ambiguidade, a piada se torna mais pungente” (CÍCERO, 1967:389). Esta afirmação de Cícero também é uma das primeiras aparições de uma possível teoria da Incongruência que viria a se formar.

Após esse período, a reflexão acerca do humor e do riso permaneceria congelada por mais de um milênio, sendo retomada apenas com Thomas Hobbes. Em sua obra *Leviatã* (1651), ao falar sobre a origem das paixões, o filósofo explicou o riso como sendo resultado do entusiasmo súbito, paixão esta que seria causada por um ato realizado por nós mesmos que nos diverte ou pela percepção de alguma deformidade em outrem que nos faça aplaudir a nós mesmos ao nos compararmos (HOBBS, 2003:53). Assim, o excesso do riso seria sinal de infantilidade, pois os grandes espíritos deveriam ajudar os homens a se livrar do escárnio e se comparar apenas aos mais capazes. Em *Elementos da lei natural e política*, ao falar das paixões da mente, Hobbes também realiza comentários acerca do riso, reforçando a ideia de que os homens riem das debilidades e da percepção do absurdo nos outros, o que significaria a imaginação súbita de nossa própria excelência. “Eu posso, portanto, concluir que a paixão do riso não é nada além de um entusiasmo súbito que surge da concepção súbita de alguma excelência em nós mesmos através da comparação com a debilidade dos outros, ou de nossa própria no passado” (HOBBS, 1987:20).

No mesmo período, Descartes, também preocupado em definir as *Paixões da Alma* (1649), explorou, na segunda parte da obra, (*Nome e ordem das Paixões e a explicação das seis primitivas*), as razões fisiológicas do riso – nenhuma menção é feita sobre o humor. De acordo com Descartes, o riso seria causado pelo envio de um sangue fluido e sutil da parte direita do coração aos pulmões inflando-os e forçando o ar a se constringir e escapar dos pulmões pela garganta. Essa explosão e inarticulada voz junto com a ação provocada na face seria o que chamamos de riso. Poderiam ser observadas duas causas deste fenômeno, através de três das seis grandes paixões iniciais, a alegria, o ódio e a surpresa – as outras sendo o desejo, o amor e a tristeza.

A primeira é a surpresa da admiração, a qual, em conjunto à alegria, pode abrir prontamente os orifícios do coração para que uma grande abundância de sangue entre de uma vez no lado direito pela *veine cave*, se rarefaça e, passando de lá pela veia arterial, infle os pulmões. O outro é uma mistura de qualquer licor que aumente a rarefação do sangue, e não conheço nada que possa fazer isso senão a parte mais líquida que vem do baço, aquela parte do sangue é dirigida até o coração por qualquer ligeira emoção de ódio, auxiliada pela surpresa da admiração, e se mescla ao sangue que vem de outras partes do corpo, os quais entraram ali em abundância por efeito da alegria, pode fazer com que o sangue se dilate bem mais que o ordinário (DESCARTES, 1824:138).

Na terceira parte da obra, Descartes irá se voltar ao riso novamente para explicar a função do *ridículo* e da *zombaria*. Para o filósofo, a *zombaria* ou o *escárnio* seria uma forma de alegria misturada com ódio ao percebermos um mal no próximo e julgarmos a pessoa como merecedora deste mal e, quando este mal nos aparece de surpresa, inesperadamente, ele nos faz cair na risada. Da mesma forma, se o mal for grande demais e acharmos que a pessoa não o merece, a reação será contrária ao riso, a não ser que odiemos a pessoa em questão ou sejamos de uma natureza má

(DESCARTES, 1824:186-187). Assim, as pessoas com imperfeições ou deformidades de qualquer natureza seriam mais predispostas a sofrer zombarias. O *ridículo* seria uma espécie de brincadeira modesta, a qual serviria como um método de reprovação dos vícios ao fazê-los parecer ridículos, e, contanto que não se risse deles ou carregasse um ódio particular ao objeto de riso, ele não seria uma paixão, mas uma evidência da felicidade do temperamento e tranquilidade da alma do indivíduo (DESCARTES, 1824:187-188).

Até meados do século XVIII, por pouco mais de dois milênios de produção intelectual ocidental, tudo que tinha sido dito acerca do humor e do riso orbitava a teoria que compreendemos como *Superioridade*. Em suma, o humor ou o riso serviria como uma expressão de superioridade sobre os outros. Através dele, o homem declararia sua, real ou virtual, superioridade em relação aos outros homens, reprovava vícios e deformidades nos outros e serviria como um método de ataque, uma forma de abuso verbal ou gestual ao próximo¹. Logo, sua natureza esteve, por bastante tempo, conectada ao ódio, ao ilegal, ao infantil, ao indigno no homem, à ignorância de si, à inveja, ao antissocial e é natural que, se nos basearmos neste exemplar de reflexões sobre o tema, sejamos levados a julgar o humor como um método inadequado ao homem sábio e sério, um vício indesejado. Essa rejeição sistematizada pelos filósofos, em virtude da compreensão do riso e do humor como uma demonstração de superioridade, foi chamada por John Morreall de *objeção de hostilidade*, a qual em muito contribuiu para a formação inicial de uma má reputação do humor. Se compreendermos o humor/riso como superioridade, a objeção de hostilidade se encaixaria perfeitamente, pois, da mesma forma que se entrássemos numa briga apenas pelo prazer de quebrar os ossos de alguém e ver seu sangue escorrer, humilhar e ridicularizar uma pessoa apenas pelo prazer de nos sentirmos melhor conosco seria uma atitude no mínimo antissocial, quiçá tão cruel quanto à primeira (MORREALL, 1989:243-249). No entanto, a teoria da superioridade possui suas falhas e é a partir do apontamento destas falhas que irá surgir a teoria da *Incongruência*, a qual como vimos teve suas primeiras suposições nos comentários de Aristóteles, Cícero e Descartes acerca de uma certa surpresa da admiração ou expectativa frustrada.

Em 1750, será publicado um conjunto de duas obras póstumas do professor de Filosofia Moral da Universidade de Glasgow (Escócia), Francis Hutcheson (1694-1746). O conjunto se chama *Reflexões sobre riso e observações sobre a fábula das abelhas*. A primeira obra *Reflexões sobre o riso* é apresentada pelo filósofo como um assunto digno de ser tratado e um material que pode ser publicado caso considerassem que ele pudesse ser útil para entender o que se passa em nossas mentes e a utilidade do riso em nossa constituição natural. O propósito inicial de Hutcheson

¹ De acordo com a teoria da Superioridade, ao vermos um homem tropeçar e cair ao andar, riríamos, pois nos consideraríamos superiores, uma vez que sabemos andar corretamente; ao vermos outros cometendo erros, riríamos em reprovação ao ato equívoco cometido pelo outro; e, ainda, poderíamos usar de certas deformidades, um nariz grande, por exemplo, como objeto de zombaria pontual ou contínua (*bullying*) a uma pessoa.

foi refutar a teoria Hobbesiana acerca do riso como resultado de um entusiasmo súbito ou glória repentina de nossa percepção de superioridade sobre os outros. Para o filósofo, diferentemente de Aristóteles, que explicava apenas uma das fontes do riso, Hobbes tentava explicar toda a natureza do riso com sua teoria que, portanto, seria inadequada.

Se a noção do Sr. Hobbes é justa, então, primeiramente, não pode existir Riso em qualquer ocasião na qual não façamos comparações de nós mesmos com os outros, ou de nosso presente estado com um estado pior, ou quando não observamos alguma superioridade nossa sobre alguma outra coisa: e, novamente, deve seguir-se disso, que toda aparição súbita de superioridade sobre o outro deve provocar o Riso quando nos atentamos para ela. Se ambas as conclusões forem falsas, a noção da qual elas são retiradas, também deverá ser (HUTCHESON, 1750:7).

Para Hutcheson, a teoria hobbesiana implicaria que sempre que nos aproximássemos de algo inferior, o riso deveria ser provocado e quão mais próximo em equidade alguém nos fosse, menos estaríamos dispostos ao riso. Estendendo o argumento, o filósofo, de forma bastante irônica, defende que o fato de a superioridade não nos estimular o riso é algo óbvio e que para isso bastaria que observássemos alguns exemplos cotidianos: se a teoria da superioridade fosse verdadeira, quando saíssemos pelas ruas bem vestidos e nos deparássemos com mendigos esfarrapados deveríamos cair na risada; “é uma grande pena que não tenhamos uma enfermaria ou um leprosário para nos retirarmos dias nublados para termos uma tarde de Risadas daqueles objetos inferiores” (HUTCHESON, 1750:11-12). Por consequência, o orgulho deveria ser incompatível com a seriedade, a futilidade deveria ser solene; os crentes deveriam se alegrar com os hereges e todos os homens de bom senso e de grande capacidade intelectual deveriam ser as pessoas mais alegres².

A segunda falha da teoria seria a ausência da distinção entre o riso e o ridículo:

Este último é somente uma forma particular do primeiro, quando estamos rindo das tolices dos outros; e nessa espécie pode haver alguma pretensão em alegar que alguma superioridade imaginada possa tê-lo ocasionado; mas, além disso, há inúmeros exemplos do Riso, nos quais nenhuma pessoa é ridicularizada; nem a pessoa que ri se compara com qualquer coisa de alguma maneira (HUTCHESON, 1750:13).

Assim, para provocar o riso através do ridículo, seria necessário não apenas uma mera narrativa de superioridade ou que alguém caluniasse o próximo zombando-o de sua fraqueza, pois

² Hutcheson aponta o fato de que existem inúmeras causas do riso que não são conectadas ao deboche, à zombaria e a uma necessária colocação de superioridade sobre os outros. Outros inúmeros exemplos poderiam ser dados, como quando nos encontramos diante de alunos de um nível educacional inferior ao nosso ou quando vemos alguém sofrer um acidente em nossa frente. O exemplo contrário ainda poderia ser dado em relação aos animais, pois não rimos da estupidez dos animais, mas sim quando eles se aproximam de nós em algum aspecto, como a fala do papagaio ou um cachorro andando em duas patas e realizando tarefas complexas.

essa opinião de nossa superioridade poderia nos trazer, no máximo, uma “calma alegria em nossas mentes, bem diferente do Riso” (HUTCHESON, 1750:14).

Tendo questionado as razões da teoria da Superioridade, Hutcheson começa a delinear alguns poucos parâmetros para definir formas de se atingir o riso que irá se apresentar como um início da teoria da Incongruência. O filósofo explica o *riso* através da sobreposição de ideias contrárias, uma “estranha associação de ideias”. De acordo com o filósofo, realizaríamos, desde nossa infância, pelo costume e educação, certas associações entre objetos inanimados e afecções tal como “santidade nas igrejas, sensação agradável de grandeza no céu, solenidade e horror em florestas sombrias, um burro como emblema da estupidez e preguiça, o porco da luxúria egoísta, a águia de um grande gênio” e assim por diante. Desta forma, homens de grande gênio, poetas heroicos nos proporcionariam prazer ao fornecer associações e metáforas nobres e grandiosas, as quais frequentemente seriam bem óbvias, por outro lado,

O que chamamos de *espírito/chiste solene (grave wit)*, consiste em trazer tais ideias semelhantes juntas, que, dificilmente, alguém poderia ter imaginado haver uma relação tão exata entre si; ou quando a semelhança é levada através de muito mais particularidades do que poderíamos ter esperado de início: e isto, portanto, nos dá o prazer da surpresa [...] Assim, aquilo que aparenta comumente ser a causa do Riso é o agrupamento de imagens que possuem ideias adicionais contrárias, assim como uma semelhança na ideia principal: esse contraste entre ideias de grandeza, dignidade, santidade, perfeição e ideias de maldade, baixeza, profanação, parecem ser o verdadeiro espírito do burlesco; e a maior parte de nossas zombarias e gracejos é baseada nisto (HUTCHESON, 1750:18-19).

Assim, a percepção de uma semelhança forçada ou exagerada, seja nas palavras escritas ou no som das palavras ditas, seria o *trocadilho*; e quando percebessemos um grande erro no homem, como cair ao andar ou esbarrar nos móveis da casa, cairíamos no riso, pois carregamos uma ideia de sabedoria e superioridade no homem e o seu acidente criaria uma associação contrária à nossa expectativa e, logo, risível, sem que precisemos sentir uma superioridade em nós para isto. Isto também implica certa particularidade na recepção do conteúdo risível, e aqui Hutcheson atenta para um aspecto essencial do ridículo (humor): se o ridículo se baseia na percepção do indivíduo da associação de ideias contrárias a ideias pré-concebidas de uma mesma ação, naturalmente, pessoas de diferentes culturas, nações, linguagens, educação, épocas, teriam gatilhos diferentes para o riso, teriam noções diferentes da natureza do ridículo³. Por fim, o filósofo disserta sobre a função do riso

³ Um exemplo da teoria de Hutcheson pode ser expresso através do sotaque: é comum, se você tiver nascido em uma região do interior do Brasil e vivido lá por toda sua vida, ao receber um visitante da região sul do país, que possui um sotaque acentuadamente diferente, que aquilo se torne motivo de riso à primeira audição, pois geraria uma associação de duas ideias contrárias a um ato semelhante que é o modo de falar, o mesmo poderia acontecer ao inverso e, no entanto, quando tomados separadamente, nem o sotaque do interior nem o sotaque do sul seriam em si risíveis. Da mesma forma, se alguém aparecer, nos dias de hoje, falando da maneira e com expressões utilizadas na década de 1960,

defendendo-o como um estado tranquilo e agradável capaz de dissipar a tristeza e a ansiedade. Um homem feliz e tranquilo estaria mais predisposto a perceber o ridículo nos objetos e este próprio senso de ridículo em nossa natureza humana teria nos sido dado para que tivéssemos uma via de escape ao prazer e um remédio para o descontentamento. Para ele, o fato de o riso ser contagiante em situações sociais, seria uma prova disto⁴ (HUTCHESON, 1750:20-32).

Em 1790, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo*, Immanuel Kant daria prosseguimento às conjecturas acerca do humor e do riso e, embora o mesmo tenha dedicado apenas uma observação de poucas páginas para o tema, podemos perceber que, a partir desse momento, o assunto começa a ser tratado com mais atenção pelos filósofos. Kant delineia uma teoria acerca do humor e do riso que podemos apontar para uma teoria da Incongruência, de fato, com alguns pequenos comentários que poderiam indicar os primeiros indícios de uma possível teoria do Alívio. O filósofo reconhece a existência de três tipos de jogos de entretenimento, desinteressados e desintencionados, nas funções sociais: o jogo de sorte, o jogo de sons (música) e o jogo de pensamentos (*chiste*). O jogo de pensamentos seria, então, a *matéria para o riso* – e aqui, Kant faz a ressalva de que se trata de uma arte agradável e não uma arte bela –, o qual promoveria uma função vital ao corpo através do deleite do riso, proporcionando um sentimento de saúde. A condição para a criação desse riso, vivo e abalador, é explicada através da necessidade de existir algo “absurdo (em que, portanto, o entendimento não pode em si encontrar nenhuma complacência. *O riso é um afeto resultante da súbita transformação de uma tensa expectativa em nada*” (KANT, 2005:177, grifo do autor). O chiste, portanto, deve sempre possuir algo em seu conteúdo que possa enganar o espectador colocando-lhe uma tensa expectativa que, em seguida, será dissipada em nada. O exemplo que o filósofo nos dá é de um homem rico que estaria organizando um grandioso e grave funeral para o seu pai, mas não conseguia, pois quanto mais dinheiro dava para as carpideiras chorarem, mais elas pareciam felizes. Esse processo, que resultaria em consequências físicas, o riso, seria a causa do deleite e serviria como um contrapeso às misérias da vida⁵, muito embora os meios para a prática do humor não estivessem tão facilmente nas mãos dos homens. Por fim, Kant nos oferece uma informação, que aqui muito nos interessa, para complementar a nossa compreensão da má reputação do humor ao classificá-lo como inadequado para às belas artes:

Entre aquilo que, alegrando, é bastante afim ao deleite proveniente do riso e pertence à originalidade do espírito, mas não precisamente ao talento da arte bela,

isto poderia nos provocar o riso, sendo que tais modos, nada tinham de risíveis em sua própria época. O exemplo pode ser estendido a praticamente todos os costumes da cultura humana, como o modo de vestir, valores, comportamento etc.

⁴ De fato, é possível presenciar situações em que uma pessoa ao chegar num ambiente onde várias pessoas estão rindo, ela se sinta inclinada a rir também, mesmo sem saber do que se trata, porém o filósofo atenta que essa predisposição é maior de acordo com uma estima positiva que possuímos pelas pessoas.

⁵ Esta dissipação da tensão mencionada por Kant, muito embora sua teoria nos direcione para a incongruência como causa do riso, nos aponta uma breve similitude ao raciocínio da teoria do Alívio que veremos adiante.

pode-se computar também a maneira humorística. *Humor* em bom sentido significa o talento de poder arbitrariamente transportar-se a uma certa disposição de ânimo, em que todas as coisas são ajuizadas de modo inteiramente diverso do habitual (até inversamente a ele) e contudo conformemente a certos princípios da razão em uma tal disposição de ânimo. Quem é involuntariamente submetido a tais mudanças chama-se *caprichoso* [*launisch*; mal-humorado]; quem, porém, é capaz de admiti-las arbitrária e conformemente a fins (com vista a uma apresentação viva através do contraste suscitador de riso), chama-se – ele e seu modo de falar – *humorístico* [*launig*]. Esta maneira pertence contudo mais à arte agradável do que à arte bela, porque o objeto da última sempre tem que mostrar em si alguma dignidade e por isso requer uma certa seriedade na apresentação, assim como o gosto no ajuizamento (KANT, 2005:180-181, grifo do autor).

Ao realizar tal declaração, Kant atribui um requerimento de seriedade às belas artes e uma necessidade de apresentar um conteúdo digno, da mesma forma, a prática do juízo realizado sobre tais obras também deveria ser realizada de forma digna e séria, logo, as artes estariam privadas do recurso humorístico, caso quisessem, também, serem ajuizadas com seriedade.

Em 1819, Arthur Schopenhauer publicará *O mundo como Vontade e Representação*, seguido de dois suplementos, o primeiro em 1844 e o segundo em 1859. No Livro I, §13, e no Suplemento ao livro I, Capítulo 8 *Sobre a teoria do Lúdico*, Schopenhauer fornece uma teoria da Incongruência, acerca do riso e do humor, já bem estabelecida e detalhada em relação às várias formas de manifestação do humor, em suas palavras, pelo assunto não haver “recebido até agora, apesar de renovadas tentativas, nenhuma explicação aceitável” (SCHOPENHAUER, 2005:109). Para o filósofo, o riso seria o resultado de uma incongruência entre o conhecimento intuitivo (sentidos) e o conhecimento abstrato (Razão), “de fato, o RISO se origina sempre e sem exceção da incongruência subitamente percebida entre um conceito e os objetos reais que foram por ele pensados em algum tipo de relação, sendo o riso ele mesmo exatamente a expressão de semelhante incongruência” (SCHOPENHAUER, 2005:109), ou seja, a apreensão de uma inadequação entre a expectativa concebida pelo espectador e o resultado que ele obtém através da percepção. Tal evento poderia ocorrer através da expressão de dois ou mais objetos reais e os identificando sob um único conceito que os englobe: o *dito espirituoso/chiste* (e.g., O que a planta disse à outra? Nada, pois ela ainda era muda); ou, quando partimos inicialmente de um conceito e, em seguida, colocamos-o em prática em um objeto que é fundamentalmente discrepante e surpreendemos o espectador: o *disparate cômico/tolice* (e.g., Um homem anuncia ao outro que irá lhe dar um milhão, em seguida, retira da mochila e estende ao outro homem uma enorme espiga de milho, deixando-o desapontado e furioso, mas causando o riso nos espectadores da cena). Teríamos também o *pedantismo*, que seria uma forma de disparate cômico, pois uma vez preso à universalidade de conceitos do discurso abstrato, o homem nunca desceria ao particular e, portanto, seria pego várias vezes como incompetente, imprudente, destituído de gosto na vida; e o *jogo de palavras/trocadilho* que seria

um dito espirituoso “bastardo”, frequentemente obsceno, um “chiste sujo” baseado na compressão de dois conceitos em um único objeto através do acaso da nomenclatura, este sendo mais superficial que o chiste, mais confiante no som das palavras que em um conceito em si (e.g., Hoje eu não valho nada, mas Javali)⁶ (SCHOPENHAUER, 2005:110-112).

Na sua *Teoria sobre o Lúdico*, Schopenhauer fornece definições mais claras acerca do lúdico e complementa suas outras formas de manifestação. O *lúdico* seria o paradoxo, inesperado, consequente da subsunção de um objeto sob um conceito heterogêneo em relação a ele e, por consequência, o *riso* seria a súbita apreensão dessa incongruência. Logo, sempre haveria a necessidade de se apresentar um conceito e seu particular para se obter a incongruência, a qual, quão maior fosse, mais violento seria o riso que ela provocaria. No entanto, quando a incongruência fosse total e insolúvel beirando o que poderíamos chamar de absurdo, por exemplo, ao dizermos num dia de tempestade violenta “Está um dia agradável hoje”, o riso só seria provocado em crianças ou pessoas de baixa educação⁷. Esse exagero deliberado da incongruência quando realizado com intenções distintas sobre poemas ou ditos sérios substituindo-os por ações ou palavras inferiores seria a espécie do lúdico denominada de *paródia* (e.g., às sete horas da manhã, um beerrão encher seu copo com alguma bebida alcoólica e dizer: “beber ou não beber, eis a questão!”). Por consequência, Schopenhauer define *seriedade* como a “consciência da perfeita concordância e congruidade do conceito, ou ideia, com o que é perceptível, com a realidade” (SCHOPENHAUER, 1966:99). O filósofo ainda explana a diferença entre outras duas formas do lúdico que partem da *piada*: a piada seria o lúdico intencional, aquele que parte de um esforço do interlocutor em gerar uma discrepância entre o conceito e a realidade. A partir disto, dividimos-a em *ironia*, i.e., quando a piada está escondida sob uma seriedade e assumimos uma postura oposta à nossa, logo, a ironia é objetiva e está sempre direcionada a um alvo; e *humor*, i.e., quando há uma seriedade escondida sob uma piada, logo, o humor é subjetivo e existe apenas para si próprio. “A ironia começa com um ar sério e termina com um sorriso; com humor é o contrário” (SCHOPENHAUER, 1966:100). Por fim, Schopenhauer aponta o fato de que, equivocadamente, tem se tornado um hábito comum

⁶ Os exemplos foram inseridos por nós, uma vez que Schopenhauer os considerava dispensáveis e supérfluos, por acreditar que se tratava de algo tão simples e acessível que dispensaria tal procedimento (SCHOPENHAUER, 2005:110). No entanto, nos complementos ao Livro I, em sua Teoria sobre o Lúdico, Schopenhauer já apresenta exemplos, em suas palavras, para ajudar e atender os desejos das mentes inertes dos leitores que preferem se manter em um estado passivo (SCHOPENHAUER, 1966:92).

⁷ Para Schopenhauer, o humor aqui seria extinto, pois a conexão entre o conceito e o objeto são tão distantes e absurdas que impossibilitariam o espectador de realizar uma conexão entre eles. Cabe aqui, embora Schopenhauer não o tenha feito, também pensarmos na importância do contexto, pois a apreensão do lúdico dependeria do conhecimento pleno do espectador acerca do objeto e do conceito aplicados, pois uma vez que ele não pudesse realizar e perceber a incongruência das conexões, o riso não aconteceria. Também é possível pensar no sentido oposto: quão menor for a incongruência, ou quão maior é a capacidade de raciocínio e conteúdo intelectual e cultural do espectador, menor seria o riso provocado por ela, pois menor seria a surpresa do espectador, uma vez que o mesmo é capaz de prever a incongruência resultante antes mesmo de sua aparição, o que explicaria, consequentemente, o porquê dificilmente rimos na mesma intensidade de uma piada que já ouvimos antes.

chamar de humor/humorístico, e, conseqüentemente, aquele que antes era chamado de bufão, passou a se chamar humorista, tudo que concerne ao lúdico, utilizando de um nome específico para uma definição geral de todas as formas de gracejos e piadas, ignorando as distinções específicas do tema, sem que houvesse oposição pelos homens de letra e eruditos de sua época.

Søren Kierkegaard em seu *Post Scriptum não-científico às migalhas filosóficas* (1846) se atentou a dois fatos que Schopenhauer deixou passar acerca do *cômico*. Para Kierkegaard o cômico e o trágico seriam ambos produtos da contradição, “mas o trágico seria a contradição com sofrimento e o cômico a contradição sem dor” (KIERKEGAARD, 2009:431). Aqui, ao resgatar a reflexão de Aristóteles acerca do ridículo como algo sem natureza destrutiva e dolorosa, Kierkegaard nos aponta o fato de que nem toda incongruência ou contradição seria capaz de gerar o cômico e, conseqüentemente o riso, para isto, seria necessário que tal contradição fosse destituída de dor, de aspectos tristes ou ligados ao sofrimento. Enquanto o cômico manifestaria e evocaria esta contradição, o trágico seria recepcionado com um desespero em sair daquela situação (KIERKEGAARD, 2009:432-433). Isto também implicaria na recepção do espectador, pois uma ação pode ser mutuamente trágica e cômica, o seu resultado irá depender da construção ou não construção de empatia com o acontecimento no espectador (e.g., ver um vídeo de uma pessoa tropeçando no meio do salão de um cinema deixando toda sua pipoca se espalhar pelo chão pode nos provocar o riso, no entanto, se você sente pena e complacência pela pessoa, seja porque ela é sua mãe ou por qualquer outro motivo, a cena deixa de ser cômica e se torna trágica).

A teoria da Incongruência, fundada inicialmente em uma crítica à teoria da Superioridade, carregará como seu princípio básico a relação contrária entre duas ideias, a contradição, a frustração de uma expectativa, a súbita apreensão da incongruência de um paradoxo inesperado. Construída junto com o pensamento racionalista, esta teoria, que logo se espalhou em suas diversas formas pela Europa, se preocupou em explicar o humor e o riso através da sua relação com a lógica e nas incompatibilidades que ocorreriam entre nossa percepção estética e lógica do real. Com ela, também podemos perceber uma maior especificidade crescente acerca das definições das variadas facetas do humor e um maior número de condições impostas para a sua existência resultante de uma reflexão mais madura e laboriosa sobre o assunto. No entanto, apesar do tema ter ganhado mais atenção e a teoria possuir uma aparente boa reputação, ao menos em comparação à teoria da Superioridade, a opinião acerca do humor continuou com aspectos negativos. A teoria da Incongruência viria a despertar uma objeção acerca de uma *Irracionalidade* presente na prática do riso e do humor (MORREALL, 1989:249). Esta objeção da irracionalidade reside no fato de que através do humor e do riso, conseqüentemente, estaríamos sentindo prazer com a incongruência do

pensamento, o que é conflituoso com a ideia de valorização máxima da racionalidade⁸. Kant, em meio às suas explicações acerca do riso, chega a questionar: “Precisamente esta transformação, que certamente não alegra o entendimento, alegra contudo indiretamente de um modo vivo [...] pois, como pode uma expectativa frustrada deleitar?” (KANT, 2005:177). Também é levado em conta o estado de “descontrole” em que nos encontraríamos ao sermos tomados pelo riso – e isto pode ser verificado de forma aversiva desde Platão ao mencionar que homens dignos não deveriam ser tomados pelo riso e a transformação violenta, irracional, que isto acarretaria. O filósofo George Santayana em sua obra *O sentido da beleza* (1896), reconhece a “degradação” e a incongruência como as duas mais notáveis explicações para o cômico, o qual, para ele, representaria sugestões do mal. Santayana defende a impossibilidade de sentirmos prazer através da degradação ou do cômico e que quando alcançássemos a liberdade sem incongruência teríamos um prazer mais puro e agradável:

Nós possuímos uma prosaica experiência do senso comum e da realidade do dia-a-dia; sobre esta experiência, uma inesperada ideia subitamente nos impinge. Mas a coisa é uma futilidade. O acidente do cômico falsifica a natureza perante nós, inicia uma analogia equívoca em nossa mente, uma sugestão que não pode ser cumprida. Em uma palavra, estamos na presença do absurdo: e o homem, sendo um animal racional, não poderia gostar do absurdo mais do que ele pode gostar do frio ou da fome (SANTAYANA, 1955: 152).

Schopenhauer, no entanto, descreve a situação sob outro prisma como o “triunfo do conhecimento da percepção sobre o pensamento que nos dá prazer. Deve-se, portanto, ser encantador para nós ver esta rigorosa, incansável e mais perturbadora governanta, nossa faculdade da razão, por uma vez condenada por insuficiência. Nesse sentido, o semblante ou aparência do riso é bem próximo ao da alegria” (SCHOPENHAUER, 1966:98). Morreall argumenta que, ao contrário do que poderia se pensar, o estado de divertimento em que nos encontramos com o riso não necessariamente implica uma emoção dominante, como posto por Platão, pois este estado de divertimento, diferentemente de emoções como o medo, raiva e amor, não envolveria uma motivação prática. Quando estamos com raiva, estamos motivados a eliminar a causa da mesma, quando estamos com medo, estamos motivados a fugir ou nos proteger, quando sentimos amor, estamos motivados a possuir o objeto ou pessoa em questão, mas com o estado de divertimento, não há implicação prática, pelo contrário, nos vemos incapacitados, com alterações na respiração, perda de coordenação e do tono muscular e poderíamos até mesmo perder o controle da bexiga ou cairmos

⁸ Um exemplo é uma frase atribuída ao Conde Philip de Chesterfield (1694-1773): “Tenho a certeza que, desde que pude fazer pleno uso da minha razão, nunca mais ninguém me ouviu rir”.

no chão em risadas mais intensas⁹. Morreall argumenta que o humor envolveria a racionalidade e, ainda que a consideremos como nossa maior faculdade, seria razoável aceitar que fazemos mais coisas com ela do que entender o mundo e nosso comportamento, “às vezes nós pensamos sem ter um propósito sério” (MORREALL, 1989:254). Ainda que o humor fosse uma atividade irracional, por que uma atividade irracional não poderia nos ser benéfica em certas circunstâncias ou o que haveria de errado em uma atividade irracional, uma vez que seríamos também animais, animais racionais, mas ainda animais? (MORREALL, 1989:254). Apesar disto, dentro da tradição racionalista, a única posição aceitável de um ser humano maduro perante à incongruência seria a de eliminá-la. Apreciá-la significaria ser imaturo, irracional, masoquista ou todas as três (MORREALL, 1989:252). Portanto, o riso e o humor estariam fora das atividades nobres e intelectuais possuidoras da mais pura razão e seriedade.

Paralelamente e inversamente à construção da teoria da Incongruência em toda a Europa, os filósofos franceses realizaram um retorno e uma renovação da teoria da Superioridade, grande parte em virtude da prática do ridículo entre a aristocracia francesa¹⁰. Charles Baudelaire publicou, em 1855, na revista *Le portefeuille*, o artigo *Da essência do Riso*. Baudelaire não mede palavras para condenar a prática do riso considerando-o um elemento inapreensível do belo, um defeito moral e literário, uma feiúra moral e física. A crítica de Baudelaire é completamente fundada em princípios religiosos, para ele o “cômico é um elemento condenável e de origem diabólica”, “um dos mais claros signos satânicos do homem e uma das inúmeras complicações contidas na maçã simbólica” (BAUDELAIRE, 2008:37;39-40) e o riso, o qual ele trata como efeito do cômico, é “o apanágio dos loucos, e que implica sempre mais ou menos ignorância e fraqueza” (BAUDELAIRE, 2008:36). Sendo assim, o escritor afirma que o Sábio, que é aquele homem animado pelo espírito do senhor, só ri ao tremer, pois ele teme o riso, assim como os espetáculos e concupiscências mundanas, que é uma das tentações. Para Baudelaire, o cômico não existe aos olhos de Deus, o Verbo Encarnado, o verdadeiro sábio nunca riu. Logo, o riso é a consequência da ideia de uma própria superioridade e, esta loucura satânica e, portanto, profundamente humana, se representaria, se dermos como exemplo uma pessoa que tropeça em uma calçada e cai, enquanto outro homem ri descontroladamente da situação, através de certo orgulho inconsciente que diz: Eu não caio, eu caminho direito, meu pé é firme e seguro, eu sou superior (BAUDELAIRE, 2008:41). O riso se originaria perante o choque de dois infinitos, a sensação de grandeza infinita perante os homens e

⁹ Há ainda um termo conhecido como hilaridade fatal que, embora seja um raro tipo de morte, se categoriza pela asfixia ou parada cardíaca ocasionada mediante uma crise contínua e incessante de riso. O primeiro caso conhecido deste tipo de morte foi o do filósofo estoico grego Crisípo de Solis que teria morrido em um ataque de riso ocasionado por uma piada que o mesmo havia acabado de fazer. O primeiro episódio do seriado humorístico britânico *Monty Python's Flying Circus*, baseado em *sketchs* cômicas, possui uma *sketch* sobre este tema intitulada “A piada mais engraçada do mundo”, na qual todos aqueles que leem tal piada morrem imediatamente, vítimas da hilaridade fatal.

¹⁰ Uma ótima representação desta prática pode ser encontrada no filme *Ridicule* de 1996, dirigido por Patrice Leconte.

animais e a miséria infinita perante o Ser Absoluto. O riso, portanto, seria um fenômeno exclusivamente humano, pois os animais não se creem melhor que outros animais ou que os vegetais. O escritor também reconhece que há outras formas de espetáculos que nos divertem e nos regozijam sem que haja a existência do espírito de Satã, no entanto, elas são provenientes da alegria. A crítica de Baudelaire nos mostra que em certos ambientes alhures do livre pensamento, fossem por questões religiosas, xenofóbicas¹¹, racistas etc., as quais eram bastante comuns no século XIX, o humor mantinha sua má reputação baseada na hostilidade, soberba, egocentrismo e todas as implicações culturais dessa atitude.

Pouco mais adiante, já no final do século XIX, veremos Henri Bergson publicar seu livro *O Riso*, em 1900, embora cada um dos três capítulos tenha sido publicado separadamente em revistas parisienses, o qual possui uma reflexão mais detalhada e menos supersticiosa da teoria da Superioridade. Cada capítulo escrito por Bergson se preocupou com um aspecto da comicidade, o primeiro dedicado aos conceitos gerais, a função do cômico e a comicidade das formas; o segundo destinado a comicidade de situação e a comicidade de palavras; e o terceiro a comicidade de caráter. O filósofo começa sua reflexão estabelecendo três condições básicas para a existência e manifestação da comicidade: a primeira diz respeito ao cômico como exclusivo da natureza humana, ausente nos animais – e vários filósofos compartilhavam dessa opinião, como Schopenhauer, Platão, Kant, Baudelaire, Scruton entre outros que embora não tenham realizado tal afirmativa, mantiveram sua reflexão restringida ao ser humano –, no entanto, não apenas ausente pelo fato de acreditar que os animais não possuem um aparato racional bem desenvolvido o suficiente ou por certa humildade animal, mas porque ele considerava a natureza e os animais desprovidos da característica do cômico, ainda que ríssemos de um animal, estaríamos rindo do nosso próprio reconhecimento de atitudes ou expressões humanas nele e não dele em si. Bergson define o homem como “um animal que sabe e faz rir”. A segunda condição – a qual já foi mencionada por Kierkegaard, Descartes e podemos encontrar indícios dela nos textos de outros filósofos, como Hutcheson – diz respeito à insensibilidade que deve acompanhar o riso, i.e., para que o riso exista é necessário que haja a ausência de empatia, essa, portanto, uma das principais condições do riso e maior ainda para a teoria da Superioridade, logo, como já exemplificamos anteriormente, Bergson afirma que para se “produzir efeito pleno, a comicidade exige enfim algo como uma anestesia

¹¹ Baudelaire conta que, na primeira vez que assistiu uma pantomima inglesa, viu os mímicos receberem uma triste acolhida, pois o público francês não gostaria de se sentir desorientado nem partilharia do gosto cosmopolita e mudanças de horizonte que lhe perturbam a vista. “Dizia-se, e eram indulgentes, para explicar o insucesso, que eram artistas vulgares e medíocres, dublês; todavia, essa não era a questão. Eram ingleses, eis o importante” (BAUDELAIRE, 2008:51). Em outras partes também vemos o escritor se referir ao cômico como uma “barbaridade britânica” pertencentes aos “monstruosos *goddam*”, apelido pejorativo dado aos ingleses. Há uma informação importante aqui: o humor era visto de forma vil na França, não só pelo motivo religioso ou pela objeção da hostilidade mencionada anteriormente, mas também pelo simples fato de ser um produto proveniente, frequentemente utilizado pelos, dos ingleses.

momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura” (BERGSON, 2007:4). Para o filósofo, dentro de uma sociedade de pura inteligência, os sentimentos talvez se extinguissem, mas talvez, as pessoas ainda rissem, ao passo que almas arrebatáveis e invariavelmente sensíveis seriam incapazes de conhecer e compreender o riso. Por fim, a terceira e última condição seria de que o riso precisa de eco, i.e., Bergson compreende que o riso de um homem é sempre o riso de um grupo, que uma inteligência se dirige, naturalmente, a outras inteligências¹², por exemplo: “um homem, a quem perguntaram por que não chorava durante um sermão em que todos derramavam muitas lágrimas, respondeu: ‘Não sou desta paróquia’” (BERGSON, 2007:5). Este exemplo de Bergson, o qual é aplicável ao humor, condensa muito bem as três condições para a existência da comicidade: ele é restrito ao ser humano, aponta a necessidade de pertencimento e ação social dentro de um grupo e a insensibilidade em relação a uma situação, pois o humor, inevitavelmente, sempre possui um alvo quando falamos em uma teoria da Superioridade. Por fim, Bergson se opõe à teoria da Incongruência, pois ainda que ela proporcionasse explicações abstratas das formas de comicidade, ela ainda seria incapaz de explicar o porquê do cômico nos fazer rir.

Para compreender o riso, é preciso colocá-lo em seu meio natural, que é a sociedade; é preciso, sobretudo, determinar sua função útil, que é uma função social [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social [...] A comicidade nascerá, ao que parece, quando alguns homens reunidos em grupo dirigirem todos a atenção para um deles, calando a própria sensibilidade e exercendo apenas a inteligência (BERGSON, 2007:6).

Quanto ao que caracteriza o cômico e, conseqüentemente, o risível, Bergson o descreverá como uma rigidez mecânica da vida uma vez que o fluxo natural da vida seria dotado de uma “maleabilidade atenta” e uma “flexibilidade vívida”, ou seja, toda rigidez de caráter, espírito e corpo, mecanicidade da vida¹³, se apresentaria como uma atividade isolada do social, uma excentricidade que foge ao centro gravitacional da sociedade e, já que esta não causa danos materiais à mesma, portanto, não sendo passível de medidas violentas de eliminação, fica a cargo do riso o gesto social de reestabelecer a maleabilidade e flexibilidade da vida. Para o filósofo, a função

¹² Essa questão pode nos lembrar uma situação já mencionada em Hutcheson, a de que o indivíduo, necessariamente, precisa compreender o contexto no qual uma piada se insere e suas implicações culturais, seu conteúdo referencial e semântico etc., ele precisa “entender” a piada, a qual por sua vez, também é condicionada a diferentes linguagens (algumas piadas são intraduzíveis e só possuem comicidade em sua forma original), nações, culturas e épocas diferentes, possuindo sua própria sociedade que traz para si certos significados cômicos

¹³ Isto pode ser exemplificado através de automatismos gestuais, repetições frequentes de contrações da face, movimentos corporais, atitudes, rostos deformados que deem a impressão de estarem sorrindo o tempo todo ou chorando entre outros motivos sempre associados à repetição, ao automatismo e rigidez contínua de algo, à percepção nítida de um arranjo mecânico. “As atitudes, os gestos e os movimentos do corpo humano são risíveis na exata medida em que esse corpo nos faz pensar numa simples mecânica” (BERGSON, 2007:22). Eg., Caso encontremos um amigo nosso, por acaso, pela manhã ao ir na padaria, não há nada neste fato que rompa a flexibilidade da vida, porém, se o encontrássemos à tarde novamente e mais uma vez à noite, a repetição deste acaso tornaria a situação cômica e risível.

social do riso seria uma espécie de corretivo moral, pois, uma vez apontado um defeito através do riso, sentindo-se ridículo, a pessoa procuraria modificar este vício e, se não o fosse capaz, ao menos se esforçaria para escondê-lo. O riso seria responsável por castigar os costumes e lembrar os homens do que eles deveriam ser. Através dessa causa e função, Bergson não espera explicar todos os efeitos do cômico, mas apontar o seu *leitmotif* que acompanharia os casos específicos que ele se empenha em explicar no resto do livro a partir das condições estabelecidas e deste *leitmotif* adotado ao riso e ao cômico. Portanto, para ele, o riso não seria da “alçada da estética pura, pois persegue (de modo inconsciente e até imoral em muitos casos particulares) um objetivo útil de aperfeiçoamento geral” (BERGSON, 2007:15). Desta forma, o riso seria um objeto inadequado à estética e não correspondente à arte, pois a mesma buscaria o individual enquanto o cômico apontaria para as generalidades. Configurando sua teoria da Superioridade através da função social do riso, na qual, novamente temos o humor representado como algo hostil, mas agora sob uma roupagem de necessidade social, Bergson o expõe como

“acima de tudo, uma correção. Feito para humilhar [...] A sociedade vingá-se por meio dele das liberdades tomadas com ela [...] O riso castiga certos defeitos mais ou menos como a doença castiga certos excessos, atingindo inocentes, poupando culpados, visando a um resultado geral sem poder fazer a cada caso individual o favor de examiná-lo separadamente [...] Nesse sentido, o riso não pode ser absolutamente justo. Repetimos que ele também não deve ser bondoso. Sua função é intimidar humilhando (BERGSON, 2007:147-148)

Dando um passo atrás no tempo, devemos comentar acerca da teoria mais impopular entre as três. O primeiro sinal da teoria do Alívio se dá através de uma carta de Anthony Ashley Cooper, Terceiro Conde de Shaftesbury, a um amigo, a qual foi publicada em seu livro de 1737 *Características dos Homens, Maneiras, Opiniões, Tempos* com o título *Senso Comum: Um Ensaio sobre a Liberdade do Chiste e do Humor* (1709). Neste tratado, Shaftesbury está mais preocupado com as definições dos conceitos de senso comum, da moral e da razão e o papel da sagacidade (Chiste) nesse contexto, tanto que ele nem ao menos chega a definir o que diferencia o humor do chiste ou da zombaria em sua concepção ou explicar o que os causa. Ao invés disso, o Conde admite que “descrever a verdadeira *Zombaria* seria algo tão difícil, e talvez nada acrescentado ao propósito, como definir *Boa Educação*. Ninguém pode entender a *Especulação*, além daqueles que possuem a prática” (SHAFTESBURY, 2001:35). Por *especulação*, Shaftesbury compreende a busca intelectual sem implicações morais, logo, sua definição se resume a apontar que aqueles que possuem a prática sabem do que se trata e aqueles que não sabem praticar o humor, não o podem compreender, sendo a definição desnecessária, ainda que todos os homens acreditem possuir boa educação ou serem bem humorados. Apesar disso, o que realmente nos importa para a teoria do

Alívio, é a descrição do Conde sobre o que acontece ao corpo durante o riso. Para ele, quando colocados sob restrição intelectual, os homens reagiriam com gracejos e humor (e.g., se um homem for proibido de falar o que pensa, ele o fará de forma irônica), assim, liberando espíritos animais que não podem permanecer parados ou sem uso. “E, desta forma, os Espíritos naturais dos homens engenhosos, se aprisionados e controlados, irão encontrar outras formas de movimento para se aliviarem de sua limitação: e seja no Burlesco, Mimetismo ou Bufonismo, eles estarão satisfeitos de qualquer maneira por se desafogarem, e serem vingados sobre seus agentes limitadores” (SHAFTESBURY, 2001:37). Essa espécie de explicação do fenômeno do humor se torna um pouco mais simpática com a sua prática, não vendo, como Shaftesbury diz, uma base para que possamos nos ofender com a zombaria e o humor.

Após pouco mais de um século, em 1861, Herbert Spencer publica *Ensaio sobre Educação e Temas Semelhantes* o qual possui um artigo chamado *Sobre a Fisiologia do Riso*. Spencer monta sua teoria do Alívio, agora bem mais desenvolvida que a de Shaftesbury, a partir de sua oposição e crítica à teoria da Superioridade e da Incongruência. Spencer considera a teoria da Superioridade inconsistente, pois embora ela pudesse ter uma porção de verdade, ela cairia na simples objeção de que há inúmeras situações nas quais há humilhação sem que isso nos proporcione o riso e inversamente, há inúmeras situações risíveis sem que haja a dignidade de alguém esteja em jogo ou mesmo tenhamos a ausência deste alguém como em uma piada que trate apenas de objetos. Por outro lado, a teoria da Incongruência também não lhe oferecia melhores respostas, uma vez que, para ele, seria “apenas uma generalização de certas condições para o riso; e não uma explicação dos movimentos singulares que acontecem sob essas condições” (SPENCER, 1966:298). Também, a incongruência apenas geraria o riso quando viesse de uma incongruidade descendente, partindo de coisas grandes para pequenas, pois uma incongruidade ascendente, de algo pequeno para o grande, causaria um efeito muscular diferente do riso, o qual é denominado de admiração/surpresa. Spencer estava preocupado não com o quê nos faz rir, mas sim com o porquê de rirmos de determinadas coisas, por que o corpo humano realizaria tal resposta física sob determinadas condições. Essa parece ser a premissa básica da aparição da teoria do Alívio que, até certo ponto, não entra em conflito diretamente com a teoria da Incongruência. Assim como determinados movimentos involuntários do corpo como o espirro, a tosse, os quais seriam acompanhados por sensações, ou seja, seriam perceptíveis; e os movimentos involuntários desacompanhados por sensações, como as batidas do coração ou as pulsações do estômago durante a digestão, o *riso* se caracterizaria como uma tensão nervosa que geraria moção muscular. “Sob qualquer tensão considerável, o sistema nervoso, em geral, se descarrega sobre o sistema muscular em geral: seja com ou sem a orientação da vontade” (SPENCER, 1966:299). Quanto mais intensa for a tensão gerada através das emoções e sensações, maior seriam os movimentos musculares

gerados. Para Spencer, isto poderia ser comprovado através da mera observação de nosso cotidiano, sob grande irritação poderíamos aliviar a tensão através de uma corrida; quando temos uma grande ideia enquanto andamos, tendemos a parar; uma grande alegria, decepção, ansiedade ou qualquer perturbação moral pode nos tirar o apetite. Qualquer tensão criada pelo corpo, necessariamente precisaria ser descarregada através dos movimentos musculares e o riso nada mais é que uma

Exibição de excitação muscular e, portanto, ilustra a lei geral de que um sentimento passando de certo ponto habitualmente se desafogará em ação corporal, dificilmente sendo preciso apontar. É preciso apontar, no entanto, que qualquer sentimento forte de quase qualquer tipo produz este resultado. Não é apenas o senso do lúdico que faz isto; nem apenas as várias formas de felicidade são causas adicionais. Nós temos o riso histérico, o riso sarcástico que resultam de aflição mental; aos quais devem ser adicionadas certas sensações como as cócegas, frio e alguns tipos de dor aguda. Um sentimento forte, mental ou físico, é, portanto, a causa geral do riso [...] O excesso deve, portanto, ser descarregado em alguma outra direção; e da forma já explicada, resulta em um efluxo através dos nervos motores para várias classes de músculos produzindo as ações semi-convulsivas que denominamos riso (SPENCER, 1966:302-303;305).

Para Spencer, o riso proveniente da incongruência seria apenas resultado de um prazer que adquirimos ao escapar de uma repressão de sentimentos sérios, um alívio gratificante de sentimentos dolorosos causados pelo estranhamento inicial. Spencer também reconhece o fato – já mencionado aqui em Bergson, Kierkegaard e Descartes – de que certo grau de empatia com uma situação lúdica poderia gerar sentimentos não partilhados por outras pessoas, o qual seria capaz de absorver toda a excitação nascente. Entre os espectadores de uma queda embaraçosa, aqueles que preservam uma gravidade, são aqueles nos quais é excitado um grau de simpatia com o sofredor suficientemente grande para servir de saída para o sentimento [...] Algumas vezes, raiva leva embora a corrente presa; e assim, previne o riso (SPENCER, 1966:306). O descarregar dessas tensões seria necessário, pois de acordo com o filósofo, uma grande quantidade de emoções perturbaria as ações do intelecto e interferiria no poder da expressão. Desta forma, o riso seria uma espécie de esforço do sistema nervoso para retornar a um estado de racionalidade.

A teoria expressa por Spencer será retomada posteriormente com Sigmund Freud, em 1905, em seu livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, com um caráter amplamente mais complexo, não se limitando apenas ao humor e o riso, mas os relacionando com todas suas investigações acerca da psique e do onírico. Embora o foco aqui seja diferente daquele abordado pelos filósofos, sua abordagem do humor não difere tanto da de Spencer, mantendo a lente fisiológica, porém com maior interesse nas implicações psicológicas do mesmo. Freud compreende o riso através de três categorias do chiste, os gracejos ou chiste; o cômico; e o humor. Sua teoria gira em torno da economia de energia “a despesa psíquica que é economizada”, a qual seria

utilizada, a princípio, para reprimir algum processo mental ou pensamento, e que, então, é liberada através do riso. “A economia na despesa relativa à inibição ou à supressão parece ser o segredo do efeito de prazer dos chistes tendenciosos e se transmite ao mecanismo dos chistes” (FREUD, 1977:81). Os chistes utilizariam de processos de conexões entre palavras e ações buscando similaridades escondidas, método este, que seria evitado pelo pensamento sério, pertencentes ao que é proibido pela razão, segundo Freud. Desta forma, quão mais distante forem as conexões entre os dois círculos de ideia, maior seria a economia da despesa psíquica. Freud também traz o mesmo argumento de Spencer em relação à teoria da Incongruência e da Superioridade:

Uma explicação uniforme é fornecida pelo fato de que uma pessoa nos parece cômica, em comparação com nós mesmos, se gasta energia demais em suas funções corporais e energia de menos em suas funções mentais; não se pode negar que em ambos os casos nosso riso exprime uma gratificante sensação de superioridade com relação à pessoa (que achamos cômica). Se a relação nos dois casos é revertida – se a despesa física da pessoa é considerada menor que a nossa ou se sua despesa mental é maior – não mais rimos e sim, somos possuídos de assombro e admiração [...] Já aprendemos em um momento ou outro a desconsiderar essa comparação entre uma pessoa e nós próprios, derivando a diferença gratificante de um único lado, seja da empatia, seja do processo em nós mesmos, o que comprova que o sentimento de superioridade não mantém qualquer relação essencial com o prazer cômico (FREUD, 1977:128).

Freud também reconhece que apenas a Incongruidade descendente seria engendrador de humor, enquanto a ascendente, causaria, pelo contrário, admiração e espanto. O “*nonsense* e a contradição, e também o contraste de ideias, que algumas autoridades tentaram tornar a característica essencial dos chistes, mas que considero apenas como recursos intensificadores de seu efeito” (FREUD, 1977:102). Também, a relação comparativa geraria o cômico não pelo sentimento de superioridade, mas sim pela diferença de despesas entre os envolvidos, o que poderia ser constatado pelo fato de que podemos simular e criar o cômico intencionalmente e o sentimento de superioridade não pode ascender nas pessoas quando se sabe que elas estão fingindo. Da mesma forma, o sentimento de superioridade só seria capaz de causar um ligeiro sorriso, e não o riso propriamente dito, sem a presença do cômico (FREUD, 1977:130;147). Para Freud, o que difere o gracejo do cômico e do humor está na natureza da despesa psíquica que cada um deles descarrega em forma do riso. No gracejo “o que figura em primeiro plano é a satisfação de ter tornado possível o que era proibido pela crítica [...] Sua função consiste, desde logo, em suspender as inibições internas e fazer fecundas as fontes de prazer tornadas inacessíveis por tais inibições” (FREUD, 1977:87-88). Os gracejos serviriam, portanto, a um único propósito: produzir o prazer a partir da suspensão de inibições relacionadas ao mesmo, sejam elas hostis, sexuais ou quaisquer outras. O cômico, por outro lado, seria uma experiência individual, o indivíduo e a pessoa em quem ele

constata algo cômico. O cômico opera como um “prazer preliminar subornado”, proveniente da despesa economizada pela comparação da despesa psíquica de outra pessoa, estimada por empatia, com a nossa e é caracterizado pelo estancamento psíquico de tudo que desconcerta o ouvinte (FREUD, 1977:102;123;128) sendo o cômico causado pela economia psíquica da energia utilizada para reprimir tais pensamentos ou ideias desconcertantes. O humor, por sua vez, é “um meio de obter prazer apesar dos afetos dolorosos que interferem com ele; atua como um substitutivo para a geração destes afetos, coloca-se no lugar deles [...] O prazer do humor, se existe, revela-se ao custo de uma liberação de afeto que não ocorre: procede de uma economia na despesa de afeto (FREUD, 1977:150). Quando uma pessoa sofre escárnio, por exemplo, por uma ofensa, ela pode obter o prazer humorístico através da preparação para receber tais sentimentos aflitivos, uma vez que determinados motivos podem operar e suprimir esses sentimentos aflitivos antes de nascerem. Uma vez que esta energia de preparação se torna desnecessária, ela seria liberada através do riso. Para Freud, os chistes seriam universalmente, uma “técnica peculiar de superação das inibições” (FREUD, 1977:113).

Embora a teoria do Alívio não possua uma objeção direta a si, tal como as outras duas, e até mesmo possua uma visão positiva acerca do humor, ela ainda poderia cair sob uma última objeção geral do humor e do riso que foi construída, a objeção da *Irresponsabilidade*. Segundo Morreall (1989:255-257), esta objeção se baseia no simples fato de que o humor é considerado como uma atividade não séria. A princípio, a ausência de seriedade não deveria ser motivo para uma objeção, no entanto, ela implicaria numa irresponsabilidade do indivíduo ao rejeitar a solução de um determinado problema, agindo, pelo contrário, de forma pueril e estúpida. Isto aconteceria, pois como apontado em várias teorias, para rirmos, é necessário que haja um distanciamento entre nós e o objeto do risível e, conseqüentemente, não possuiríamos empatia ou preocupação prática na solução do ocorrido (e.g., se vemos uma pessoa escorregando em uma casca de banana e começarmos a rir, nos isentamos da responsabilidade de averiguar se a pessoa está bem, se machucou e de ajudá-la a se reerguer). Assim, a pessoa que ri de todas as incongruências, seria uma pessoa que nunca procurou remediar os problemas e que não é o que deveria ser como humano em sociedade. Esta objeção é reforçada pelo fato de que, frequentemente, os indivíduos apresentados como cômicos e risíveis na arte, em geral, possuiriam vícios dignos de repreensão como a embriaguez, a infidelidade, desonestidade etc., e, no entanto, nós reagimos a tais situações com o riso e não sentimos a responsabilidade de agir em correção a essas características. Embora, de fato, haja a necessidade de distanciamento da situação para que o risível tenha efeito, esta objeção não seria aplicável a todas as situações humorísticas (e.g., Caso alguém necessite fazer uma cirurgia ou dar uma palestra em frente a uma plateia lotada, uma piada pode aliviar a tensão da situação e ser benéfica a todos, inclusive responsável e engajada na solução de um incômodo psicológico).

“Enquanto várias incongruidades na vida peçam uma ação, também, várias não pedem, e sentir prazer com estas últimas em vez de se preocupar com elas, é, frequentemente, uma boa abordagem. Não há nada de *essencialmente* irresponsável em criar e gozar o humor, para concluir, e em alguns casos é apenas o que a situação pede (MORREALL, 1989:257).”

Dentre as três teorias tradicionais que visualizamos até agora, através de todos os autores mencionados, nenhuma delas peca em demonstrar sua aplicabilidade ao humor. É provável que ao fazermos uma piada de abertura em uma palestra estejamos tentando aliviar o nervosismo da situação e descarregando a despesa psíquica que salvamos para a possibilidade de nos sentirmos envergonhados e vítimas de chacota, tal como Freud apontou; é provável também que seja da natureza humana praticar a zombaria a certo membro da sociedade como forma de corrigir seus vícios ou simplesmente para estabelecer uma superioridade física ou intelectual, como explicado por Bergson; e, também, é provável que o que nos cause riso seja o mero reconhecimento de uma incongruência ocasionada pela realidade do plano sensorial sobrepondo-se à expectativa prévia do racional, como manifestado por Schopenhauer. No entanto, todas essas três teorias falham, embora a Incongruência chegue mais perto de realizar isto, em alcançar uma aplicabilidade universal a todas as formas do humor e do riso e representem, em boa parte, casos particulares, ainda que amplos, do mesmo. Como já vimos, a teoria da Superioridade, embora seja fato que os homens riam em escárnio dos outros e o fizeram em todas as épocas, não leva em conta inúmeros casos nos quais o riso e o humor não têm conexão com um sentimento de superioridade (e.g., as cócegas, os trocadilhos, aliterações, o humor absurdo etc.). Isso a impede de ser utilizada como uma teoria geral do riso e do humor, já que a relação de superioridade não pode ser classificada como a essência do humor. A teoria da Incongruência, embora seja capaz de explicar o humor e parcialmente o riso, de modo geral, esbarra na problemática de que nem toda percepção de incongruência recebe o riso como resposta. Como apontado por Spencer e Freud, a incongruência, dependendo de seu aspecto, pode gerar medo, surpresa, admiração, terror, felicidade entre outros sentimentos, por exemplo, se ao caminharmos pela rua, encontrarmos um leão na esquina, que, por ventura, fugiu de um zoológico, dificilmente iremos rir da incongruência da situação ou um homem que recebe a notícia que a esposa está grávida, ainda que tenham usado métodos anticoncepcionais, pode chorar de emoção, ficar bravo e suspeitar de uma traição ou apenas surpreso com a situação e pensar na possibilidade de falha dos métodos. Também há casos em que podemos encontrar o riso de natureza não humorística sem que haja incongruência, como nas cócegas, na felicidade ou na risada de bebês que ainda não possuem um corpo de expectativas formado e habilidade cognitiva para perceber a incongruência. Já a teoria do Alívio falha em presumir que todo ato cômico, necessariamente, deve envolver um alívio de tensão ou mesmo que essa carga psíquica nervosa exista de fato, uma vez que a mesma é inverificável. Dificilmente, podemos imaginar que uma pessoa que realiza um trocadilho

qualquer esteja de fato liberando uma carga nervosa ou que um show de *Stand-up* seja uma fábrica geradora de tensões e relaxadora ao mesmo tempo em todos seus ouvintes.

Dentre as teorias contemporâneas do humor e do riso, John Morreall, em seu artigo *Uma Nova Teoria do Riso* (1987) e também em seu livro *Levando o Riso a Sério* (1983) parece ter captado a essência do riso através de uma reestruturação da teoria da Incongruência¹⁴ – a qual, como veremos, é uma adaptação inteligente de elementos já mencionados anteriormente pelos filósofos aqui apresentados. Morreall reconhece que todas as três teorias carregam uma linha condutora que envolve a mudança de um estado psicológico causado pelo riso, seja no plano cognitivo como na Incongruência ou no plano afetivo como nas teorias da Superioridade e Alívio ou ainda nos dois âmbitos como no humor hostil¹⁵. No entanto, não é a mera troca de estado psicológico que acionaria o riso, essa troca precisa ser súbita, precisamos ser pegos de surpresa para que não tenhamos tempo de nos adaptar à nova situação [visto anteriormente v.a. em Schopenhauer]. E, corrigindo a falha das teorias da Incongruência tradicionais, Morreall acrescenta que tal troca súbita de estado psicológico deve, necessariamente, ser aprazível ao indivíduo [v.a. Descartes, Kierkegaard]¹⁶. Desta forma, seria possível incorporar todas as outras teorias sob um mesmo conceito: “*O Riso resulta de uma aprazível mudança psicológica súbita*” (MORREALL, 1983:39). Assim, gozar o sentimento de glória própria, uma determinada incongruidade ou liberar uma tensão nos causa o riso enquanto mudanças não aprazíveis como descobrir que um ente querido acaba de falecer ou possuir empatia pela situação não nos causará o riso [v.a. Kierkegaard, Descartes, Bergson]. O riso é apenas o resultado físico do sentimento que denominamos júbilo ou diversão, embora não haja um consenso acerca da palavra mais adequada para designar este sentimento.

Em seguida, o filósofo realiza a diferenciação entre o Riso não humorístico e o Riso proveniente do Humor. O *Humor* é, portanto, uma aprazível mudança psicológica súbita no sistema

¹⁴ Há ainda outras visões acerca do tema, em boa parte, readaptações da teoria da Incongruência. Vale mencionar a teoria de Roger Scruton que revisa a teoria da Superioridade baseando-se na premissa de que “Se pessoas não gostam de serem motivo de riso, obviamente é porque o riso desvaloriza o objeto sob os olhos do sujeito” (SCRUTON, 1987:168), no entanto, poderíamos argumentar que essa desvalorização é causada pela má reputação atribuída culturalmente ao humor e ao riso e não como um efeito inerente deles.

¹⁵ Por humor hostil, também podemos compreender o humor negro, que, basicamente, é um humor com maior probabilidade de gerar empatia, revolta ou sentimentos negativos acerca da violação de expectativa, causando na maior parte das pessoas uma sensação desagradável. O humor negro é, portanto, apreciado apenas pelas pessoas que conseguem se distanciar completamente da situação em questão ou que coadunam com o vício ou defeito moral e ético ou quaisquer que sejam as premissas da piada e não veem nela um aspecto prejudicial.

¹⁶ Aqui podemos refletir sobre a natureza da incongruência: quando ela não nos é aprazível, ela não gerará o riso, pelo contrário, pode nos assustar, causar medo entre outras sensações desagradáveis. Porém, se analisarmos os casos de filmes de terror e suspense, podemos ver que, ao garantirmos certo distanciamento da situação e nos sentirmos seguros na poltrona de casa ou na presença de um ente querido, diversas cenas criadas com a intenção de causar o susto e o medo, acabam, frequentemente, por provocar o riso. Isto acontece, pois a natureza da incongruência é a mesma em certos casos e o que muda é apenas nossa percepção da mesma.

conceitual de um indivíduo¹⁷. Para entendermos isto, Morreall explica inicialmente os casos do Riso não humorístico que se desenvolvem desde o início da vida. Nos primeiros meses de vida, um bebê ainda é incapaz de perceber objetos ou reconhecer o que é seu corpo e o que não é, deste modo, a risada de um bebê não tem uma origem conceitual ou perceptiva, mas simplesmente sensorial. Ao fazermos cócegas em um bebê e este processo for acompanhado por uma voz familiar a ele, não houver pressão demais envolvendo dor e se nada o incomodar, a mudança de informação sensorial será aprazível ao bebê provocando o riso. Em crianças e adultos que já são capazes de prever a situação e de tentar impedir seria necessário que o ato fosse inesperado e irregular, pois se for possível prever o ato ou a própria movimentação realizada, o poder de nos chocar será eliminado. Por este motivo, é que não é possível fazermos cócegas em nós mesmos, tanto o ato quanto a ordem dos movimentos já são previstas por nós. Também, da mesma forma que o bebê necessita de um contato familiar, um adulto não se sentiria bem, caso um estranho tentasse fazer cócegas em si e o incômodo eliminaria a sensação aprazível necessária para o riso. A partir do momento em que o bebê consegue perceber e diferenciar os objetos, ele poderá rir do jogo de cucu (*peekaboo*), por exemplo. Para um adulto, este jogo significa apenas cobrir e descobrir a face, portanto, não há nada de muito especial, a pessoa está ali o tempo todo, porém para um bebê que ainda não desenvolveu seu lado conceitual e não compreende a constância dos objetos no espaço, isso significaria o desaparecimento e o reaparecimento da face em questão. Assim, se a face demorar muito a retornar, o bebê pode se sentir abandonado, mas se ela retorna a tempo, temos uma mudança no seu plano perceptual e afetivo, uma vez que o bebê não se incomodaria com o desaparecimento de um rosto desconhecido.

Ao longo do desenvolvimento da criança, ela irá desenvolver seu “sistema conceitual, ou imagem do mundo, como podemos chamar, baseado em suas experiências passadas e servindo como base de suas expectativas de como as experiências futuras serão” (MORREALL, 1983:42) [v.a. Hutcheson]. Durante a formação deste sistema, qualquer nova experiência será recebida com admiração pela criança, causando um riso de surpresa e, a partir do momento que este sistema de expectativas de como as coisas devem ser está formado, a criança poderá começar a entender o humor¹⁸. “O que é engraçado (humor) para uma pessoa não é algo totalmente não familiar a ela, mas algo incongruente com o seu sistema conceitual” (MORREALL, 1983:44). Há também um detalhe que comentamos brevemente enquanto discutíamos Schopenhauer, mas que deve ser

¹⁷ A questão da apazibilidade necessária ao riso e ao riso humorístico é perfeitamente representada, inconscientemente, num dito popular: “Seria cômico, se não fosse trágico”. Quando uma mudança psicológica súbita nos acontece, caso a mesma não seja aprazível, ela será reconhecida como tragédia, remontando às distinções aristotélicas na *Poética*.

¹⁸ Isso corrobora com a dependência cultural, local, linguística, de nível social, nível educacional, profissão, sexual e de época do humor, uma vez que todos esses fatores alteram o sistema conceitual básico formado pelas pessoas durante a infância e que já foi apontada em Hutcheson previamente. O que uma pessoa entenderá como incongruente irá depender primariamente daquilo que ela construiu como congruente em seu sistema conceitual.

explicado com mais clareza agora: este sistema conceitual continua se desenvolvendo ao longo de toda a vida do homem. Ao aprender uma nova língua, conhecer novas pessoas, conhecer culturas diferentes entre outras coisas, estamos acrescentando informações ao nosso repertório de expectativas possíveis e esta é, precisamente, a razão pela qual elementos que foram engraçados outrora para nós, já não causam mais efeito atualmente. O conhecimento de uma piada, a repetição sucessiva de uma situação engraçada simplesmente a adicionará ao nosso corpo de expectativas possíveis e, a partir do momento que ela se torna previsível, seu efeito humorístico também se atenua ou desaparece (e.g., dificilmente algum adulto ainda ri da velha piada do Pavê ou “Pácomê”¹⁹ ou da emblemática imagem de um homem escorregando na casca de banana), o mesmo pode ocorrer se, através da sagacidade, alguém adivinhar o resultado de uma situação humorística antes de sua ocorrência final. Da mesma forma, se o elemento humorístico estiver fundado na frustração de uma expectativa que desconhecemos, não seremos capazes de entender a incongruência da situação, assim, não haverá nenhuma frustração ao nosso sistema conceitual, tornando o efeito nulo, é preciso “entender” a piada (e.g., “*Quiconque habite une tour est un touriste*” ou “Alguém que mora em uma torre é um turista”, a compreensão desta piada só será possível a alguém que conhece a língua francesa, pois a mesma não é traduzível, para tal, a palavra turista deveria ser grafada como torrasta para obter o mesmo efeito que possui em francês). “O que qualquer indivíduo acha incongruente dependerá em qual foi sua experiência e quais expectativas ele tem [...] Adultos de diferentes culturas comumente falham em apreciar o humor um do outro porque eles não têm a mesma imagem do mundo e, portanto, não acham as mesmas coisas incongruentes²⁰” (MORREALL, 1983:61). Assim, o humor das crianças costuma ser mais simples que o dos adultos como chamar alguém pelo nome errado, piadas mais simples e sem grandes complicações e é normal que uma criança não entenda incongruências relativas ao mundo adulto ou piadas sexuais, uma vez que seu sistema conceitual ainda se encontra numa fase mais básica do desenvolvimento possuindo um corpo de expectativas menor. Em consequência disto, boa parte do riso das crianças perante informações e experiências novas é um simples riso de surpresa, uma vez que, para termos o humor, é necessária a existência de uma incongruência, i.e., “uma violação do padrão imagético de uma pessoa sobre como as coisas devem ser” (MORREALL, 1983:60-61). Do mesmo modo, quando um adulto se depara com algo completamente novo em seu sistema conceitual, seu riso será de surpresa e não humorístico.

¹⁹ No caso das conhecidas piadas ruins, o que frequentemente nos causa o riso é a incongruência não da piada em si, mas por não esperarmos que determinada pessoa formulasse e contasse uma piada tão repetida, velha ou sem graça.

²⁰ Em consequência disso, também é possível vermos pessoas de uma determinada cultura achando graça em elementos ordinários de outra cultura como no anteriormente mencionado exemplo dos sotaques, já que a expectativa de como determinadas coisas devem ser é diferente em cada local.

Morreall ainda descreve inúmeras manifestações do Riso não humorísticas como aquelas causadas por uma aprazível mudança no plano afetivo. Se alguém percebe que irá cair ao se equilibrar em apenas dois pés de uma cadeira, mas com um movimento brusco recupera sua estabilidade, ele passa de um estado de medo e tensão para o relaxamento da segurança e essa aprazível mudança no plano afetivo ou emocional pode lhe causar o riso. Isto não necessariamente precisa partir de um estado negativo para um positivo, podemos partir de um estado de não emoção para um estado positivo emocionalmente, como encontrarmos um velho amigo durante uma caminhada pela rua. Ao mesmo tempo, se vemos um de nossos inimigos, o qual se vangloria por ser rico, perder sua fortuna em um incêndio, veremos uma mudança afetiva em nossa sensação de superioridade incrementando a incongruência da situação. Aqui teríamos, portanto, a teoria da Superioridade e a Teoria do Alívio explicando casos específicos do riso não humorístico, pois elas não levam em conta a essência do humor que diz respeito à mudança no plano conceitual (MORREALL, 1987:135-136). Por fim, segundo Morreall, a forma de riso mais complicada de se compreender é a proveniente das situações em que nos sentimos envergonhados ou embaraçados, uma vez que a mudança para um estado de vergonha não é aprazível. Para entender esta situação, precisamos compreender que, embora o riso seja um ato resultante do estado de júbilo, nós podemos também, até certo ponto, mantê-lo sob nosso controle e induzi-lo se necessário²¹. Assim como o ato de tossir, o riso possui uma natureza involuntária, mas nada nos impede de simular o riso, assim como podemos tossir sem que nada incomode nossa garganta. “Rir em uma situação de embaraço é como um caso de júbilo forjado através da simulação de uma risada involuntária” (MORREALL, 1987:137). De acordo com o filósofo, ao nos sentirmos envergonhados de tal forma, nos sentimos desconfortáveis com a situação, mas, inconscientemente, não queremos transparecer essa sensação às outras pessoas para não nos sentirmos ainda pior. Assim, o riso simulado é uma tentativa de enviar a mensagem que a situação nos é aprazível e não desconfortante. Há também os casos, nos quais o riso pode ser provocado por doenças ou distúrbios psicológicos, no entanto, não há a necessidade de explicar casos nos quais o riso é induzido fisiologicamente por algum distúrbio, pois eles não ferem o princípio geral acerca da natureza do riso. “Nossa fórmula de que o riso é uma expressão de prazer em razão de uma mudança psicológica súbita, portanto, cobre todos os casos problemáticos de nossa lista [...] Nossa fórmula de que o riso é a expressão natural do júbilo/divertimento fornece a chave para entender todos os casos do riso” (MORREALL, 1983: 58-59).

²¹ Ou omiti-lo, caso seu efeito não seja forte o bastante para se tornar incontrolável. A supressão do riso é um processo bem comum quando ele surge em pequenas proporções e em ocasiões e locais onde o riso é socialmente considerado inadequado, como um funeral, reuniões importantes ou dentro de espetáculos e salas de concerto frente a uma obra de arte tida como séria. No entanto, a omissão da manifestação física, não necessariamente, indica que o sentimento de júbilo ou captura do humor não ocorreu e, é comum que o riso seja liberado no momento em que a pessoa se veja livre do contexto inibitório.

De acordo com Morreall, podemos apontar três princípios técnicos básicos do humor. O primeiro diz respeito à necessidade da pessoa que se encontra na posição de criar o humor de despertar o interesse das pessoas ao seu redor, seu público, para obter controle sobre a linha de raciocínio deles. O segundo diz respeito à não insistência no absurdo. Já que o humor consiste em violar as expectativas dos padrões ordinários construídos pelas pessoas, é necessário que se preserve o senso de realidade no público receptor, uma vez que, caso a incongruência se mantenha sempre em níveis absurdos e elevados, o público pode começar a ignorar suas expectativas ordinárias e se acostumar com a situação fazendo com que a incongruência perca sua efetividade necessitando doses cada vez mais fortes para manter o retorno do riso (e.g., é o que se pode ver em filmes do gênero *trash*, nos quais o nível de absurdo vai se tornando progressivamente mais elevado do começo ao fim e certas situações, eventualmente, perdem seu efeito humorístico e são encaradas apenas com incompreensibilidade devido ao mar de incongruências que as antecedem). Por fim, o terceiro e último princípio diz respeito à originalidade do humor, pois, como dito anteriormente, nosso corpo de expectativas está em constante construção e adição de novas informações, logo, o humor precisa sempre pegar o público de guarda baixa e apresentar um elemento de novidade e surpresa em si (MORREALL, 1983:82-84).

O humor ainda pode se manifestar de diversas formas, sendo as mais comuns através do reconhecimento de deformidades em objetos ou pessoas, ignorância ou estupidez, ações que falham, falhas morais, as quais rompem nossa expectativa de como pessoas e objetos devem aparentar e se comportar socialmente; o reconhecimento de alguma coisa como se fosse outra como na mímica, pantomima, imitação, as quais nos geram a incongruência de reconhecer algo em B que é pertencente ao objeto A; na coincidência, ou seja, a incidência de situações comuns, mas que, quando justapostas, rompem nossa expectativa, pois sua repetição se torna improvável, tal como encontrarmos por acaso a mesma pessoa três vezes no mesmo dia e em locais diferentes; ou na justaposição de opostos, quando colocamos sobrepostas ou lado a lado duas coisas que não possuem conexão direta uma com a outra ou são incompatíveis, como um homem com mais de dois metros de altura passeando com um *pinscher* miniatura pela rua, o qual rompe nossa expectativa prévia de equilíbrio das proporções (MORREALL, 1983: 67-69).

Talvez seja melhor parar nossa catalogação aqui e tratar os tipos de incongruidade que citamos até agora não como uma lista exaustiva, mas simplesmente ilustrações de uma potencial lista infinita. Para termos certeza, existem tipos de incongruência que não discutimos aqui, a violação das leis da física em desenhos animados vêm à mente aqui. Mas uma vez que entendamos que onde quer que exista uma regularidade ou padrão e uma imagem das coisas montada por uma pessoa, existe também um espaço para a incongruência quando este padrão é violado, nós podemos continuar a lista por nós mesmos [...] Virtualmente, qualquer violação do que uma pessoa vê como uma ordem padrão das coisas pode ser engraçada para

alguém [...] Onde quer que exista um princípio a ser violado ou regularidade a ser perturbada, existe espaço para incongruidade e, portanto, para o humor. Nós podemos até mesmo pegar o humor na falha de uma peça humorística em si. Quando uma piada é contada, mas alguém não a compreende, a situação é frequentemente engraçada. E se as piadas de um comediante não são boas, mas ele reage de uma maneira que enfatiza o quão ruins as piadas são, ele pode comumente conseguir mais risadas do que ele conseguiria com boas piadas (MORREALL, 1983:64;69;82).

Poderíamos continuar apontando inúmeros exemplos para clarificar a aplicabilidade desta teoria do humor e do riso, mas acreditamos já ter sido o suficiente para que ela se faça compreender e possamos discutir assuntos mais específicos da manifestação humorística, sua aplicabilidade à música. Com esta base, tentaremos compreender e realizar maiores esforços na exemplificação do que pode haver de risível no conteúdo musical e de que forma podemos mensurar esses elementos e identificá-los como tal.

2.2. Levando a sério: da aplicação do humor em música

Por que é que certas peças musicais, ou ao menos certas frases musicais, nos parecem engraçadas, nos fazem rir involuntariamente, sorrir ou nos diverte? Como esses efeitos humorísticos são obtidos, por quais meios, e sobre o que eles dependem? E finalmente, por que esses efeitos dos quais eu falo deveriam despertar o sentido do cômico em nós? O que nos faz rir ou nos diverte?

Henry F. Gilbert (Humor in Music)

Como já vimos, a natureza do humor se encontra no incongruente, mais precisamente numa aprazível mudança psicológica súbita em nosso sistema conceitual, nossas expectativas. Isto significa que situações inesperadas ou incongruentes, contanto que sejam aprazíveis, despertarão um sentido de comicidade em nós, ainda que as mesmas sejam acidentais. Estas duas condições à existência do humor podem ser aplicadas, de um modo geral, através de vários recursos como já vimos, e.g., uma interrupção do fluir natural de algum acontecimento, zombaria, hipérboles, reconhecimento de palavras com duplo sentido etc. Em música, sendo ela uma linguagem de natureza diferente da visual e da escrita, isto acontecerá através de características próprias e, conseqüentemente, a aplicação do humor, o reconhecimento do incongruente, será mais frequentemente representado de uma maneira um pouco mais ampla e simbiótica a outras artes ou planos, devido ao caráter indeterminado da linguagem musical.

Primeiramente, faz-se necessário ressaltar que nos preocuparemos em estabelecer os aspectos técnicos da aplicação do humor, uma vez que procurar entender as causas e efeitos psicológicos causados pelo humor demandaria uma força e foco diferente da natureza deste

trabalho, além de estar mais focado nos problemas da cognição musical que em uma natureza estética. Como já vimos, a compreensão de algo como humorístico, sua efetividade como humor dependerá de uma inúmera quantidade de fatores culturais e, portanto, não nos obrigaremos com os testes necessários para comprovar a efetividade de uma técnica humorística, uma vez que, ainda que tal teste fosse realizado, nada provaria, devido à instabilidade e variáveis das condições humanas em relação ao humor. Buscar técnicas que pudessem garantir a efetividade plena na produção do humor de forma universal, imutável e atemporal seria como tentar atribuir uma definição de mesmo caráter à música, e, parafraseando Dahlhaus em relação à música (2009:172), o humor é um fenômeno histórico que permanentemente escapa das padronizações, uma abordagem técnica que pudesse “se estender sobre a História pareceria-nos vazia ou arbitrária: vazia, ao procurar abordar tudo sem nada afirmar de substancial; arbitrária, ao estabelecer certas fronteiras quando se trata, isto sim, de processos transpositórios”, uma vez que o próprio homem não possui um caráter universal ou imutável. Assim como vimos em Cícero, podemos realizar aqui a distinção entre o “comediante, aquele que diz coisas engraçadas, essencialmente, um contador de piadas e o cômico, aquele que diz coisas de uma forma engraçada” (MORREALL, 1983:64), logo, nos preocuparemos na relação daquilo que podemos mensurar com mais objetividade no humor, a “incongruidade nas coisas” e não a “incongruidade na apresentação”. Como Walton aponta em seu artigo *Understanding humor and understanding music*, ainda que não achemos algo engraçado – seja porque aquilo nos ofende de algum modo, porque não compartilhamos a intenção humorística, porque já ouvimos a mesma piada com frequência anteriormente ou estarmos de mau humor –, é perfeitamente possível que compreendamos o que há de engraçado naquele objeto e porque outras pessoas se divertem com o objeto de humor. Isto quer dizer apenas que, para que a intenção humorística tenha resultado, é preciso que o ouvinte entenda a piada e esteja em compatibilidade com as informações ali apresentadas e também levanta outras questões de exigência ao ouvinte. A música, como toda arte, demanda um conhecimento alto de seus consumidores, logo, a música humorística também nos faz questionar: Quais os conhecimentos necessários para que o ouvinte escute algo como sendo efetivamente humorístico? Assim, teremos peças nas quais o sentido humorístico é mais claro e menos exigente do público e outras nas quais a compreensão humorística pode ser circunstancial, relacionada a um conhecimento estético e técnico-musical e, às vezes, mesmo dependente de um determinado local, de uma determinada época, hábitos em voga e questões políticas e culturais da sociedade. O corpo de expectativas, o sistema conceitual esperado do público musical para a compreensão de uma música humorística pode ser substancialmente mais elevado e especializado do que o sistema conceitual exigido pelos formatos comuns de humor. Por se tratar de uma linguagem específica, a música exigirá conhecimentos específicos do seu ouvinte, tal como alguém se especializasse na produção de humor astrofísico.

O mais frequente e enganador elemento de distúrbio quando se escuta música é a ignorância ou conhecimento insuficiente do código, com o subsequente problema de ter que considerar qual o nível mínimo de competência necessária para que qualquer efeito cômico seja considerado como um resultado da música e não de algum distúrbio ou qualquer outra coisa na sequência de comunicação. Em outras palavras, uma vez que o ouvinte sorri durante um concerto, porque ele é muito ignorante ou muito bem informado, nós podemos nos perguntar em qual nível de estranheza ou familiaridade o efeito cômico, falso ou autêntico respectivamente, é produzido (DALMONTE, 1995:184).

Rossana Dalmonte conclui dizendo que tais problemas devem ser deixados para aqueles mais equipados para lidar com eles, no caso, *experts* em psicologia musical. Logo, tentaremos nos focar apenas nos aspectos técnicos da aplicabilidade do humor, o humor presente no nível poiético, independente dos problemas relativos à cognição, o nível estésico²². Esta divisão está intimamente conectada à efetividade do humor já que a presença dos requisitos humorísticos no nível poiético em maior ou em menor grau de incongruência quanto às expectativas não garante sua efetividade de engendrar o riso. Da mesma forma que uma piada ruim pode causar o riso, ao ser contada por certa pessoa ou da maneira “correta”, uma piada boa pode se tornar inefetiva, caso seja contada de determinada forma “errada”, portanto, uma vez que a clareza da recepção também está condicionada à ação de um interlocutor, a efetividade de técnicas humorísticas musicais dependem, em boa parte, não só da sua natureza humorística interna (poiética), mas também da atividade do intérprete em “contar” essas cenas humorístico-musicais da maneira mais efetiva, algo essencial a este repertório, embora ainda não tenhamos um estudo concreto acerca da interpretação do repertório humorístico-musical.

Cabe ainda pontuar uma questão quanto à possibilidade humorística em música. Embora seja um fato a existência de elementos que nos despertam o cômico na música, ela pode esbarrar no mesmo impasse da questão da expressão dos sentimentos e, desta forma, a crítica de Hanslick em *Do Belo Musical* poderia ser também aplicada ao humor. Em sua obra, Hanslick afirmou que os sentimentos não constituíam o conteúdo da música. Para ele, eles só poderiam ser expostos através de conceitos com um conteúdo real e histórico e, a música, como uma linguagem indeterminada, não seria capaz de reproduzir conceitos. Os sentimentos comumente atribuídos à música não seriam expressos por ela, mas sim, a representação desses sentimentos estaria no juízo, ou seja, no modo como determinada música seria percebida e interpretada pelo ouvinte que, em seguida, formularia um sentimento e o associaria à mesma (Hanslick, 2011:20-21). Por fim, a música expressaria

²² Dalmonte faz referência ao modelo tripartite de semiologia e análise musical de Jean Jacques Nattiez, o qual sugere três dimensões: a poiética, relativa a um processo criador passível de ser descrito ou reconstituído; a estésica, relativa à construção de uma significação realizada pelo receptor da mensagem simbólica; o neutro/material/imanente, relativo a aquilo que parte do *stock* taxonômico musical, i.e., fenômenos previstos e catalogados em uma ou mais teorias e que independem da poiesis e da estésis (Cf. NATTIEZ, 2002:7-39).

apenas ideias musicais e o “único e exclusivo conteúdo e objeto da música são *formas sonoras em movimento*” (HANSLICK, 2011:41, grifo do autor). Desta forma, o humor, exposto de forma puramente musical, sempre deveria estar vinculado a uma interpretação do ouvinte baseada em seus conhecimentos prévios, pois o mesmo seria inexistente na música autônoma, uma vez que o humor precisaria de uma representação conceitual para ser compreendido como tal. É claro que isto não implica na inexistência de um humor puramente musical, mas sim numa certa imprecisão ou ambiguidade no que diz respeito ao modo em que ele será compreendido, ou mesmo incompreendido, como tal.

Não obstante, como Rossana Dalmonte aponta em *Towards a semiology of humour in music*, a melhor escolha seria reconhecer a existência e possibilidade de um sentido cômico em música e traçar seu funcionamento sem realizar generalizações ou tentar criar uma nova teoria do humor (DALMONTE, 1995:168). Os compositores, com frequência, sendo a música uma arte relacionada ao entretenimento, tentam aplicar o humor em suas obras introduzindo elementos, musicais e não musicais, que possam despertar no ouvinte a sensação do cômico. E são a estas técnicas engendradoras do humor no conteúdo musical que voltaremos agora nossa atenção.

É fato que a música “séria” – e aqui podemos resgatar o conceito de seriedade exposto por Schopenhauer: a “consciência da perfeita concordância e congruidade do conceito, ou ideia, com o que é perceptível, com a realidade” (SCHOPENHAUER, 1966:99), ou seja, uma relação harmoniosa entre o sistema conceitual e seu conjunto de expectativas com a ocorrência dos eventos na realidade – predomina e é mais frequentemente visitada por pesquisadores e também mais respeitada, uma vez que o humor possui uma reputação de arte inferior ou zombaria barata, heresia blasfêmica a elementos tidos como sagrados culturalmente por uma sociedade entre outros inúmeros aspectos pejorativos como vimos anteriormente²³. A música humorística é quase sempre considerada simples, superficial ou simplesmente ignorada por ser tida como algo não-sério e, conseqüentemente, irresponsável com o progresso da música, por zombar e debochar da tradição, e por ser irracional, por faltar lógica e ser frequentemente classificada como amadora e resultado de uma inabilidade ou desconhecimentos dos métodos apropriados de composição musical tal como a obra de Satie frequentemente é e foi tomada. Não obstante, a aplicação do humor conta com técnicas bem elaboradas e complexas para a sua realização e em certos casos, como Satie, ela toma proporções de grande relevância cultural e deve ser tomada com maior seriedade. A listagem das técnicas que seguirá abaixo, e que serão utilizadas como referencial teórico para as análises que virão na próxima seção, foram montadas e reorganizadas mesclando as inquirições presentes no

²³ O álbum de Frank Zappa, um dos músicos mais representativos do experimentalismo na música popular, “*Does humor belong in music?*” pode retratar a questão dúbia da aplicação musical do humor mesmo no meio da música popular que, supostamente, teria mais abertura a tais temas.

artigo de Rossana Dalmonte (1995) e no livro *Comedy in Music: A historical bibliographical resource guide* de Enrique Alberto Arias (2001:3-5), com a inserção de comentários, exemplos e a adição de outras técnicas possíveis reconhecidas por nós. Vale lembrar, com o risco de nos tornarmos repetitivos, que nenhuma dessas técnicas possui garantia cem por cento efetiva de produzir o riso humorístico, pois, novamente, ele é dependente do sistema conceitual formado pelo ouvinte, a existência de sua expectativa quanto a determinado evento e sua conseqüente frustração, a qual ainda deverá lhe resultar de forma aprazível (e.g., caso seja realizada uma paródia de uma peça de Beethoven, inicialmente, o ouvinte deverá conhecer a obra original de Beethoven, em seguida, realizar a conexão entre ela e a obra que escuta no momento, apesar das modificações existentes na paródia que lhe frustram a expectativa de ouvir a obra original, para, só assim, gozar da incongruência proporcionada, isto caso ele não seja um amante incondicional de Beethoven e se sinta ofendido pela zombaria). Sendo assim, as técnicas que apresentaremos são apenas um conjunto, com o que há de essencial em certos processos engendrados de incongruência, que, tal como um líquido (técnicas), podem ser adaptadas ao recipiente (temas) de cada época, cultura, língua entre outras variáveis.

Dividiremos as técnicas em três categorias poiéticas, i.e., relativas às estratégias de produção, construção/criação musical²⁴: 1. A forma explícita, i.e., aquela que utiliza de recursos exteriores ao som para produzir o humor. Esta pode ainda ser dividida em duas subcategorias: a) aquelas que se utilizam da linguagem escrita adicionada à partitura; b) aquelas que contam com o auxílio de recursos visuais. 2. A forma implícita, i.e., aquela que utilize apenas o som para gerar o humor e pode ser compreendida sem o auxílio da escrita ou visual, sendo detectada na própria estrutura musical. 3. A forma sincrética, i.e., o humor produzido através da junção de diferentes linguagens, e.g., gestos e música na dança, teatro e música na ópera, poesia e música na canção entre outras possibilidades.

²⁴ As técnicas serão descritas de forma individual, no entanto, é importante ressaltar que no repertório humorístico, ou de intenções humorísticas – uma vez que não é possível existir uma técnica humorística com cem por cento de efetividade, devido às condições de formação do sistema conceitual de um indivíduo –, raramente encontraremos técnicas sendo aplicadas de forma isolada como frequentemente acontece no humor visual ou linguístico. A efetividade do humor normalmente é potencializada pela combinação de duas ou mais técnicas em consonância/dissonância entre si. É também importante ressaltar, que, por serem técnicas de construção musical, várias dessas podem também serem usadas sem que haja intenção humorística, ou seja, sem que haja a intenção de violar o corpo de expectativas do indivíduo receptor; o que faz com que elas se tornem humorísticas é a inclusão de elementos de incongruência que possam romper a expectativa do ouvinte preparado. Esta intenção humorística é medida e intensificada pela combinação de diversos procedimentos e pelo conhecimento do ouvinte ou analista das referências propostas pelo compositor, assim, quanto mais recursos estiverem envolvidos, mais clara será a intenção humorística da peça e mais potencial de efetividade na produção do riso humorístico ela terá. Também é importante ressaltar que uma obra, ainda que “séria”, pode desempenhar um papel humorístico e gerar o riso no ouvinte, sem que haja a intenção do compositor, uma vez que determinado elemento em sua constituição pode se portar como uma técnica humorística e ser capaz de romper determinada expectativa. Teríamos um caso de humor acidental, mas, sobretudo, humor.

Técnicas *explícitas* de se aplicar o humor em música:

1. **E1. Através do uso de um texto humorístico:** Esta técnica, quando apresentada na forma explícita, pode aparecer em textos que acompanham a partitura, mais especificamente, em indicações de expressão ou caráter ou sugestões ao intérprete. Por ser explícita é uma forma de se conseguir o resultado humorístico com maior facilidade, no entanto, ela é restrita ao portador da partitura, uma vez que tais inserções não são transmitidas ao público durante a performance. E.g., a indicação *Não caia do banco!* no Estudo nº6 “*Omaggio a D. Scarlatti*” para piano de Marc-André Hamelin;
2. **E2. Através de títulos de peças ou movimentos:** Este recurso é um dos mais antigos e frequentes quando levamos em conta termos como *Scherzo*, i.e., piada ou brincadeira, que aparecem com frequência nas obras de Haydn e Beethoven e foi incorporado à forma sonata, principalmente no meio vienense, em um típico terceiro movimento. O termo *Scherzo* traz um caráter jocoso e leve. Outro termo comum é o *Allegro* e que é mais relacionado a um andamento e a uma forma, *Allegro/Hilário* é o oposto de *Grave/Sério* e, normalmente, não implica necessariamente um caráter humorístico a parte de sua origem. No entanto, apesar das possibilidades mais usuais e já tornadas comum de um *Allegretto Scherzando*, é possível, principalmente a partir do século XIX, encontrar títulos humorísticos bem insólitos. Tais títulos são extremamente explícitos em sua intenção humorística e podem ser trabalhadas em coadunação, uma vez que criam uma conexão imagética do mundo real; em oposição com a música, o material musical contradizendo o conceito expresso ao título; ou ainda uma elevação ao absurdo do processo imagético, i.e., criando um título surreal que impossibilite qualquer expectativa do ouvinte ante a impossibilidade de criar a conexão imagética fornecida pelo título. O potencial descritivo desta técnica é enorme. O maior representante deste recurso é Erik Satie, mas podemos ver ainda em peças de John Cage como *The city wears a slouch hat*, *Water music*, ou na histórica peça de Alphonse Allais *Marche Funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd*.
3. **E3. Através de designações de gênero:** uma designação de gênero está próxima à idéia de títulos. Rossana Dalmonte irá se referir a estas designações como quase-títulos. A diferença é que designações de gênero são descrições atribuídas a determinadas peças que não podem ser consideradas técnicas, como um *Allegro* é, por exemplo, uma vez que não pressupõem uma característica poética específica, e também não podem ser consideradas títulos, uma vez que tais designações aparecem de forma recorrente na história da música. Logo, ela funciona como uma categoria intermediária que procura

fornecer um caráter à obra sem explicitar de forma clara e com conexões visuais com o mundo real como o título o faz. Exemplos dessas designações: *canzonetta*, *operetta* e outras especificações em diminutivo de gêneros tradicionais indicando um caráter mais leve e jocoso que o gênero original; *Humoresque*; *Burlesque* etc. Um bom exemplo disto é a primeira obra musical publicada por Satie em 1885, que, embora intitulada *Valse-Ballet*, já consta como sendo seu Op.62. Também podemos compreender aqui, a possibilidade de uma dedicatória humorística.

4. **E4.** *Através de notações visualmente curiosas*: Embora menos utilizada, essa técnica pode ser encontrada nos cânones da renascença ou, de forma mais recente, nas inovações gráficas das partituras de música experimental. Dois exemplos são a partitura em formato de coração *Belle Bonne Sage* de Baude Cordier do século XIV e as partituras gráficas de George Crumb no século XX respectivamente. Também vale mencionar o ciclo de peças *Calendário do Som* de Hermeto Pascoal, no qual o compositor insere desenhos de pássaros no lugar de barras de compasso. Outro grande exemplo é a *Stripsody* (1966) de Cathy Berbérian que possui uma partitura constituída inteiramente de desenhos e representações onomatopeicas no estilo tradicional de revistas em quadrinhos. Em suma, qualquer alteração visual no formato tradicional dos símbolos de escrita de resultado humorístico.
5. **E5.** *Através da utilização de notações redundantes*: Esta técnica pode incluir a escrita, por exemplo, de um lá natural como sendo um Si dobrado bemol ou ainda trocar a clave para cada nota escrita sem que haja uma necessidade aparente, razão harmônica ou facilitadora, pelo contrário, muitas vezes dificultando propositalmente a leitura. Isto pode ser feito para zombar de certos padrões de escrita ou para adicionar um produto visual cômico à partitura (E.g., fazer algo simples parecer extremamente complicado como uma contracrítica à acusação de simplicidade de um trabalho). Também podemos colocar indicações impossíveis de se realizar como vibrato no piano ou um crescendo e decrescendo em uma nota longa. Quando aplicado ao extremo, tais partituras assumem a impossibilidade de execução e se tornam peças visuais chamadas de música insoável ou composições artísticas como é o caso das partituras de John Stump. Tal recurso não é mencionado por Arias ou Dalmonte, mas por ser presente na obra de Satie e uma técnica humorística legítima, o incluímos na lista.

Técnicas *implícitas* de se aplicar o humor em música:

1. **II. Através de paródia ou qualquer forma de empréstimo musical:** A paródia consiste em realizar uma imitação de um estilo ou obra em particular a fim de satirizar ou zombar do objeto de imitação. Assim, ela se difere do pastiche e da citação. Outras possibilidades de diferença nesta natureza estão no contexto em que a obra se insere, no plano musical e espacial, uma citação em um contexto diferente de sua natureza original irá romper mais facilmente com o corpo de expectativas do ouvinte e, sendo aprazível, naturalmente, este rompimento terá maior potencial de humor, como utilizar uma canção comercial e popular em uma peça orquestral executada dentro de uma sala de concerto. Mozart, em sua obra *K.522 Ein musikalischer Spaß* (1787), realiza uma sátira das práticas comuns de orquestração e erros propositais ao estilo do século XVIII. Um caso da aplicação de paródia em uma obra específica é a *Sonatine Bureaucratique* de Erik Satie, a qual consiste em uma sátira da *Sonatina* Op. 36 N°1 de Muzio Clementi, de estudo obrigatório no Conservatório de Paris.
2. **I2. Através da inesperada justaposição de elementos sintáticos:** por sintaxe compreendemos as relações de concordância, subordinação e ordem, a estrutura dentro das frases musicais e sua relação com o que precede e sucede cada um dos segmentos da forma. Logo, uma justaposição inesperada destes elementos consiste na mudança drástica e abrupta dos parâmetros musicais, uma troca de material, textura e caráter não usual que gere uma reação de humor. Um bom exemplo disto é *Cinéma – Entr’acte Symphonique de Rêlache* de Erik Satie.
3. **I3. Através do uso de descrição musical:** Por descrição musical entendemos a imitação/decomposição de determinados sons concretos através do filtro abstrato da música pura ou a própria utilização diretas de sons concretos. Ela também pode ser utilizada em diálogo com (E1) descrevendo os textos que acompanhem a partitura. Exemplos disto são encontrados em grande quantidade na música pura como a segunda variação de *Dom Quixote* (1897) de Richard Strauss, na qual o personagem se encontra com um rebanho de cabras cujo som é imitado através de frulatos dissonantes aos metais. Outro exemplo famoso é *Le Carnaval des animaux* de Saint Saëns (1886), no qual diversos sons de animais são descritos musicalmente. Este recurso pode ser utilizado na simulação de batalhas, objetos quebrando e raramente estão desacompanhados de um programa, embora haja exemplos implícitos, este recurso é mais frequente em sua forma sincrética como

veremos a seguir. Também há tipos particulares de descrição musical no que diz respeito a paródias de como se estuda/aprende música, o qual novamente pode ser representado pelo *Le carnaval des animaux de Saint Saëns*, que não só traz comicidade através do título, enquadrando pianistas como animais, como descreve os processos de estudos dos mesmos em uma interpretação hesitante e desajeitada de um iniciante. Um caso de utilização pura de sons concretos pode ser encontrado em *Roaratorio – an Irish circus on Finnegans Wake* (1979) de John Cage, na qual o compositor realiza a tentativa de descrever a paisagem sonora do livro de James Joyce.

4. **I4.** *Através de referências a estilos em particular:* A utilização de técnicas, instrumentos ou recursos geralmente associados a um conteúdo folclórico ou popular com a intenção de proporcionar à obra um aspecto leve e humorístico. Isto pode ser constatado em algumas peças que se utilizam de recursos jazzísticos em voga na época de composição como *Shimmy*, segunda dança da *Suíte 1922* para piano de Paul Hindemith ou *Golliwogg's Cakewalk* de Debussy. Outro caso mais representativo foi a inclusão, feita por Richard Strauss, da canção *Funiculì, Funiculà* no poema sinfônico *Aus Italien* (1886), seis anos após a estreia da famosa canção. A inclusão rendeu um processo do letrista Luigi Denza sobre Strauss, levando o compositor a ter que pagar direitos autorais ao letrista. Korsakov também fez o mesmo em 1907 com seu Op. 63 *Neapolitanskaya Pesenka* (Canção Napolitana). Um ótimo exemplo disto é também a *Briga Dialética dos Estilos* (1984) de Claudio Santoro.
5. **I5.** *Através do uso de metáfora ironia ou sarcasmo:* A princípio, Arias nomeia esta técnica como o uso de incongruência, porém todas as técnicas humorísticas e a própria teoria do humor pressupõe a existência de uma incongruência aprazível para que algo seja compreendido de forma humorística. Enrique Arias entende esta técnica como aplicação simultânea de vários estilos e idéias com intenção parodística citando a Sinfonia N°60 de Haydn (*Il distratto*). Portanto, a ela, adicionamos um uso mais complexo do processo de geração de incongruência compreendendo-a como uma espécie de metáfora, ironia ou sarcasmo musical obtido através da somatória de várias das outras técnicas apresentadas produzindo mensagens cômicas subliminares e alternativas, separadas da mensagem que ocupa o primeiro plano.
6. **I6.** *Através do uso de dispositivos orquestrais insólitos:* Após os acontecimentos musicais do século XX e o desenvolvimento da utilização de técnicas estendidas,

essa técnica perdeu bastante do seu efeito uma vez que dispositivos e recursos não usuais entraram em voga como utilizar um lápis para tocar violão ou um arco de violino para a harpa. No entanto, esta técnica ainda pode ser reconhecida como humorística quando olhamos para o repertório tradicional através de uma escuta histórica ou no repertório atual quando a mesma é associada a outras técnicas humorísticas. Um exemplo atual é a peça *Sxueak* (2006) de Matthew Burtner para brinquedos de borracha e computador. A peça pode ser interpretada por um ou mais intérpretes, frequentemente dois, e consta na partitura a necessidade de escolher brinquedos de borracha que tenham impacto visual humorístico e potencial teatral. Também cabe mencionar a peça *Ricochet - Ping Pong Concerto* (2015) de Andy Akiho que utiliza de uma mesa de *ping pong* entre os solistas e inúmeras bolinhas de *ping pong*, além de garrafas e outros objetos, as quais são arremessadas com raquetes em bumbos e na mesa ou despejadas no chão da sala de concerto. Um exemplo de humor acidental associado a esta técnica é a utilização do martelo na Sinfonia nº6 de Gustav Mahler que frequentemente gera o riso daqueles que assistem a obra pela primeira vez. Outra possibilidade de aplicação poderia se fundar na ideia de contexto como a utilização de uma orquestra tradicional para tocar um arranjo de funk carioca. A instrumentação clássica soaria insólita em relação a tal gênero popular. Dentro desta técnica ainda podemos implicar uma subcategoria extensiva da utilização de um dispositivo insólito presente não no plano instrumental, mas no que diz respeito ao intérprete, uma vez que não esperamos ver um concerto realizado por um gato ao piano ou um cachorro tocando tímpano etc.

7. **17. Através de alusões a um famoso personagem cômico:** Esta técnica raramente é usada de forma implícita, mas existe a possibilidade. Uma maneira mais comum de se fazer alusão a um personagem cômico pode ser combinando esta técnica com a **E1, E2** ou de forma sincrética. Na sua forma implícita, será combinada à técnica **I1**, utilizando-se da citação ou paródia de alguma canção reconhecida de um personagem cômico, e.g., realizar uma citação ou paródia da canção tema da Pantera Cor de Rosa. Como exemplos, temos o poema sinfônico *Der Falstaff* (1913) de Elgar que se utiliza do personagem Shakespereano Sir John Falstaff, um cavaleiro bufão, gordo que é pretendente de duas mulheres casadas; e *Till Eulenspiegel lustige Streiche* (1895) de Strauss que figura o plebeu trapaceiro e piadista da Alemanha medieval, normalmente retratado de forma similar ao Arlequin, com vestes de bufão, bobo da corte.

8. **18. *Através de efeitos insólitos de textura, dinâmica, ritmo e contorno melódico:*** Esta técnica, tal como a **16**, foi abrandada com os acontecimentos da música no Século XX, uma vez que se torna mais rara a aparição de algo que possa ser considerado não usual e fora da expectativa dentro dos parâmetros musicais. Esta técnica conta com a incongruência de colocar determinados instrumentos para fazerem coisas inesperadas e geralmente contando com a possibilidade de vexação para se alcançar o humor, e.g., colocar um trompete para solar no registro mais grave possível, um solo extremamente agudo para um contrafagote, a incongruência natural da voz do contratenor etc. A dificuldade empenhada para realizar a tarefa, e às vezes falha desses instrumentos, é análoga a cenas cômicas reproduzidas por pantomimas como Charles Chaplin em *Tempos Modernos*. Também pode ser reforçada por estereótipos que se associam a determinados instrumentos ou papéis como é o caso das Sopranos, das quais passou a se esperar longas árias e virtuosismos vocais cada vez mais exagerados. Mozart realizou esta última em sua peça *Der Schauspieldirektor* (1785) na qual as duas sopranos cantam em registros agudíssimos em exibicionismo. Um exemplo moderno são os acordes de onze ou mais notas em peças para piano de Charles Ives como *Majority*, *Scene Episode*, *Rough and Ready* entre outras. Esta técnica também pode ser compreendida como uma deficiência técnica do compositor, o qual não conheceria a “maneira correta” de se utilizar tal instrumento, contribuindo para a compreensão do humor como forma baixa de arte. Possivelmente, foi um dentre os vários motivos para a confusão na estreia da Sagração da Primavera, a qual inicia com um solo agudíssimo ao fagote, tornando quase irreconhecível o timbre do instrumento. Outro exemplo clássico é a Sinfonia nº60 de Haydn (*Il distratto*), no último movimento *Finale Prestíssimo*, na qual o compositor introduz um trecho de 12 compassos interrompido por dois compassos de pausa no início e ao fim, totalizando 16 compassos (comp. 17 ao 32), no qual é indicado de forma escrita a afinação dos violinos, conferindo cada corda e afinando a 4ª corda de fá para sol.
9. **19. *Através de tonalidades estranhas e modulações distantes:*** Está técnica também foi abrandada ao século XX e é necessário que haja uma escuta histórica para que a mesma seja compreendida como humorística. A princípio, uma cadência de engano, possui todos os requisitos para um evento humorístico, no entanto, já nos acostumamos com sua utilização e ela já não nos “engana” tanto, pois está presente no nosso corpo de expectativas, porém, dentro de um contexto e de um engano ainda maior como (G7 – C#º) em um trecho final de uma peça que se comportou

através de um tonalismo básico durante todo seu percurso, o recurso teria seu efeito humorístico. Novamente, também é uma técnica que pode ser confundida com o desconhecimento do métier composicional. O uso de tonalidades estranhas também é algo relativo. Expliquemos: o uso da tonalidade de mib menor soaria descabido ao violão, uma vez que o mesmo possui uma afinação sem acidentes e não ressoaria tão bem em tonalidades não condizentes com as cordas soltas e com a construção do instrumento. Esta técnica também pode estar associada à **E5.**, ao escrever uma peça na tonalidade de Dó bemol maior, o que seria descabido a qualquer instrumento, já que Si maior proporciona uma leitura mais fácil e direta. Este recurso também pode ser utilizado através da construção de obras em harmonias de contradição, e.g., pegar uma canção unânime tonal como *Terezinha de Jesus* e realizar uma versão atonal da mesma, o humor é gerado através da disparidade/incongruência entre a expectativa do ouvinte e o resultado sonoro final. Quanto às modulações distantes, é algo que pode ser observado em determinados madrigais da renascença ou em cantatas barroca, as quais realizavam certas modulações não usuais ao privilegiarem a expressão sobre a técnica. E.g., o final politonal do K.522 de Mozart, *Ein musikalischer Spaß*, no qual cada instrumento realiza uma cadência em uma tonalidade diferente. Enfim, qualquer utilização harmônica incongruente e aprazível à expectativa.

10. **III.** *Através de referência a estilos passados:* Este foi um recurso bastante utilizado pelo Neoclassicismo musical no século XX. O compositor utiliza como premissa o conhecimento do ouvinte das formas tradicionais e do estilo de compositores passados como Bach, Vivaldi entre outros, e se utiliza de formas, instrumentação e trejeitos respectivos. Isto pode ser feito utilizando de maneirismos ou aplicações de práticas comuns de determinada época, mas inseridas em outro contexto, e.g., cadências tipicamente clássicas ou barrocas aplicadas em uma peça politonal do século XX, como na peça *Quase Hoquetus* da compositora Sofia Gubaidulina; a utilização de um baixo de Alberti em um contorno melódico atonal etc. E.g., Richard Strauss, *Divertimento aus Klavierstücke von François Couperin*, Op.86 (1941). O compositor alemão pouco conhecido Siegfried Ochs possui uma obra baseada na canção infantil *Kommt ein Vogel Geflogen*, para piano e orquestra, na qual ele imita como cada compositor realizaria a orquestração do tema. Logo, cada variação carrega o nome de um respectivo compositor, contemplando Mozart, Haydn, Chopin, Gounod, Beethoven, Wagner, Verdi, Bach, Brahms, Schumann etc.

11. **III.** *Através de caricatura musical:* Esta técnica também não é prevista por Arias ou Dalmonte, mas é um recurso bastante utilizado para se gerar humor. Ela também pode ser vista como uma extensão de **II0.**, embora seja mais direta e específica em intuito. Ela consiste em identificar algum trejeito ou vício de estilo que é usado de forma natural no repertório tido como sério e chamar a atenção para ele tornando-o claramente reconhecível ao ouvinte, frequentemente através do uso em demasia, em repetição, de forma incessante para que possamos perceber através de um exagero descomunal a própria característica viciosa presente no repertório tradicional. Um exemplo é a variação de *Verdi* na já citada peça de Siegfried Ochs *Kommt Ein Vogel Geflogen* e a paródia de Beethoven realizada pelo humorista/pianista Dudley Moore, ambas possuem uma extensão longa de finalização e repetição da cadência de Dominante-Tônica até que o ouvinte se sinta incomodado pelo fato de a música estar se repetindo sem movimentação e compreender tais processos no repertório tradicional e rir da situação.
12. **II2.** *Através de citações de vários materiais musicais:* Apesar de ser próxima da **II.**, ou uma derivação da mesma, essa técnica consiste na sobreposição horizontal ou vertical de diversas citações para formar uma obra em si. O termo normalmente utilizado para designar esse processo é *pot-pourri* ou *Medley* e, recentemente, dois tipos específicos, mais frequentemente utilizados na música popular. O primeiro consiste na sobreposição vertical e horizontal simultaneamente de dois ou mais temas, o *Mashup* e o segundo na realização de um remix de caráter eletrônico de várias canções em uma sucessão rápida, fornecendo breves trechos de cada canção utilizada, o *Megamix*. O *pot-pourri* ou *Medley* foi comumente utilizado em aberturas de óperas ou citando outras obras ou ainda mesclando os temas da própria ópera que sucederiam. Na renascença houve o *quodlibet*, um gênero que se valia da mistura de várias citações musicais, bem similar ao *Mashup* atual que pode ser visto como uma revisita do mesmo. E.g., a *operetta Das Gastspiel der Lucca* (1875) de C. Höpfner é composta apenas de citações de Mozart e Weber; o Op. 22 e 23 de Louis Spohr, ambos *pot-pourri* sobre temas de Mozart; e a abertura da ópera *Die Schweigsame Frau* de Richard Strauss intitulada *Pot-Pourri*. Um exemplo de realização humorística do *mashup* na música erudita foi realizado, em 12 de janeiro de 2016 e uma segunda peça em 10 de janeiro de 2017, por Grant Woolard, um compositor Californiano que juntou 57 citações, de 33 compositores, e na segunda peça 52 citações de 31 compositores, de famosas melodias da música erudita em canções de cerca de seis minutos, as quais podem ser conferidas em:

(<https://www.youtube.com/watch?v=7OYkWSW7u4k> - <https://youtu.be/fczH85-0BDk?list=RD7OYkWSW7u4k>).

13. **II3.** *Através de modificações de tempo:* Esta técnica acaba se derivando de outras como **E1.**, **E2.** e **I2.** ou acompanhando as três. A influência na modificação de tempo no resultado do humor reside no fato de que, historicamente, os andamentos indicados na partitura não indicam apenas um determinado pulso, mas também um caráter/humor. Logo, é frequente vermos indicações como *scherzando*, *vivace* indicando mudanças de humor de caráter jocoso. Esta técnica será apontada quando a questão humorística reside justamente como resultado desta troca ou indicação de andamento. Um exemplo disto é a terceira parte/movimento da *Sonatine Bureaucratique* de Erik Satie que possui a indicação *Vivache*, um trocadilho entre o termo original *vivace* e *vache*, vaca em francês. Outra possibilidade desse recurso seria a utilização de tempos extremamente precisos, imprecisos ou irrealizáveis, ou ainda, uma troca contínua e rápida de andamentos.
14. **II4.** *Através do uso do acaso/indeterminação:* No século XVIII foi bastante popular e difundido na região da Áustria e Alemanha jogos de composição musical com o intuito de diversão. Conhecidos por *Musikalisches Würfelspiel*, os jogos eram frequentemente baseado no girar de dados para selecionar opções pré-compostas. C. P. E. Bach chegou a publicar um método chamado “Um método para realizar seis compassos de contraponto a oitava sem saber as regras”. No século XX, a indeterminação será um aspecto necessário e definidor da música experimental, principalmente a de John Cage, no entanto, como explicado anteriormente, no segundo princípio técnico do humor, a indeterminação pode gerar o ilógico e o absurdo e quando em demasia podem romper a necessidade de correlacionar os eventos com as expectativas ordinárias do ouvinte, fazendo com que a incongruência perca gradualmente seu efeito.
15. **II5.** *Através da repetição incessante de um material musical:* A repetição contínua rompe a expectativa de movimento e variação do ouvinte tornando risível a situação rígida e mecânica do elemento. “É que a vida bem viva não deveria repetir-se. Quando há repetição, similitude completa, suspeitamos do mecanismo a funcionar por trás do que está vivo” (BERGSON, 2007:25). A inflexão da variação e desenvolvimento natural da vida em direção a uma versão mecânica e estática seria a causa do riso, sendo, de acordo com Bergson, um dos procedimentos usuais da comédia clássica (BERGSON, 2007:53). Como vimos também, esta incidência nos aparenta com um rompimento da nossa expectativa primária que seria a

variação dos elementos. Ao ouvirmos uma seção pela segunda vez, ainda temos a consciência de normalidade, mas ao escutarmos a mesma seção pela terceira, quarta ou quinta vez, a insistência e reaparição da seção coincidente rompem nossa expectativa, e se isto não nos deixar em tédio ou irritados com a situação, nos sendo aprazível, o riso humorístico será gerado. É dentro deste contexto, que a sugestão, colocada por Erik Satie em sua peça *Vexations* para que a repita 840 vezes pode ser considerada uma de suas maiores piadas musicais, uma piada mais direcionada aos intérpretes que se dispusessem a realizar a tarefa que, necessariamente, ao público. Outro exemplo dessa repetição incessante de elementos pode ser encontrado na partitura de *Entr'acte* de Erik Satie.

Técnicas *sincréticas* de se aplicar o humor em música²⁵:

1. **SI. Através do uso de um texto humorístico:** Embora esta técnica também exista na forma explícita, é mais comum a vermos em seu formato sincrético, utilizando texto/poesia e música através da canção. O impacto cômico de um texto pode ser amplificado ao ser expresso musicalmente e isto foi amplamente utilizado na história da música e um traço frequente na história da ópera, desde os gêneros sérios que costumam contar com um personagem mais bufão até as óperas exclusivamente bufas. O diálogo entre o texto e a música pode ser feito tanto através da concordância como discordância para gerar humor. Exemplos claros deste tipo de técnica são os três cânones humorísticos que Mozart compôs para se divertir com seus amigos. Primeiro *Leck mich im arsch*, que significa, literalmente, “lamba minha bunda” ou de forma figurativa “vá à merda”, um cânone a seis vozes com letra obscena, o qual se tornava irônico e incongruente através de um arranjo musical rebuscado e típico de música religiosa. *Difficile Lectu* é um segundo cânone escrito em um pseudo-latim (*Difficile lectu mihi mars et jonicu difficile*) no qual Mozart, brincando com a dificuldade de pronúncia de seu amigo cantor Peyerl presume que ele cantaria novamente as palavras *Leck du mi im Arsch* sem perceber e, através de um deslocamento da acentuação musical, fazendo com que a palavra Jonicu fosse ouvida como *cujoni* (culhões, bolas), tal cânone era seguido por outro chamado *Oh du eselhafter Peyerl* (Oh o estúpido Peyerl), tirando sarro do cantor por ter dito os insultos sem perceber. Mozart ainda escreveu o cânone *Bona nox*

²⁵ Algumas das técnicas sincréticas mencionadas já foram mencionadas na categoria de explícitas e implícitas, o que as diferencia como sincréticas está no seu modo de aplicação.

que alterna multilinguisticamente o termo boa noite em meio a insultos. Um exemplo de humor mais leve é a canção *Les tisserands* de Francis Poulenc. Também podemos citar a Fuga Proverbial de Osvaldo Lacerda que repete a frase: “Pato e parente só serve pra sujar a casa da gente”. Também pode ser feita através de indicações de movimentos a serem executados em conjunto com a música, na construção de um teatro interpretativo durante a execução musical, juntando texto, música e o aspecto visual.

2. **S2. Através de paródia ou qualquer forma de empréstimo musical:** O mesmo processo descrito em **I2.**, mas realizado no âmbito do texto, neste caso, a causa do humor é mais pertencente ao texto que à música, embora a música desempenhe o papel referencial ao ouvinte de expectativa original para que a incongruência do novo texto tenha mais efetividade humorística como tal. Este recurso também pode ser realizado com o auxílio visual como foi o caso da criação da *The Walt Disney Company*, as *silly symphonies*, as quais frequentemente utilizavam de obras referenciais da música erudita e popular, compiladas e levemente alteradas para dialogarem com o desenho animado utilizado. O exemplo mais famoso destas sinfonias é provavelmente *The Band Concert*, na qual o personagem Mickey Mouse rege sua versão da abertura de *William/Guillaume Tell* de G. Rossini e é frequentemente interrompido e atrapalhado pelo Pato Donald e sua flauta. Outro exemplo que podemos citar foi o realizado pela cantora Elle Yana que realizou um *remake* em versão *technopop* da ária *Non so piu cosa faccio* da ópera *Le Nozze de Figaro* de Mozart, a qual é acompanhada de um videoclipe que pode ser conferido em: (<https://www.youtube.com/watch?v=zD3swlmfIHl>). Cabe ressaltar que, embora o exemplo atinja resultados humorísticos devido à sua enorme carga de incongruência, é provável que a cantora não tenha tido intenções humorísticas na realização do mesmo.
3. **S3. Através do uso de descrição musical:** A descrição musical, quando aplicada de forma sincrética, conta com o auxílio do texto e, mais frequentemente, de onomatopeias ou cacofonias para alcançar o objetivo. Um clássico exemplo disto é o *Dueto buffo di due Gatti* de Gioachino Rossini²⁶ cuja letra é composta inteiramente da onomatopeia “miau”. Outro exemplo que se utiliza tanto do ato teatral, texto e música para relatar de forma humorística o estudo/aprendizado ao piano é o *Estudo para Piano* (1989) de Tim Rescala, no qual o pianista encena um

²⁶ Existem questionamentos sobre a autoria de Rossini, embora não haja evidências, existe a hipótese de ela ter sido composta por Robert Lucas de Pearsall sob o pseudônimo de G. Berthold baseado em frases da ópera *Otello* de Rossini.

processo de estresse e reconciliação com as repetições e obrigações incessantes do estudo do instrumento. Também podemos citar a utilização de um arroteo em *Beba Coca-Cola* (1969) e *Santos football music* (1969) de Gilberto Mendes e a obra *Stripsody* (1966) de Cathy Berberian.

4. **S4.** *Através da citação de vários materiais musicais:* O processo aqui é o mesmo relatado em **I12.** e **S2.**, embora no seu formato sincrético, isto também inclua a citação de alguma linguagem extramusical como o texto (canções, óperas, etc.) ou algum trejeito performativo característico de algum intérprete famoso, visual ou gestual. Um exemplo disso, aliado à técnica **I6**, foi o trabalho realizado pelo compositor lituano Mindaugas Piečaitis que gravou cenas de sua gata Nora tocando teclas aleatórias ao piano e, em seguida, compôs uma peça orquestral para acompanhar o solo do felino, a peça se chama *Catcerto* (2009), e pode ser conferida em: (<https://youtu.be/zeoT66v4EHg>).
5. **S5.** *Através de estilos de performance:* Estilos de interpretação/performance são basicamente o resultado humorístico obtido através da realização teatral em diálogo com a música. Este processo normalmente é realizado ao se caricaturizar musicalmente através da interpretação grandes obras clássicas. Isto é feito através de pequenas alterações no conteúdo musical, interrupções do processo, contradições interpretativas (e.g., tocar uma música barroca com uma interpretação exacerbadamente romântica), falas sobrepostas ao conteúdo musical, descrições, hipérboles estilísticas etc. Basicamente, a compilação e adição teatral de algumas das diversas técnicas aqui mencionadas. Há inúmeros exemplos deste tipo de humor interpretativo, o qual tem se intensificado com o avanço da internet e ampliação da disponibilização de vídeos por intérpretes não consagrados pelo cânone da performance musical. O exemplo mais clássico que podemos citar é o pianista Victor Borge que realizou diversos espetáculos caricaturizando grandes obras musicais, estereótipos comuns de intérpretes, como cantores que põem a mão no piano, pianistas que cantam enquanto tocam (e.g., Glenn Gould), o papel dos paginistas entre outras formas. Quem também se popularizou com tais performances humorísticas foi o pianista Dudley Moore, bastante similar a Borge com suas performances de *stand-up* musical. Há performances de Jascha Heifetz imitando a interpretação de um aluno iniciante ao violino; o grupo francês *Les Stradivarias*; o humorista/músico brasileiro Ticiano d'Amore entre outras inúmeras utilizações de música no meio *stand-up* e vídeos pontuais publicados na internet.

6. **S6. Através da adição de letra a obras instrumentais:** Este é um processo similar ao da paródia de canções expresso em **S2.**, com a diferença de que a inserção de texto é feito em uma obra originalmente instrumental. Um exemplo disto é o realizado pelo humorista estadunidense Jack Black em sua canção intitulada *clássico* que introduz letra humorística no *bourrée em mi menor BWV 996* de J.S. Bach, *Für Elise* de L.V. Beethoven e *Eine Kleine Nachtmusik* de W.A. Mozart, a qual foi utilizada em seu filme musical *Tenacious D – The pick of destiny* e também gravada no cd de sua banda *Tenacious D*. Outro exemplo, realizado no Brasil, foi feito pelo músico e humorista Ticiano d’Amore que realizou versões de Axé com letra sobre obras instrumentais eruditas como a 5ª Sinfonia de Beethoven, Bolero de Ravel entre outras (<https://www.youtube.com/watch?v=TbgiuZmXPos>).
7. **S7. Através do uso de *soggetto cavato*:** O *soggetto cavato*, naturalmente sincrético, foi bastante utilizado na renascença e consiste na substituição ou solmização, i.e., a atribuição de uma sílaba distinta para cada nota musical independente da afinação ou mesmo a atribuição de uma nota distinta para cada letra do alfabeto como M.C. Tedesco faz em sua *Tonadilla sobre o nome de Andrés Segovia Op.170 n°5*, embora a mesma não seja humorística. Desta forma, é possível escrever nomes ou até mesmo textos humorísticos subliminares através da relação entre letras e notas musicais.
8. **S8. Através de alusões a um famoso personagem cômico:** Assim como em **I7.**, a única diferença é que, em sua versão sincrética, este utilizará de mais recursos linguísticos, não apenas o musical, para atingir seu objetivo de referenciar um personagem. Isto pode ser feito através do vestuário utilizado (e.g., perucas, fantasias etc.) ou de gestos e bordões característicos.

Há ainda a possibilidade de outras realizações humorísticas – e de quaisquer outras possíveis técnicas que possam se encaixar em nossa definição apresentada do humor –, nas quais se envolva música, sem que a natureza deste humor esteja presente na música, mas sim, puramente no aspecto linguístico, teatral ou gestual – as quais descrevemos como “incongruidade na apresentação” no início desta seção. Isto pode ser identificado através de performances ou interpretações de música séria, na qual não há alteração do conteúdo musical original, logo a única fonte humorística seria o teatro e o gestual. Isto pode acontecer mesmo que não haja a intenção humorística, por algum motivo, por exemplo, a plateia pode rir da cara engraçada que o violinista fez ao excutar uma parte difícil, da respiração do flautista, das roupas do maestro entre outros motivos. Neste caso, a música utilizada não tem importância alguma sobre o resultado humorístico

atingido. É importante citar o caso do filme *Allegro non Troppo*, dirigido pelo humorista italiano Bruno Bozzetto, o qual foi construído com a intenção de parodiar o filme *Fantasia* da *Walt Disney*. O filme é construído reproduzindo um ensaio atrapalhado de uma orquestra apresentado pelo próprio diretor no intervalo de cada obra. Ao iniciar a reprodução de uma obra, a mesma é acompanhada de um desenho animado humorístico, às vezes trágico e, à parte o desenho animado, as músicas utilizadas são de natureza séria e reproduzidas sem alterações ou corrupções de interpretação, portanto a natureza do humor está toda contida no aspecto visual. A esse tipo de situação, Dalmonte deu o nome de humor estésico, fazendo referência aos três níveis relativos à semiologia e análise musical de Jean Jacques Nattiez: poiético, estésico e neutro – o qual coaduna com a incongruidade na apresentação exposta por Morreall. O humor estésico seria aquele relativo apenas à cognição, à percepção do fenômeno humorístico, o qual não poderíamos localizar ou identificar através da estrutura musical pura sendo, portanto, dependente da atribuição de significado, construção de uma significação, pelo receptor.

Várias dessas técnicas podem ser mal interpretadas como uma possível incompetência e desconhecimento do *métier* composicional por parte do compositor, pois não correspondem à maneira “correta/séria” e esperada de se realizar algo, problema que já apresentamos previamente e que discutiremos mais adiante. Também, músicas que se utilizem dessas técnicas podem ser tomadas como simplórias e superficiais quando o ouvinte não possui conhecimento das referências humorísticas que o compositor tenta aludir com o seu material musical, o que acontece frequentemente com Satie ao ser tomado por um compositor sem talento pelos críticos. A partir dessa descrição dos processos engendrados do humor em música, pretendemos olhar com atenção uma série de peças humorísticas de Erik Satie com o intuito de entender como ele os aplica diretamente em sua obra para podermos discutir em seguida suas intenções e objetivos com a mesma.

2.3. Olhando pela fechadura: explicando piadas

A menor obra de Satie é pequena como um buraco de fechadura é pequeno. Tudo muda quando você coloca o olho nela.

Jean Cocteau (*Le Coq et l'Arlequin*)

Sr. Erik Satie, nascido em Honfleur (Calvados) em 17 de maio de 1886. Ele passa pelo mais estranho músico de nosso tempo. Ele classifica a si mesmo entre os “*fantasistas*” que são, segundo ele, “boas pessoas bem educadas”. Com frequência ele diz a seus amigos:

– “Míope de Nascimento, eu sou presbíope de coração. Fuja do orgulho: de todos nossos males, este é o mais constipante. Que o infeliz cuja visão não me vê escureça a língua e estoure as orelhas”.

Tais são os fatos ordinários do Sr. Erik Satie. Não nos esqueçamos que o mestre é considerado, por um grande número de “jovens”, como sendo o precursor e o apóstolo da atual revolução musical: MM. Maurice Ravel, E. Vuillermoz, Robert Brussel, M.D. Calvocoressi, J. Ecorcherville, Roland Manuel etc., o apresentam como tal, e suas afirmações são baseadas sobre fatos de uma exatidão autorizada.

Após ter tratado os gêneros mais altivos, o precioso compositor expõe aqui suas obras humorísticas. Eis o que ele diz de seu humor:

– “Meu humor lembra aquele de Cromwell. Eu devo muito a Cristóvão Colombo; pois o espírito americano por vezes me bateu no ombro e eu senti, com alegria, a mordida ironicamente gelada”.

Nós citaremos: *les Véritables Préludes Flasques (pour un chien)*, que o grande pianista Ricardo Viñes interpretou superiormente (*Société Nationale*, 5 de abril de 1913, Sala Pleyel); *les Descriptions automatiques*, cujo sucesso foi considerável (S.M.I., 5 de junho de 1913, no Conservatório) e que o mesmo Ricardo Viñes tocou com um espírito secreto, irresistivelmente cômico.

Sobre estas peças, o mestre se exprime assim:

– “Eu escrevi as *Descriptions Automatiques* à ocasião de meu aniversário. Esta obra faz continuidade aos *Véritables Préludes Flasques*.

Evidentemente, os Chatos, os Insignificantes e os Cheios de si não terão prazer algum. Que eles engulam suas barbas! Que eles dançam sobre suas próprias barrigas²⁷”.

A estas produções se juntam: os divertidos e divertidos *Embryons Desséchés*; as alegres *Croquis et Agaceries d'un Gros bonhomme en bois*.

Os *Chapitres tournés en tous sens*, e os *Vieux Séquins et Vieilles Curaiesses* vão seguir e completar essa curiosa série, tão graciosamente original.

As belas e límpidas *Aperçus désagréables* (Piano a 4 mãos: Pastorale, Choral, Fugue) são de um estilo elevado e fazem compreender por que o sutil compositor tem o direito de dizer: “Antes de escrever uma peça, eu passeio por ela várias vezes, na companhia de mim mesmo.

A.L.²⁸ (Ve, 1981:142-143).

Como mencionado anteriormente, quanto mais técnicas forem utilizadas, mais clara será a intenção humorística da peça. No entanto, ao se utilizar em demasia e em exagero, pode se perder o

²⁷ Este tipo de frase, o qual não possui um significado lógico nem conta como uma expressão idiomática clara, era bastante comum em diálogos da época para se expressar raiva, insultar algo e ser engraçado ao mesmo tempo. Estas frases são normalmente construídas sobre algo impossível/desagradável de se realizar como: “Que eles mordam os próprios narizes!” ou “Que eles cocem os cotovelos com a língua!”. Em suma, são apenas variantes com um sentido próximo a “Que eles se danem”.

²⁸ A.L. é a abreviação dos nomes do meio de Satie, Alfred Leslie. Este texto foi publicado no Boletim de publicações da Editora Demets em 1913. Na página em questão constavam as publicações de Satie pela editora, as quais o mesmo apresenta como se fosse outra pessoa.

diálogo e a conexão com a realidade e se chegar ao absurdo, o qual pode também ser visto como uma forma hiperbolizada do humor. O humor é uma das possíveis maneiras de se denunciar os padrões culturais e composicionais de uma época. Debochar, fazer sátira e zombar com os praticantes dos formatos tradicionais denunciando a prática como algo baixo que seja motivo de risadas e que já não possui mais seriedade por estar ultrapassado é um método legítimo de estabelecer terreno a uma nova proposta estética e defendê-la. A obra de Satie, sob esta perspectiva toma um caráter de denúncia, o que se aproxima muito ao ímpeto dadaísta, o qual Satie chega a fazer parte e que culmina no culto ao absurdo. Um *reductio ad absurdum* de tudo que a tradição amava e prezava.

Logo, para entendermos a função humorística da música de Satie, primeiramente se faz necessário escrutinar os processos de aplicação realizados pelo compositor. Para isto iremos analisar, sob o ponto de vista humorístico somente, as seguintes peças tidas como humorísticas ou fantasistas, pelo compositor e por biógrafos que definiram esta fase como humorística (1912-1915), e algumas peças relevantes humoristicamente que apareceram ao longo da carreira de Satie. A ordem de análise será cronológica de **2.3.1.** a **2.3.15.:** *Gnossiennes* (seis peças) (1889-1897)^{29,30}; *Pièces froides* (seis peças) (1897); *Trois morceaux en forme de poire* (sete peças) (1903); *Préludes flasques (pour un chien)* (quatro peças) (1912); *Véritables préludes flasques* (três peças); *Descriptions Automatiques* (três peças) (1913); *Croquis et agaceries d'un gros bonhomme en bois* (três peças) (1913); *Embryons Desséchés* (três peças) (1913); *Chapitres tournés en tous sens* (três peças) (1913); *Vieux sequins et vieilles cuirasses* (três peças) (1913); *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* (três peças) (1914); *Heures séculaires et instantanées* (três peças) (1914); *Trois valse distinguées du précieux dégoûté* (três peças) (1914); *Avant-dernière pensées* (três peças) (1915); e a *Sonatine bureaucratique* (três movimentos) (1917).

É importante destacar que essas não são as únicas peças com conteúdo humorístico de Satie, uma vez que este é um traço presente na maior parte da obra do compositor, mas são, certamente, as mais significativas, e, embora o compositor também tenha obras sérias, elas eram tomadas muitas vezes como humorísticas³¹. A supressão de algumas peças aqui se deve, além da

²⁹ As *Gnossiennes* não são peças humorísticas, no entanto, elas possuem um germe técnico inicial de grande relevância para a compreensão prática humorística posterior de Satie.

³⁰ Informações técnicas, como as datas de composição, editora, estreia e intérpretes de cada uma das peças, foram retiradas do catálogo de obras de Satie realizado por Robert Orledge (OSc, 1990:266-335).

³¹ Um exemplo disso é talvez a obra mais séria de Satie, o drama sinfônico *Socrate*, que curiosamente começa com a frase inicial: “Agora, meus caros amigos, a fim de consagrar Sócrates, precisarei fazer comparações. Ele achará que eu talvez queira fazer graça (*je veux plaisanter*); mas nada é mais sério [Eu vos garanto]”. Satie, deliberadamente, anuncia que esta é uma obra séria, certamente, o que talvez fosse necessário, pois a composição do drama sinfônico foi iniciada após o fim de sua série de peças humorísticas. Não obstante, *Socrate* foi encarada como humorística por boa parte do público como relata Michel-Dmitri Calvocoressi sobre o humor de Satie “Uma característica uniforme de suas piadas, musicais ou não, é que elas são direcionadas ao seu próprio consumo. Se você rir com ele, muito bom; se você rir dele ou revelar irritação, terá duas piadas para ele aproveitar, em vez de uma. O problema é que na música dele, você não consegue sempre saber quando as piadas começam ou terminam. Enquanto *Socrate*, que representa suas últimas

limitação do material de trabalho, aos seguintes motivos: 1. Peças com pouco ou nulo conteúdo humorístico: e.g., *Aperçus désagréables* (1908-1912) *Nouvelles Pièces Froides* (1907), as quais só possuem o título humorístico e *Socrate* (1917-1918), uma obra séria de Satie respectivamente; 2. Canções populares: Satie trabalhou como compositor e pianista de cabaret, logo ele possui uma vasta produção humorística na categoria, no entanto, devido à natureza deste trabalho e a ampliação das questões sociais, novos contextos e outras problemáticas que tal abordagem significaria, decidimos nos restringir ao trabalho tido como erudito do compositor; 3. Obras que possuam caráter interartístico/sincrético: i.e., que atuem de forma simbiótica com outras linguagens, exigindo assim a abordagem séria de todas as formas de arte presentes para uma completa apreciação, e.g., *Sports et Divertissements* (1914) que envolve texto, desenho e música. Nesta categoria também incluímos obras nas quais uma parte dessas linguagens foi perdida ou é inacessível, como é o caso dos *Ballets*, dos quais não temos acesso às coreografias utilizadas, figurino, entre outros aspectos, ou *Le piège de Meduse*, uma peça teatral. 4. O conjunto de peças infantis de Satie que, por possuir um caráter didático, direcionado a preparar as crianças para a sonoridade moderna, exigiria uma abordagem pedagógica em combinação com o conteúdo humorístico: *Trois nouvelles enfantines*³² (três peças) (1913); *L'Enfance de Ko-quo – Recommendations maternelles* (três peças) (1913); *Enfantines I. Menu propos enfantins* (três peças) (1913); *II. Enfantillages pittoresques* (três peças) (1913); *III. Pécadilles importunes* (três peças) (1913).

Satie ainda planejava escrever várias outras obras humorísticas nesse período profícuo que compreende 1912-1915 e já havia até mesmo nomeado e planejado cerca de oito grupos de três movimentos e um movimento solto. Segue os respectivos nomes das peças: 1. *Les Globules ennuyeux* (I. *Regard*, II. *Superficie*, III. *Canalisation*); 2. *Les Etapes monotones* (I. *Curiosité*

tendências, foi aclamada por alguns como uma obra prima, outros atreveram a emitir a opinião de que essa leve colocação de excertos da insípida tradução de Victor Cousin é uma das maiores – e áridas – piadas perpetradas por ele” (OSr, 1995:148). De fato, a notoriedade de Satie como personagem cômico inviabilizava o público de o levarem a sério quando deviam e contribuíram para que inúmeras de suas peças sérias fossem tomadas como humorísticas e de baixo nível antes mesmo de serem apreciadas. Em carta de 16 de maio de 1920 a Paul Collaer, que havia escrito um texto sobre o drama sinfônico, Satie relata o episódio da estreia de *Socrate*: “Obrigado, Caro Senhor; obrigado. Ao escrever *Socrate*, eu acreditei ter composto uma obra simples, sem a menor ideia de combate; pois eu não sou mais que um mero admirador de Sócrates e Platão – dois senhores de aparência simpática. Na audição em nosso Conservatório, pela *Société Nationale*, minha música foi bastante mal recebida, o que não me surpreende; mas eu fui surpreendido ao ver a sala rir do texto de Platão. Sim. Estranho, não é? [...] P.S. Para alguns, parece que o grande Sócrates é um personagem inventado por mim – *isso em Paris!*” (Vc, 2002: 406-407). Templier também relata que em um obituário, um crítico descreveu as *Gymnopédies* como peças humorísticas e que isto era uma prova de que os críticos não só ignoravam a música de Satie como a negavam sem conhecer (TEMPLIER, 1976:100-101). Na mente de parte do público e dos críticos, todo o trabalho de Satie era encarado de antemão como uma piada de mau gosto que não merecia a menor atenção. Como respondeu Satie, ironizando a forma como era visto pelos seus críticos, a Paul Viardot – que estava escrevendo um Dicionário de Músicos e requisitou um *release* do compositor –, em 8 de maio de 1915, o “Senhor Erik Satie passa, certamente, por um cretino pretensioso. Sua música não possui nenhum sentido e provoca o riso e o encolhimento de ombros” (Vc, 2002:209).

³² Satie compôs cinco grupos de peças infantis, no entanto, duas foram descobertas postumamente. *Trois nouvelles enfantines*, publicada em 1972, e *L'enfance de Ko-quo – Recommendations maternelles*, publicada em 1999, provavelmente foram pensadas como parte do ciclo geral *Enfantines*.

visqueuse, II. *Frisson impoli*, III. *Tentacule chevalines*); 3. *La Chimère désolée* (I. *Kiosque*, II. *Moisissures*, III. *Estafilade*); 4. *Obstacles ennuyeuses* (I. *Les Catafalques endormis*, II. *Les Poussières peureuses*, III. *Vasques chancelantes*); 5. *Sous les catalpas (trois belles Mazourkas)* (I. *Ce qui dit le hibou*, II. *Après Le bon déjeuner*, III. *Le Joli bal de coton*); 6. *Le Cheval est um animal hippique, equestre e domestique* (I. *Equestre – Un général sur les dos*, II. *Domestique – Une charme derrière lui*, III. *Hippique – Un rival à vaincre*); 7. *Soupis Fanés* (I. *Grand sommeil nocturne*, II. *Familial désespoir*, III. *Sem nome, apenas esboços*); 8. *Souvenirs fadasses* (I. *Barbouillages*, II. *Poil*, III. *Recrudescence*); e a peça solta *Rêverie sur un plat* (OSc, 1990:307-308). Dentre estas peças, 5 já possuíam textos escritos 1.I. *Regard*, 1.III. *Canalisation*, 8.I. *Barbouillages*, 8.II. *Poil* e a *Rêverie sur un plat* (SATIE, 2014:26-27). A interrupção da construção dessas peças provavelmente se deu por conta de encomendas que Satie receberia, duas parcerias com Jean Cocteau, das quais uma não se concretizou: a primeira *Cinq Grimaces pour le songe d'une nuit d'été* (1915) que acompanhariam uma peça circense baseada em *A Midsummer Night's Dream* de Shakespeare, a qual, embora só a música tenha sido composta, se refletiu bastante no projeto seguinte que se iniciou em maio de 1916, o *ballet Parade* pelo *Ballets Russes*. A contínua associação com obras interarísticas e outras encomendas afastariam Satie de seu projeto inicial. Também é necessário apontar o fato de que, no último trimestre de 1914, em virtude da Grande Guerra, os diretores e editores de revista interrompem suas publicações e as salas de concerto e teatros são fechados deixando inúmeras obras de vários compositores “na gaveta” (Vc, 2000:196).

2.3.1. Munido de clarividência

Neste momento, se passa à minha pessoa uma coisa bastante original: Eu sou acusado de me deixar passar por um louco – enquanto eu sou tão razoável quanto você e eu.

Erik Satie (*Écrits*)

A princípio, as *Gnossiennes* de Satie não são estritamente obras humorísticas, pelo contrário, elas possuem caráter bem sério. A menção delas que realizamos aqui se deve ao fato de elas serem o primeiro reflexo humorístico no pensamento composicional de Satie – a parte da discreta descrição como Opus 62 da peça *Valse-Ballet*, publicada em 1887 ou de seu Op. 20 *Trois mélodies*; Op. 19 *Elégie* e Op. 52 *Chanson*³³. Através da utilização de texto, mais precisamente na

³³ Essas designações podem ser compreendidas como humorísticas, no entanto, não se sabe se foi realmente Satie quem esteve por trás delas ou mesmo se tinham intenção cômica. O pai de Satie – que junto à madrasta do compositor, Eugénie Satie-Barnetche, também compunha músicas de salão – possuía uma empresa de edição de partituras e é provável que tenha sido ele quem adicionou essas designações com a intenção de passarem por obras pertencentes a um compositor laborioso, de longa data, pertencentes a um grupo maior e confiável de qualidade, atraindo assim mais vendas. Logo, a série *La Musique des Familles*, a qual figurava obras de Alfred Satie, também com improváveis

designação de caráter e expressão não usuais no corpo da partitura, Satie, em uma partitura sem fórmula ou barras de compasso³⁴, com exceção da quinta, utilizava pela primeira vez uma de suas características composicionais e humorísticas mais marcantes.

As *Gnossiennes* compõem um total de seis peças. As três primeiras foram compostas em 1890, a primeira dedicada a Roland Manuel, a segunda a Antoine de La Rochefoucauld e a terceira sem dedicatória. A *Gnossienne* nº4 foi composta em 1891; a nº5 foi composta em 1889; a nº6 em 1897; este segundo ciclo foi publicado postumamente, em 1968, por Robert Caby juntamente a várias outras peças de Satie ainda desconhecidas naquele momento. Dessas seis peças apenas as três primeiras e a sexta possuem textos. A quarta e a quinta provavelmente devem ter sido pensadas para outro ciclo que nunca se concretizou ou podem mesmo terem sido abandonadas por Satie antes de sua finalização. A sexta *Gnossienne* já figura um texto provavelmente marcando um retorno a este formato composicional de Satie, que agora se via despreendido de suas funções de compositor religioso, fosse associado à Rosacruz de Péladan ou à sua Igreja Metropolitana de Arte; neste período, as designações insólitas de caráter também voltarão a aparecer nas *Pièces Froides*, às quais a sexta *Gnossienne* se aproxima mais do que à sua própria série e, provavelmente, foi pensada como parte do ciclo inicialmente, mas descartada por Satie posteriormente.

O título *Gnossiennes* não é humorístico, ao menos num sentido intencional. Satie buscava neste período criar novas formas, mais precisamente no formato de danças, tendo como produtos destas inovações as *Gymnopédies* e as *Gnossiennes* – além de peças que ele alegava ter composto, uma vez que ele almejava o posto de diretor da *Académie des Beaux-Arts*, mas que de fato nunca existiram ou se perderam: *Danses Romaines*; *Danses Byzantines* e *Kharaseos*. Tal como *Gymnopédie* – cujo título faz referência à *Gymnopaedia*, um festival e uma dança militar da Grécia antiga, mais precisamente em Esparta, na qual homens dançavam nus exibindo seus corpos e realizando movimentos de ginástica ao som de flauta ou lira (GILLMOR, 1988:41) –, *Gnossienne* faz referência a um produto da Grécia antiga. O nome é associado à cidade de Cnossos, cujas ruínas foram descobertas em 1878, logo, é provável que Satie tenha ouvido falar do início das escavações, pelo arqueólogo alemão Heinrich Schliemann, ao local pelos jornais franceses. Satie tentou realizar

números de Opus, na qual as obras iniciais de Satie foram publicadas, contava com uma série de estratégias de marketing e não necessariamente possuíam intenções humorísticas nos títulos. No entanto, ainda que acidental, a incongruência, reconhecida hoje, resulta em humor.

³⁴ A ausência de barras e fórmulas de compassos e a supressão de pausas nas peças de Satie raramente significam uma tentativa de estabelecer um tempo métrico livre como se usou no decorrer do século XX. Sendo assim, suas partituras, quase sempre, podem muito bem serem encaixadas em fórmulas de compasso tradicionais e são claramente percebidas como tal e, às vezes, em determinadas edições, as barras e fórmulas de compasso são adicionadas à partitura. A razão para que Satie retirasse tais elementos de suas partituras era uma preocupação estética com o aspecto visual da partitura, o qual também era entendido como arte pelo compositor e isto pode ser confirmado na observação de diversos de seus manuscritos como em *Prélude du Nazaréen* que contém pequenos desenhos de castelos adicionados a partitura (Ve, 1981:226) ou em *Le Water Chute de Sports et Divertissements*, publicada em versão à mão, que continha notações visualmente exageradas alternando entre vermelho e preto com letras caligráficas ao lado de um desenho (Vy, 1989:12-13).

uma alusão ao palácio de Minos e à música que possivelmente se tocaria na cidade de Cnossos, da mesma forma que se realizam danças relativas a outras cidades ou nações em cada época, e.g., Napolitanas, *Danza brasileira* de Jorge Morel, *Danza del altiplano* de Leo Brouwer entre outras.

As indicações, ainda mais insólitas que propriamente humorísticas, são as que seguem:

1ª *Gnossienne*:

Très luisant – Bem reluzente

Questionnez – Pergunte

Du bout de la pensée – Do fundo do pensamento

Postulez en vous même – Postule em si mesmo

Pas à pas – Passo a passo

Sur la langue – Na ponta da língua

2ª *Gnossienne*:

Avec étonnement – Com espanto

Ne sortez pas – Não saia

Dans une grande bonté – Em uma grande bondade

Plus intimement – Mais intimamente

Avec une légère intimité – Com uma ligeira intimidade

Sans orgueil – Sem orgulho

3ª *Gnossienne*:

Conseillez-vous soigneusement – Aconselhe-se cuidadosamente

Munissez-vous de clairvoyance – Muna-se de clarividência

Seul, pendant un instant – Só, por um instante

De manière à obtenir un creux – De maneira que se consiga um vão

Très perdu – Bastante perdido

Portez cela plus loin – Carregue isto mais além

Ouvrez la Tetê – Abra a cabeça

Enfouissez le son – Enterre o som

6ª *Gnossienne*:

Avec conviction et avec une tristesse rigoureuse – Com convicção e uma tristeza rigorosa

Dans une saine supériorité – Em sã superioridade

Hâve de corps – Magro de corpo

Savamment – Habilmente

Estas indicações são uma exacerbação das indicações expressivas tradicionalmente utilizadas na música erudita. Elas buscam um detalhamento e uma especificação bem mais requintada das intenções expressivas que perpassam a cabeça do compositor e, contrário ao desejo de maior clareza e especificação, o discurso utilizado por Satie não é distinto. O compositor utiliza de tropos poéticos confusos que convidam o intérprete a ponderar sobre o significado poético de tais expressões, sua relação com o conteúdo musical e de que maneira poderia postular tais indicações no discurso musical a reproduzir. As indicações presentes nas *Gnossiennes* ainda não constituem uma extensa atividade humorística, no entanto, ao pensarmos no contexto em que elas se inserem, tais indicações são compreendidas de forma petulante pelos músicos que poderiam esboçar – ante a uma infamiliaridade e recusa do convite laborioso de interpretação poética das indicações de expressão, presentes na proposta estética de Satie – um sorriso irônico como quem diz: “Ele só pode estar brincando”. Isto se arrasta até os dias de hoje e dentro até mesmo de comentários dos próprios pesquisadores e biógrafos de Satie que costumam dizer que tais textos e indicações não possuem real conexão com a música e não devem ser levados em conta, o que, claramente, é um equívoco de compreensão da estética de Satie. As indicações de expressão, que posteriormente se transformariam em textos, colocadas nessas peças são um convite a transpor a máquina engessada da interpretação fechada em códigos mínimos e tradicionais. Sua função é de constante diálogo com o material musical e, dentro do contexto do final do século XIX, essas indicações, devido ao seu rompimento do que um intérprete tinha como expectativa de uma indicação de expressão, são de um grande potencial humorístico.

As *Gnossiennes* foram o início da construção do sentido humorístico de um texto adicionado ao corpo da partitura (**E1**) e também representaram uma revolução no que toca a questão da comunicação interpretativa estabelecida no caminho compositor-obra-intérprete. Elas formam, ao lado da já mencionada *Valse-Ballet*, os primeiros lampejos da técnica humorística que Satie ainda desenvolveria ao longo da carreira e que veremos a seguir.

2.3.2. Aquecendo

Se eu fosse rico, eu teria medo de perder minha fortuna.
Erik Satie (*Écrits*)

Assim como mencionado na seção anterior, as *Pièces Froides*, compostas em março de 1897, marcam um retorno de Satie ao seu trabalho secular. O compositor já havia se dissociado da Ordem Rosacruz de Péladan e aos poucos havia perdido o interesse na composição de músicas sacras a sua própria igreja. Notavelmente, as duas obras que precedem este ciclo foram terminadas

no início de 1895, sua *Messe des Pauvres – Grande Messe de l’Eglise Métropolitaine d’Art* e a suposta obra *Psaumes*, a qual foi perdida ou talvez nunca tenha sido escrita por Satie, apenas idealizada. O ano de 1896 é inexistente no que diz respeito à produção musical de Satie, de fato, como discutimos anteriormente, Satie nada fez além de viver à custa de seu irmão Conrad e de seus amigos Fernand e Louis Le Monnier e enviar uma carta com insultos ao crítico Willy. Com a morte de Rodolphe Salis, em 1897, o *Chat Noir* fecha as portas e, até outubro de 1898, a vida de Satie ainda continuaria pacata e sem muitas atividades, até que ele retornasse, junto a Vincent Hyspa, ao trabalho de compositor e pianista em *cabarets* como o *Auberge du Clou*, *Nouvelles Athènes*, *Le Divan Japonais* entre outros. O compositor também já estava vivendo, desde 1896, na *Placard*, seu quarto minúsculo com espaço apenas para a cama e sua habilidade em reforçar a temperatura ambiente. Dentro deste contexto de solidão, pobreza e inatividade é que surgem as densas e melancólicas *Pièces Froides* – e aqui, nos vem à mente o quadro de Santiago Rusiñol de 1891 *au coin de son froide* que retrata Satie no canto de uma pequena sala se esquentando ao fogo de uma lareira, embora a cena seja um pouco mais reconfortante do que era a *Placard* de Satie, ela pode nos fornecer uma imagem da situação de solidão e pobreza em que Satie vivia. As *Peças Frias* são divididas em dois grupos: *Airs à faire fuir*, dedicadas a Ricardo Viñes, com três movimentos: I. *D’une manière très particulière*; II. *Modestement*; III. *S’Inviter*; e as *Danses de Travers*, dedicadas a Madame Jules Écorcheville, também com três movimentos: I. *En y regardant à deux fois*; II. *Passer*; III. *Encore*. Como podemos observar, Satie retorna à sua obsessão com a divisão tripartite e, assim como as *Gymnopédies*, as *Pièces Froides* apresentarão a ideia cubista de uma mesma peça vista sob três ângulos diferentes, principalmente nas *Danses des Travers*, enquanto as *Airs à faire fuir* se portarão como um A – B – A’.

Assim como as *Gnossiennes*, é seguro dizer que os elementos humorísticos presentes nas *Pièces Froides* não extrapolam mais do que os títulos (**E2**) e os comentários (**E1**) adicionados à partitura e, se as mesmas descrevem os contornos melódicos e musicais, o fazem de uma maneira discreta sem um forte fundo humorístico. Sendo assim, elas se portam da mesma maneira e não possuem um extenso número de elementos humorísticos. A função de tais indicações é expandir os códigos utilizados na interpretação e poetizar a comunicação entre intérprete e compositor. De certa forma, o caráter humorístico das indicações pode também ter sido inserido para aliviar a tensão e a carga melancólica presente. As indicações que irão ser apresentadas a seguir são apenas insólitas e seu potencial humorístico faz sentido apenas em um contexto engessado do final do século XIX, no qual o comum seria ter a expectativa de indicações padronizadas de interpretação, sem a real desenvoltura e exacerbação descritiva ou potencial imprecisão apresentada por Satie. Em negrito aparecerão as indicações de andamento; em itálico o texto/expressão; em negrito, itálico e sublinhado a divisão formal da peça:

Pièces Froides – Peças Frias***Airs à faire fuir – Árias de fazer fugir / para lhe fazer fugir******D'une manière très particulière – De uma maneira bem particular (A)****Obeir – Obedecer**Tout entier – Todo / Por inteiro**Descendre – Descer**Se fixer – Se fixar.**Ne pas se tourmenter – Não se atormentar**Fatigué – Cansado**Important – Importante**Enigmatique – Enigmático**À part – À parte**Dans le fond – Ao fundo**Avec fascination – Com fascínio**Plus loin – Mais longe**Pur – Puro****Modestement – Modestamente (B)****Sans sourciller – Sem fazer careta / cara feia**À sucer – À sugar / sugando**Dans le plus profond silence – No mais profundo silêncio****S'Inviter – Se convidar / Convidativo (A')****Ne pas trop manger – Não comer muito**Cumulativement – Acumulativamente**Dernièrement – Finalmente**Voyez – Veja**Ne pas trop manger – Não comer muito**Bien – Bem****Danses des Travers - Danças Oblíquas******En y regardant à deux foix – A se olhar duas vezes (I)****Se le dire – Se o dizer**À plat – Chato / plano**Blanc – Branco**Toujours – Sempre****Passer – Passar (II)****Pareillement – Da mesma maneira*

Du coin de la main – Do canto da mão

Seul – Só

Être visible un moment – Ficar visível por um momento

Se raccorder – Se conectar / juntar

Un peu cuit – Um pouco cozido

Encore – Bis / Novamente (III)

Mieux – Melhor

Encore – Bis / Novamente

Très bien – Muito bem

Merveilleusement – Maravilhosamente

Parfait – Perfeito

N'allez pas plus haut – Não ir mais alto

Sans bruit – Sem ruído

Très loin – Bem longe

As *Pièces froides* marcam o retorno de Satie, após sua longa aventura rosacruziana, ao seu estilo humorístico pessoal e seu interesse pela criação de novas formas. Apesar de aparentar que ele retorna ao mesmo estágio composicional que poderíamos encontrar oito anos antes, este é o primeiro passo de Satie para o desenvolvimento e crescimento de suas técnicas humorísticas de composição, a qual será aplicada com mais afinco na segunda década do século XX.

2.3.3. Juntando os pedaços

Não nos esqueçamos daquilo que é devido ao Music-Hall, ao Circo. É de lá que nos vêm as criações, as tendências, as curiosidades dos métiers mais novos.

O Music-Hall e o circo têm o espírito inovador.

Erik Satie (*Écrits*)

Pareceria-nos bastante errado se realizássemos um trabalho acerca de humor em Satie e não mencionássemos os *Trois Morceaux en forme de poire*, ainda que o conteúdo humorístico no interior de tais peças não seja tão rico como as análises que virão a seguir. A obra é uma das mais conhecidas de Satie e, certamente, as primeiras que vêm à mente quando pensamos em aspectos de humor, mas isso se deve mais às histórias em torno da construção de tais peças do que ao seu conteúdo humorístico real. Na história que já mencionamos no primeiro capítulo, Satie conta que em uma de suas inúmeras visitas a Debussy, o mesmo o teria enchido de elogios quanto à sua criatividade musical e a influência que ele havia tido sobre si e em Ravel, mas Debussy teria dito:

“como um verdadeiro amigo, eu devo lhe alertar que de tempos em tempos existe na sua arte uma certa falta de forma” (OSr, 1995:100). De fato, Satie buscava criar suas próprias formas musicais e ignorava as já consagradas pela tradição e, para zombar de seu amigo, escreveu as *Três Peças em forma de pera* – e aqui, a ambiguidade da palavra *Morceaux*, peças ou pedaços, não é acidental –, pois uma vez que elas tivessem forma de pera, o argumento de Debussy estaria inválido. Este se tornou um dos mais famosos contos de excentricidade de Satie e, provavelmente, seja uma história conhecida mais pela presença de Debussy em seu conteúdo do que pela sagacidade cômica do nosso compositor, uma vez que muitas pessoas reproduzem a história sem ao menos terem escutado uma única vez tais peças. Assim, já explicamos, parcialmente, a comicidade do título (E2).

Até este momento, os esgares humorísticos das peças de Satie eram em grande parte advindos de um espírito natural do compositor e de sua vida, os quais, conseqüentemente, refletiam em sua obra. Com isto, queremos dizer que Satie ainda não havia sistematizado meios para produzir música humorística nem fazia isto como objetivo principal das obras, como será o caso das obras fantasistas. No entanto, no meio popular, um mês antes de compor os *Morceaux*, Satie havia lançado um álbum de canções com Vincent Hyspa intitulado *Chansons d'Humour* e isto demonstra o caráter proveniente do *cabaret* que veremos nos *Morceaux* (Vc, 2000:107). Satie inclusive considerava estas peças os melhores trabalhos composicionais que ele já havia realizado até 1903 – e, de fato, ele anota isto no manuscrito da partitura: “Eu estou em um prestigioso ponto de transição na História de Minha vida. Neste trabalho, eu expresse Minha decente e natural admiração. Acredite em mim, apesar de tudo que tenha ouvido” (SATIE, 2014:200) – como ele conta em uma carta a Debussy, sempre referindo a si mesmo na terceira pessoa ou realizando efeitos sonoros através da escrita como “*aventure, ture ture, tu ture*”:

[...] O Senhor Erik Satie trabalha neste momento em uma obra aprazível, a qual se chama *Duas peças em forma de pera*. O Senhor Erik Satie está louco com essa nova invenção de seu espírito. Ele fala muito sobre ela e a bendiz bastante. Ele acredita que ela seja superior a tudo que ele já escreveu até hoje; talvez ele esteja enganado; mas não adianta lhe dizer isto: ele não acreditaria. Você que o conhece bem, diga a ele o que você pensa sobre: certamente, ele o escutará melhor que qualquer um, tamanha é a amizade dele por você (Vc, 2000:110).

A princípio, o que era para ser uma obra de duas peças se tornou três e podemos encontrar a segunda razão cômica do título, já que as *Três peças em forma de pera* são na verdade sete peças divididas em: *Mannière de commencement*; *Prolongation du même*; *I*; *II*; *III*; *En plus*; e *Redite*. As três peças foram antecedidas por dois movimentos introdutórios: *Maneira de iniciar* e *Prolongação do mesmo*; e finalizada por dois movimentos finais: *Adicional* ou *No mais* ou *Novamente* e *Repetição* (E2). Dentre estes sete movimentos, apenas o I e o III, citados inicialmente como duas

peças em forma de pera, são composições de 1903, todos os outros movimentos são readaptações de rascunhos que Satie já havia realizado desde 1890: Uma *Gnossienne* abandonada de 1891 (*Mannière de commencement*); uma canção de *cabaret* chamada *Le roi soleil de plomb* (*Prolongation du même*), a canção *Impérial-Napoléon (II)*; uma *Danse* orquestral de 1890 (*En Plus*); e um trecho de *The Angora Ox (Redite)* (Osc, 1990:286-287). Não há indicações humorísticas na partitura das três peças, sua indicação mais insólita (**E1**) é um simples *Comme une bête – como uma besta* na parte B da peça III. A supressão das indicações excêntricas colocadas por Satie podem ter sua razão no fato de a peça ter sido composta para dois pianos e sua intenção fosse tocá-la juntamente com Debussy³⁵, o qual mantinha uma aparência séria e desaprovava as incursões humorísticas de Satie.

Em *Mannière de commencement*, encontramos uma peça na qual as funções tonais básicas já estão dissolvidas. Os acordes se movem quase sempre por paralelismos e é normal encontrar sobreposições de quarta e acordes com sétima e nona. A melodia quase sempre está localizada numa 9^a, 11^a#, 13^a acima do acorde ou figura certo tipo de escala sintética (Mi – Fá# – Sol – Lá# – Si – Dó# – Ré), um dórico #4. Abaixo mostraremos alguns dos poucos trechos que podem possuir efeito humorístico. A começar pela primeira seção, temos um acorde surpresa que brota, completamente inesperado em *ff* (**I8**), contrastando com o primeiro trecho em *pp* decrescendo, uma dinâmica de engano, além de se situar distante harmonicamente dos acordes que o precedem (**I9**). Aqui, antes mesmo de começarmos a compreender a primeira seção, a qual não possui relação funcional entre os acordes, mas gira em torno de Dó, já temos o pensamento interrompido para, em seguida já voltarmos a um *p* e uma nova seção em torno de Mi, como podemos ver na figura 1 a seguir:

³⁵ Em 1904, a peça também seria tocada por Ricardo Viñes e Maurice Ravel em uma *soirée* na casa do pintor Paul Sordes (Vc, 2000:112).

Allez Modérément

p le chant en dehors *p*

pp

pp avec beaucoup de soin

ff

ff

p

Un peu plus vif

Figura 1 - Trecho inicial de *Mannière de Commencement*.

Na figura 1 também poderíamos interpretar o 8º e 9º acorde como um possível efeito humorístico (19), embora a ausência de estabelecimento tonal possa abrandá-lo. No entanto, ao escutarmos o acorde de E7(9), dificilmente uma resolução em C menor está prevista em nosso corpo de expectativas, porém a passagem é rápida e sem destaque e sua efetividade em produzir o riso pode ser bastante dúbia. Além de utilizar figuras rítmicas jocosas frequentemente encontradas em movimentos de *Scherzo* como a apojatura, Satie repetirá o mesmo processo do início ao final da peça, mas desta vez de forma mais exacerbada para fortificar o susto. O trecho final (18) vem de um longo ralenando e decrescendo na intensidade, partindo de *p* até chegar em *pppp* finalizando em um acorde de Fm para de súbito apresentar uma sobreposição de oitavas de fá tocadas em *staccato*, “secas” e alcançadas por uma apojatura de três notas em *ff*, quando tudo indicava que a peça já havia terminado, produzindo um final de engano como podemos ver na figura 2 abaixo.

pppp

ff

pppp

ff

8^{va} sec

sec

sec

sec

sec

Figura 2 - Trecho final de *Mannière de Commencement*.

Em *Prolongation du même* não podemos apontar nenhum exemplo de grande riqueza humorística, além do fato de que não há uma prolongação do mesmo (**E2**). Este movimento não prolonga nem trabalha com nenhum dos materiais temáticos apresentados em *Mannière de commencement*, pelo contrário, apresenta materiais novos e contrastantes, portanto, seu título é de certa forma incongruente, e se ele prolonga algo, é apenas o adiamento do início das três peças principais. Já em I ou *Lentement* podemos apontar o mesmo recurso utilizado por Satie em *Mannière de commencement*. A peça que acontece toda em uma dinâmica em *p* ou *pp* é interrompida três vezes durante seu percurso pela intromissão de um compasso com acordes de natureza dominante com nona menor e sétima, em *ff*, e sua respectiva tônica menor tocadas em *staccato* (A7(b9) – Dm; B7(b9) – Em; F#7(b9) – Bm) e retorna ao seu fluxo normal em *p* ou *pp* no compasso seguinte (**I8**). Antes da intromissão do acorde, sempre há um decrescendo na melodia tornando o efeito ainda mais intenso. Abaixo podemos visualizar uma dessas interrupções na Figura 3.

Figura 3 - Segunda interrupção do fluxo musical em I *Lentement* (comp. 16-18).

Em II ou *Enlevé*, não há nenhuma técnica específica a se comentar, a parte do caráter jocoso e festivo da peça típico das canções de *cabaret* (**I4**). Em III ou *Brutal*, apresentaremos nosso último exemplo em figura para evitarmos uma sobrecarga de mais do mesmo, uma vez que se trata do mesmo processo que pudemos visualizar nas figuras anteriores (**I8**). Na figura abaixo podemos ver a intromissão de dois acordes secos em *ff* no fluxo da ideia musical em *p*. O acorde de dominante, Fr6+, (Cb7 (#11) e Db7(#11)) são resolvidos logo em seguida – ao menos o primeiro, o segundo é deixado suspenso e seguido por uma frase melódica repetitiva de Lá – Si – Sol que culminará em um Mi natural. A próxima seção se iniciará em outro tom: D menor –, mas sua pontuação inesperada é suficiente para ser capaz de provocar o riso:

Figura 4 - III ou *Enlevé*, trecho de ocorrência humorística do tipo (I8), (comp. 13-18).

Tal processo acontece um maior número de vezes no decorrer da peça III, mas os exemplos apresentados aqui já foram suficientes para conhecermos o recurso e sua forma de utilização. As peças seguintes, *En Plus* e *Redite*, não apresentarão nenhum elemento com grande riqueza humorística ou de diferente natureza. No entanto, assim como em *Prolongation du même*, podemos apontar o fato que *Redite* ou *Repetição* não repete nenhum material temático apresentado durante todos os seis movimentos anteriores e seu título certamente traz uma incongruência às expectativas que cria (E2).

2.3.4. Dando consistência aos prelúdios

*Eu acabei de escutar uma dama que disse a uma outra dama: “Você sabia: um cachorro é mais inteligente que uma pessoa”. O quão aquilo é verdade! [...]
Quanto mais eu conheço os homens, mais eu admiro os cachorros.
Quem me ama, ama meu cachorro.*

Erik Satie (*Écrits*)

Em 1912, Satie daria início à composição de sua série de peças fantasistas ou humorísticas. No entanto, antes que o primeiro ciclo de peças fosse publicado, os *Véritables Préludes Flasques (Pour un chien)*, Satie compôs o grupo de peças *Préludes Flasques (Pour un chien)* e essa construção dupla de uma mesma série nos fornece uma informação importante acerca do status do humor musical na França do início do século XX. Com o efeito dos concertos realizados pela S.M.I., organizados por Ravel, Satie receberia, no início de 1912, da empresa Demets, uma encomenda de peças de piano para publicação, as quais podemos ver descritas no catálogo apresentado no início da seção 2.3. As primeiras peças enviadas a Eugène Demets por Satie foi a

série de quatro peças intituladas *Préludes Flasques (Pour un chien)*, no entanto, Demets as recusou devido ao caráter duvidoso das peças e pelo título inadequado (GILLMOR, 1988:146). Frente a isso, Satie envia uma carta a Roland Manuel, em oito de agosto de 1912, avisando: “Eu acabei de destruir os *Préludes flasques*. A refazer” (Vc, 2000:172). Em resposta a isso, Satie irá compor os *Véritables Préludes Flasques* e desta vez os enviará a Jacques Durand, o qual já havia publicado obras de Debussy e Ravel, como Satie informa a Roland Manuel em cinco de setembro de 1912:

Meu bom e velho Camarada. Vitória ! por um instante. Eu perguntei a Jacques Durand, em uma carta estranha, se ele gostaria que lhe apresentasse os *Véritables Préludes Flasques*. Eu acrescentei: “O senhor gostaria de me deixar sabendo se minha pergunta o agrada ou não?” [...] Eu recebi uma carta, na qual as primeiras palavras são: “Nós veremos com prazer o manuscrito de *Véritables Préludes Flasques* que você nos propõe”. Para marcar um encontro, à minha escolha. Qual será o fim? (Vc, 2000:174-175).

O fim não foi tão vitorioso como Satie esperava, já que Durand se negou a publicar os Prelúdios e, em catorze de setembro do mesmo ano, Satie irá contar novamente os resultados a Roland Manuel: “M. Durand me retornou – como uma luva – o manuscrito. Estava me lembrando do que você me disse sobre Demets, eu fui vê-lo. Imediatamente, este bravo homem pegou meu manuscrito e me pagou de imediato. Então, obrigado a você, meu velho. M. Durand me fala que seus clientes não gostariam de possuir minha obra. É possível” (Vc, 2000:175). Dentro desses acontecimentos, podemos perceber que a aceitação de peças humorísticas não era vista com interesse pelas editoras de partituras. Apesar de Satie ter conseguido publicar sua série de peças humorísticas pela Demets, devemos nos questionar o que Roland Manuel disse a Satie sobre o Editor ou cogitarmos mesmo uma intervenção dele, ou de Ravel, então professor de Roland, frente à editora, já que a mudança de opinião acerca da validade de publicação das peças foi imediata e sem necessidade de negociações.

Como sabemos hoje, os *Préludes Flasques* não foram, de fato, destruídos, mas podemos questionar se eles não foram, de certa forma, abandonados por Satie inconclusos, uma vez que eles falham em similaridades com o restante das obras que os sucedem. De maior relevância, eles ainda possuem fórmula de compasso e não possuem tantas anotações insólitas de expressão ao longo da partitura. Os quatro *Prelúdios Flácidos (Para um cachorro)* são divididos em: *Voix d’Intérieur – Voz do Interior*; *Idylle Cynique – Idílio Cínico*; *Chanson Canine – Canção Canina*; *Avec Camaraderie – Com Camaradagem*. Aqui já podemos entender a natureza humorística dos títulos (E2): a homenagem aos cachorros já nos ficou clara ao início da análise e ficará ainda mais quando tratarmos dos *Véritables Préludes*. Neste caso, o humor do título surge, pois as expectativas quando vemos uma designação de “para” entre parênteses, após o título de uma peça, ela significa a

instrumentação utilizada na obra, assim, tendemos a imaginar que a peça foi feita para ser realizada pela voz de um cachorro e a própria ideia de imaginar isto já nos é bastante cômica.

O primeiro prelúdio, *Voz do Interior*, não possui um título humorístico. Suas indicações de expressão consistem em um tradicional *Détaché* e um *lié et très chanté*. O destaque está no andamento da peça descrito como *Sérieusement; mais sans larmes* – *Serriamente; mas sem lágrimas* (I13 + E1). A parte disto a única técnica humorística presente em *Voz do Interior* será a utilização de uma resolução harmônica improvável e sem conexões ao final de cada uma das três frases que constituem a peça (I9), em especial a última que se estabelece na tonalidade de Mib maior e realiza uma cadência final completamente enganosa, saindo de Bb maior para um Ab5 e repousando em um C maior, como podemos ver na figura abaixo:

The musical score shows the final measures of 'Voix d'Intérieur'. The key signature is Eb major and the time signature is 3/4. The chords are: Eb, Ab/C, [Dm(b5)], Eb, Bb/D, Eb, C5, Ab, Bb/F, Ab5, and finally C. The bass line is annotated with Roman numerals: Eb: T, S6, (D), T, D6, T, Tr, S, D 6/4, S (?), and (?).

Figura 5 - Compassos finais de *Voix d'Intérieur*.

Poderíamos argumentar que o C5 funciona como um pivô de modulação, se direciona a um subV, em seguida a Gm7, um quinto grau menor na escala natural de C menor, retorna ao subV e se resolve através de aproximação cromática a C em picardia; ou ainda que não haja modulação e que o Bb/F se resolva em uma TR maior de Eb (C) com a presença do acorde de Ab5 interpolando a resolução. No entanto, o nosso foco não é buscar as possíveis explicações harmônicas deste trecho dentro das teorias de análise tradicionais, mas sim compreender que tal resolução do movimento harmônico, principalmente após o estabelecimento da tonalidade em Eb maior, estaria completamente fora do corpo de expectativas da maioria dos ouvintes, principalmente o público de concerto parisiense do início do século XX, assim, tal resolução geraria a incongruência e a quebra do sistema conceitual, a qual, caso fosse percebida como aprazível e não um insulto aos processos harmônicos tradicionais, geraria o riso.

O segundo prelúdio, *Idílio Cínico*, possui a compreensão da natureza humorística do título e sua conexão ao todo da obra um pouco mais escondida. Na Grécia antiga, dava-se o nome de Idílio a qualquer pequena poesia de qualquer natureza. A palavra idílio também pode significar certa forma de devaneio, sonho, utopia, fantasia. E aqui, já podemos destacar a relação de sinônimo que Satie faz às suas obras como humorísticas e fantasistas. Quanto à palavra cínico, pode remeter ao sentido figurado do fingimento hipócrita ou, sua relação mais provável, ao cinismo grego. A corrente filosófica do Cinismo pregava a vida de acordo com a natureza, logo, um natural

despreendimento dos acessórios materiais, uma renúncia aos objetos e transformações da vida social. A natureza de tal corrente era íntima do escárnio, tanto na realização como na recepção, já que a própria palavra cínico significa cão ou igual a um cão e tal nome pode ter sido atribuído à corrente pelo aspecto de moradores de rua e desapego das convenções sociais e materiais do homem típicos dos adeptos do cinismo. Portanto, já temos bastantes conexões que interessam a Satie neste simples título: sua própria vida de pobreza e distanciamento das convenções sociais; sua crítica realizada através do escárnio; seu interesse e amor por cães e pelo mundo grego; sua compreensão da fantasia e a conexão do título da peça com a obra como um todo (E2). No entanto, não há nenhuma técnica implícita que se apresente de forma clara e intencional neste prelúdio de 19 compassos.

O terceiro prelúdio, *Canção Canina*, cujo título pode quase ser interpretado como um sinônimo do anterior, só que mais explícito (E2), possui dois processos distintos que podem ser interpretados como humorísticos. O primeiro que vamos nos atentar diz respeito a uma notação visualmente curiosa (E4), no entanto, fazemos a ressalva de que a compreensão dela como humorística pode não ser tão comum, embora possível. Trata-se de um agrupamento de notas estendido através das barras de compasso. Tal processo é frequentemente comum nas composições hodiernas, e era mesmo utilizado pela Segunda Escola de Viena, Stravinsky, Bartók etc., porém, o que nos chama atenção em Satie é a sua utilização em demasia dado o determinado contexto da época. Satie frequentemente agrupa notas por longas extensões de tempo, porém ele o faz em peças sem fórmulas de compasso. Em *Canção Canina*, vemos um amontoado de notas rompendo barreiras de cinco compassos e, levando em conta o repertório comumente encontrado na época e o público desta música, é bastante possível que tal processo despertasse o riso daqueles que olhassem a partitura pela primeira vez. Na figura abaixo podemos visualizar esta notação:

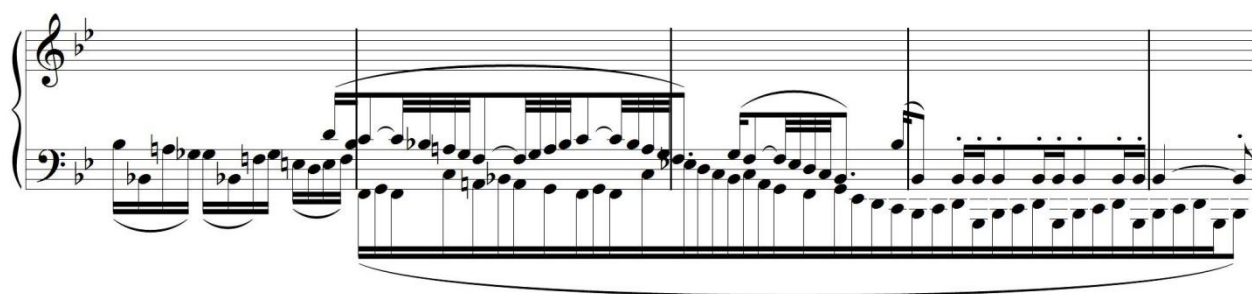


Figura 6 - Extensão do agrupamento de notas através das barras de compasso (comp. 14 a metade do 18).

A segunda técnica utilizada é a mesma que pudemos observar anteriormente nos *Trois Morceaux en forme de poire*, a interrupção do fluxo de uma frase melódica em *piano* por um acorde Maior 7(b13) [(F7(b13); Bb7(b13))]. Na última frase, o processo é repetido, mas desta vez com um acorde de C7(#11)/Bb. Podemos visualizar a descrição na figura abaixo, o primeiro em círculo (Bb7(b13)) e o segundo na seta (C7(#11)/Bb) (I8).

Figura 7 - As duas interrupções de fluxo melódico nos compassos finais de *Chanson Canine* (Comp. 18 ao 24).

O último prelúdio, *Com Camaradagem*, como já vimos anteriormente, possui este título por uma possível repressão de Debussy ao título original que Satie teria colocado, *Sous la futaille*, e é provável que Debussy seja o camarada em questão (E2), ou podemos compreender que, como *Avec camaraderie* é a única peça do ciclo que não possui indicação de andamento/caráter, o título original tenha sido apenas apagado e *Avec Camaraderie* seja a real indicação de andamento/caráter. Neste prelúdio, há apenas uma indicação insólita, *négligemment – negligentemente* (E1), a qual é bastante dúbia quanto à sua efetividade. Em *Avec Camaraderie*, temos alguns trechos ligeiramente humorísticos, embora nenhum seja tão efetivo, como: a primeira frase que deveria, supostamente, terminar em uma semi cadência, de G a D maior, mas finaliza em um D menor (I9) (comp. 1-8); uma mudança de textura súbita trazendo a melodia uma 9ª maior abaixo e saindo de um legato *très chanté* para um baixo e acompanhamento entre pausas (comp. 17-20) (I8) (Fig. 8); seu momento mais efetivo humoristicamente ao final da segunda seção, quando temos uma troca súbita de *pp* ralentando para *f* (I8) – uma dentre outras trocas súbitas de dinâmica para *f* sempre que se anuncia a cadência final das seções – e uma mudança do material harmônico (I9), saindo de acordes de maior tensão para acordes triádicos destacados pelas oitavas duplas, o *staccato* do acompanhamento e omitindo a aparição da dominante em sua cadência (Fig. 9); a frase final que atrasa sua conclusão adicionando mais três notas na melodia, ao mesmo tempo que antecipa a tônica quando o esperado seria o aparecimento da dominante após a subdominante (I9) (Fig. 10).

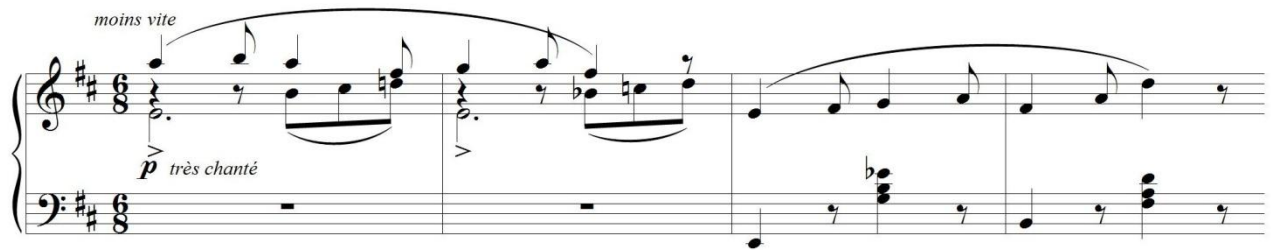


Figura 8 - Troca de textura súbita em *Avec Camaraderie* (comp. 17 ao 20).

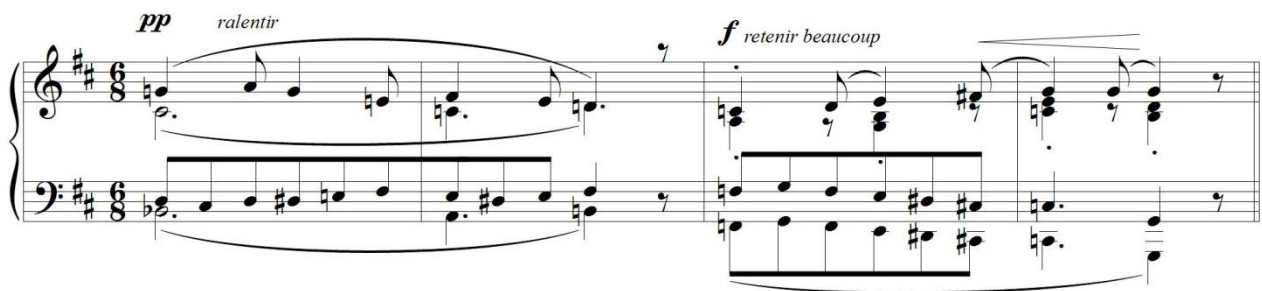


Figura 9 - Final da segunda seção de *Avec Camaraderie*; troca súbita de dinâmica e material harmônico.

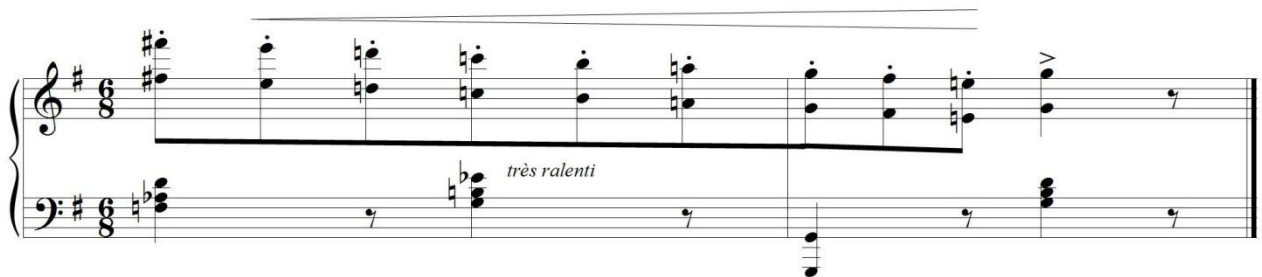


Figura 10 - Frase final de *Avec Camaraderie*.

2.3.5. Dando real consistência aos prelúdios

Eles foram compostos para um cachorro... Eles são dedicados a esse animal. Elas são três peças para piano, curtas e sem pretensão. Nelas eu me sacio nas amáveis alegrias da fantasia.

Aqueles que não me entenderem são solicitados, por mim, a observar no mais respeitoso silêncio e demonstrar uma atitude de completa submissão e inferioridade. Este é o seu papel.

Erik Satie (*A Mammal's Notebook*)

Os *Véritables Préludes Flasques (Pour un chien)* (E2) são o primeiro conjunto de peças humorísticas para piano publicado por Satie pela Demets, a primeira de uma série de peças compostas em um curto prazo de tempo – de acordo com Ornella Volta, Satie aproveitava sua nova condição de ter um editor disposto a publicar tudo que ele escrevesse, Eugène Demets, e um intérprete disposto a lhes dar a devida atenção, Ricardo Viñes (Vc, 2000:180). Compostos entre 12

e 23 de agosto de 1912, os prelúdios são as correções, os verdadeiros, Prelúdios Flácidos, em substituição aos originais abandonados pelo compositor e que tratamos na seção anterior. Há três prelúdios publicados: *Sévère Réprimande*; *Seul à la Maison*; *On Joue*; há ainda a existência de um suposto quarto prelúdio chamado *Arrière-Propos*, o qual só foi publicado em 1968, por Robert Caby, na coleção *Carnet d'Esquisses et de Croquis* como parte de um novo ciclo: *Essais, Notes et Arrière-Propos*, esta coleção organizada por Caby se encarregou de publicar todos os trabalhos ainda desconhecidos de Satie até aquele momento. Os *Véritables Préludes*, foram estreados no ano seguinte à sua composição por Ricardo Viñes, em 5 de abril de 1913, em um concerto da SN - *Société Nationale*, na *Salle Pleyel* (Vc, 2000:180). Ricardo Viñes viria a se tornar o intérprete dos “sonhos” de Satie, durante este período, se encarregando de estrear praticamente todas as peças humorísticas que o compositor faria e publicaria pela Demets. Estes prelúdios representam o início da construção e estabelecimento de técnicas para um repertório humorístico-musical, ou fantasista, de fato, em Satie.

O primeiro prelúdio *Sevère Réprimande – Severa Reprovação (E2)*, é, provavelmente, uma indireta ao editor Démets que havia recusado a primeira versão dos *Préludes Flasques*. A dedicatória da obra traz *Très “neuf heures du matin” Ricardo Viñes*, a qual faz referência a um possível encontro de Satie com Viñes ou Demets ou com os dois. Embora seja incerto, e Satie tenha realmente marcado um encontro com Viñes para falar sobre peças em 23 de outubro às dez e meia da manhã, em 21 de novembro de 1912, Satie envia a seguinte carta a Viñes, a qual se torna a referência por trás da dedicatória, uma possível piada interna entre os dois, possivelmente sobre algum aviso acerca de Demets ou sobre um cancelamento de última hora: “Meu caro amigo. “Doutor” desaparecido. Eu o agradeço. É bastante gentil, de sua parte, ter me prevenido. “Bem às nove horas da manhã” fez muito bem. Demets está feliz como um rei e você o encontra delicado e bom como um pão. Este é também meu aviso. Seu criado e amigo. ES (Vc, 2000:178)” (E3).

É importante destacar que boa parte dos processos utilizados em um dos prelúdios se repete extensivamente nos outros, apesar de possuírem caracteres diferentes, os prelúdios carregam uma unidade harmônica, rítmica (*moto perpetuo*) e humorística como veremos. As indicações na partitura são feitas de dois modos: as gerais em latim; e algumas menores e específicas em francês. A razão para essas indicações gerais, à parte o passado ativista religioso do compositor, podem estar ligadas a uma forma de ironia à rejeição da primeira versão dos prelúdios tidos como inadequados pelo título, uma vez que as indicações são bastante não usuais, mas se fundam no caráter inato de seriedade inerente ao latim, devido à sua extensa utilização no âmbito religioso e na documentação do conhecimento (E1):

Vif (sans trop) – Vivo (não muito)

Donnez – Dê

De même – O mesmo

Epotus – Engolido

Convaincre – Convencer

Imbiber – Embeber

Corpulentus – Corpulento

Caeremoniosus – Cerimonioso

Paedagogus – Pedagogo

Retenir – Reter ou Refrear

En force – Com força

A parte de alguns poucos trechos de destaque, os três prelúdios são constituídos essencialmente de acordes meio diminuto – e, eventualmente, acordes maiores com sétima menor e nona maior, em virtude da aparição de uma fundamental na melodia, no entanto, o caráter e função dos acordes continuam os mesmos (**I9** + **I15**). Essa repetição da sonoridade do acorde meio diminuto, assim como a repetição rítmica em peças minimalistas, dá maior destaque a qualquer objeto que apareça diferente à norma, chamando a atenção para si, e como vemos em nossa teoria sobre o humor, o desvio da norma e da expectativa é uma das principais chaves para a produção do humor. Aqui também temos o retorno à produção de peças sem fórmulas de compasso. O primeiro prelúdio irá fugir da repetição dos acordes meio diminuto apenas na cadência final que marca seu início com a indicação *Caeremoniosus*. A sucessão de acordes abre com um G9 que segue para um F#sus4(7), B9, e aqui poderíamos imaginar uma possível cadência para E ou Em, no entanto, os acordes que sucedem são Dm7 – G9 – C7M, completando uma cadência imperfeita em C maior, completamente inesperada frente ao material harmônico utilizado ao longo de toda a peça, mas totalmente descritiva da indicação pedagógica (*Paedagogus - retenir*) utilizada (**E1** + **I3**), porém, mais uma vez Satie frustra a expectativa levando este acorde de C7M a um Fá maior com a nota Si suspensa resolvendo-se na terça maior, Lá, com a utilização de um bequadro de precaução sobre o Si para o intérprete não confundir o C7M com uma possível dominante de F, realizando um Sib (**I9**). A visualização desse processo aparece na figura abaixo:

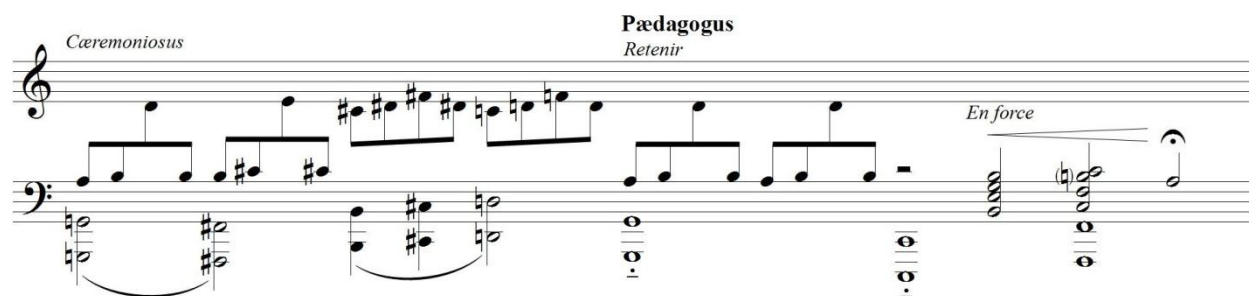


Figura 11 - Final de *Sévère Réprimande*.

O segundo prelúdio, *Seul a la Maison – Sozinho em casa*, é composto inteiramente de acordes meio diminutos sem nenhuma intervenção de acordes de outra natureza (**I9 + I15**). Assim como o primeiro prelúdio, suas indicações gerais são feitas em Latim e as específicas em Francês. Como podemos constatar em uma dessas indicações, este prelúdio possui o caráter melódico de um noturno e pode ter sido a ideia inicial que levaria Satie a, futuramente, compor seus cinco *Nocturnes*³⁶, em 1919.

Doucement – Docemente

Avec tristesse – Com tristeza

Nocturnus – Noite ou Noturno

Illusorius – Irônico ou Ilusório

Substantialis – Substancial

Attentivement – Atentamente

Retenir et chanter – Refrear e cantar

A parte disto, não há mais elementos humorísticos neste prelúdio noturno. No final (Figura abaixo), porém, temos uma interessante passagem mostrando o que há de substancial na composição das peças, quando Satie finaliza a peça realizando a redução dos elementos do acorde meio diminuto através da utilização de notas comuns, inicialmente com uma nota pedal e, em seguida com duas, o qual poderia ser visto como uma descrição da essência *Substantialis* (**E1 + I3**), mas ainda não tão efetivo e improvável enquanto engendrador do riso.

³⁶ O plano inicial de Satie era compor uma série de sete noturnos, dois grupos de três separados por um interlúdio, no entanto, o projeto de Satie foi interrompido no quinto noturno. O sexto noturno, publicado em 1994, originalmente incompleto, foi completado, a partir das anotações dos cadernos do compositor, por Robert Orledge e não se trata de uma obra completa de Satie.

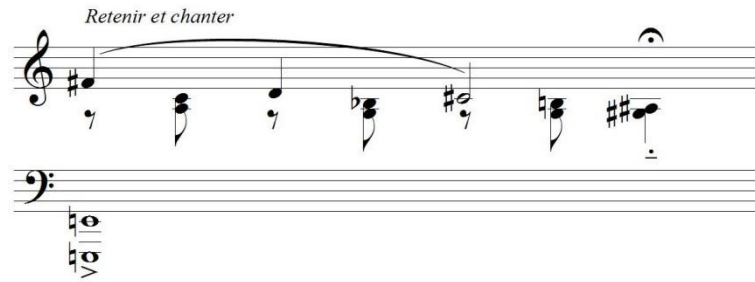



Figura 12 - Final de *Seul a la Maison*.

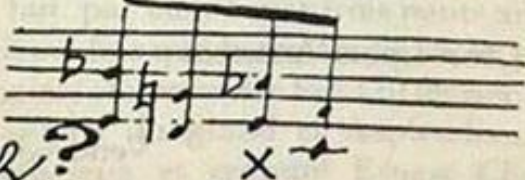
O terceiro prelúdio, *On Joue – Toquemos*, continua a estrutura de acordes meio diminutos tão importante nessas três peças, tanto que, dez dias antes da estreia dos *Véritables Préludes Flasques (Pour un Chien)*, Satie envia uma carta, em 26 de março de 1913, de última hora ao pianista Ricardo Viñes, avisando-lhe de um erro de notação no início da partitura de *On Joue*, o qual estaria diferente do padrão aplicado na peça e mudaria a natureza do acorde de D meio diminuto para Fm7M. Na carta abaixo (Fig. 13), Satie explica a substituição: “Meu caro amigo. Eu lhe aponto um erro no começo de: [imagem] Ré, não Mi. Desta forma, tudo bem. Eu acabei de ver, nesse instante, este erro. Eu não vejo outros. [imagem] Você compreende? Erro do gravador, o mi. Desta forma, feio. Bem feio. Como você está? Eu não vou mal, Eu lhe agradeço. Amigavelmente: ES” (Vc, 2000:181-182).

Mon cher ami
 Je vous signale une faute au début de :
 Lié On joue (V.T.F.)



ne, pas mi
 ainsi, très bien

Je viens, à l'instant, de voir cette
 faute. Je n'en vois pas d'autres.



Vous comprenez ?
 Erreur du graveur, le mi.
 ainsi, moche.
 Très moche.

Comment allez-vous ?
 Je ne vais pas mal, je
 vous remercie. Amicalement :




Figura 13 - Carta de Satie a Ricardo Viñes, em 26 de março de 1913, explicando as alterações em *On Joue* (Vc, 2000:183)

As indicações da peça (**E1**) aparecerão na seguinte ordem:

Aller – Ir

Lié – Ligado

Paululum – Bem pequeno

Reprendre – Retomar

Opacus – Opaco

Imitativus – Imitativo

Subitus – Súbito

Écarter – Espalhar

A peça mantém sua repetição contínua da sonoridade do meio diminuto (**I9 + I15**), no entanto, possuímos certas justaposições inesperadas de material musical que não só rompem o ciclo rítmico e harmônico do *moto perpetuo* estabelecido como, também, fazem referência ao estilo de música proveniente dos cabarets parisienses (**I2, I8, I9, I4**). A primeira intervenção de tais elementos ocorre com a aparição da indicação *Paululum* que cresce aos poucos, em intensidade (de *pp* para *f*) e tessitura (quase duas oitavas acima), vindo de um F# meio diminuto para a aparição de um acorde de Bm7, anunciado por três apojeturas em *f*, seguido por um E9, pressupondo uma Subdominante com 6ª e 5ª e uma Dominante com 9ª maior de A, no entanto, a harmonia é resolvida apenas num sentido débil, encaminhando-se novamente a um meio diminuto em *Reprendre*, um C# meio diminuto em *pp*, o qual pode também ser interpretado como um A7(9) sem a fundamental. Podemos ver o processo descrito na figura abaixo:

Figura 14 - Primeira mudança de caráter súbita em *On Joue* (entre as indicações *Paululum* e *Reprendre*).

A segunda intervenção que se inicia na indicação *Opacus* apresentará um grupo de oito acordes secos, a repetição alternada entre B meio diminuto e E meio diminuto em *pp* após um *f* da frase anterior, seguido pela reaparição da rítmica típica de músicas de cabaret sobre os acordes de D# meio diminuto – D#º – Em – E meio diminuto, os quais já apontam e se encaminham para uma

repetição resolutive da quarta justa entre Mi e Si em *f*. Essa justaposição de elementos e a troca rítmica e dinâmica súbita marcadas pela aparição de quartas justas em destaque, cujas sonoridades se tornam extremamente contrastantes e dissonantes no contexto da peça e marcam uma divisão da peça (**I2**, **I8**, **I9**, **I4**), são expressas no exemplo abaixo:

The musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The piece begins with a forte (*f*) dynamic. The bass line starts with an *8vb* marking. The score is divided into sections: the first section is marked *f*; the second section, labeled *Opacus*, is marked *pp* and consists of a series of chords; the third section, labeled *Imitativus*, starts with a piano (*p*) dynamic and ends with a forte (*f*) dynamic. The *Imitativus* section features a melodic line in the upper staff and a bass line with a *7* chord marking.

Figura 15 - Segunda intervenção em *On Joue*.

Os compassos seguintes realizam uma recapitulação dos elementos já apresentados, de certa forma, imitando os elementos anteriores e descrevendo a indicação *Imitativus* (**E1** + **I3**). Inicialmente, temos o desenvolvimento do material apresentado em *f*, visto no primeiro tempo da figura 15, o qual é interrompido por um *Subitus* em *pp* que desenvolve o material de *Opacus* (**I8**). O material de *Subitus* é composto por um arpejo nas notas das extremidades sobre o acorde de C#m, enquanto as vozes internas se alternam entre intervalos de segunda maior e terça maior (**I9**) – a análise dos acordes poderia também ser entendida como A#, C#, E# e G#, todos meio diminutos, caso desprezásemos a ausência da terça em todos eles. Em seguida, em *p*, o tema de cabaret reaparece desta vez simulando uma cadência direcionada a Fá maior com os seguintes acordes: F – A7(b9) – Bb/D – C7, os quais poderiam ser lidos como Tônica, Dominante da Tônica relativa que se resolve por engano numa subdominante em comum entre F e Dm, Dominante de F, porém, a resolução é encaminhada, através de uma escala cromática incompleta, por engano a um Dm7/F em *f*, o qual simula as marcações utilizadas nas quintas justas vistas na figura 15 (**I3**). A partir deste ponto, a peça se espalha para dois acordes meio diminuto em *ff*, B e F#, retornando à sua sonoridade inicial (**I9**) e contrariando a possível expectativa de resolução que possa ter sido criada com a cadência que os antecede e a natural expectativa de repouso aos finais de peça – ao menos no repertório clássico ainda em voga na contemporaneidade de Satie. Podemos ver o processo descrito na imagem abaixo:

Figura 16 - Trecho final de *On Joue*.

O suposto quarto prelúdio, *Arrière-Propos – Resolução Contrária* ou *Posfácio*, se encaixa em unidade com os outros prelúdios aqui apresentados, apesar de Satie tê-lo deixado de fora da publicação propositalmente ou tê-lo utilizado como estudo aos prelúdios de fato planejando deixá-lo para o fim. Todos os acordes utilizados na peça são meio diminutos, com a exceção de um G#º formado pelas notas (Sol# – Si – Ré – Fá), localizado na seção da terceira seta da Figura 17, ao qual Satie, provavelmente, esqueceu de acrescentar o # à nota Fá para transformá-lo em um G# meio diminuto. Na peça não há indicações humorísticas nem a utilização de variados recursos humorísticos como vimos acima. Temos apenas o seu título que sugere a utilização contínua dos acordes meio diminutos como uma resolução contrária ou se entendermos a palavra como um posfácio, como uma explicação final dos prelúdios (**I9 + I15, E2**) e sua estrutura que é dividida em três frases de contraste de material rítmico (**I2**), e uma breve recapitulação da primeira frase, cuja unificação se dá pela utilização dos acordes de mesma natureza. Abaixo, podemos visualizar a peça e a divisão das seções, como apontado pelas setas:

Arrière-Propos

Figura 17 - Peça *Arrière-Propos* de Erik Satie e suas três frases de ritmos contrastantes + a recapitulação da primeira frase indicadas por setas.

2.3.6. Descrevendo automaticamente

Eu escrevi as Descriptions Automatiques à ocasião de meu aniversário. Esta obra faz continuidade aos Véritables Préludes Flasques.

Evidentemente, os Chatos, os Insignificantes e os Cheios de si não terão prazer algum. Que eles engulam suas barbas! Que eles dançam sobre suas próprias barrigas.

Erik Satie (*Écrits*)

As *Descriptions Automatiques* foram compostas por Satie entre 21 de abril e 26 de abril de 1913. O ciclo de três peças para piano solo, inicialmente nomeado como *Descriptions Hypocrites* e *Vocations Eléctriques* pelo compositor, não podia ter tido melhor alteração, pois aqui, um dos principais recursos, utilizados por Satie, será a descrição musical dos textos colocados na partitura e também marcará o início da utilização de citações ou paródias pelo compositor³⁷. É claro, que embora estes recursos sejam aqui utilizados pela primeira vez por Satie em sua música de concerto, esta prática lhe era rotineira durante todos seus anos como pianista de cabaret, realizando músicas descritivas para teatro de sombras, fantoches, para pantomimas e toda sorte de manifestações teatrais com música. Também no meio da música popular como um todo, sempre foi de prática mais comum utilizar da citação de obras conhecidas pelo público dentro de outras obras e, ainda hoje, é frequentemente, comum escutar durante solos improvisados, principalmente no jazz, a citação de

³⁷ Há ainda a possibilidade de encontrá-las sobre o nome de *Descriptions Mécaniques*, mas, provavelmente, pelo aspecto de sinônimo entre automatismo e mecanicismo, o qual tivemos uma prévia quando falamos da filosofia de Bergson anteriormente.

temas populares, aberturas de desenhos animados, canções folclóricas etc. Desta forma, Satie não estava fazendo nada absolutamente novo à sua prática, apenas transportando um conteúdo de um ambiente (*cabarets*) para outro (salas de concerto). Consequentemente, o veremos trazer citações referentes ao seu mundo, como canções de *cabaret*, hinos religiosos, canções infantis, trechos de *operettas*, trechos de obras de outros compositores, canções folclóricas, canções militares etc³⁸. O compositor repetirá o processo em diversas obras após essa primeira usagem, e já poderemos ver bastantes semelhanças, não apenas técnicas, entre as *Descriptions Automatiques* e os *Embryons Desséchés* que trataremos mais adiante.

As *Descriptions Automatiques – Descrições Automáticas (E2)* consistem em três pequenas peças – sem fórmulas e barras de compasso ou armadura de clave –, cada uma descrevendo um cenário em particular: I. *Sur un Vaisseau – Sobre/Em um navio*, dedicada à Madame Fernand Dreyfus; II. *Sur une lanterne – Sobre/Em uma lanterna*, dedicada à Madame Joseph Ravel; III. *Sur un Casque – Sobre/Em um capacete*, dedicada à Madame Paulette Darty. Elas foram estreadas por Ricardo Viñes, em 5 de junho de 1913, na *Salle Érard* em um concerto da *SMI – Société Musicale Indépendante*. De acordo com Satie, em uma carta de 6 de junho, tocadas de forma excepcional: “Meu bom Velho, É um prazer para mim lhe agradecer pelo que você fez pelas minhas *Vocations électriques*. Sem a ajuda de seu talento espiritual, minhas pequenas coisas teriam parecido bem magras. Você não pode acreditar no quão superiormente você as tocou! Obrigado, meu velho cúmplice; veja em mim seu velho agradecido. E.S.” (Vc, 2000:186). Em outra carta, de 3 de julho de 1913, já vemos o nome alterado para *Descriptions Automatiques*, na qual Satie pede para que Roland Manuel agradeça à *Mademoiselle Roux* pelo trabalho sobre as peças, a qual provavelmente realizava a edição para publicação pela Demets (Vc, 2000:187).

A primeira descrição, *Sur un Vaisseau*, inicialmente foi chamada de *Sur un thon* e *Sur un loup* antes de Satie decidir-se pelo título final (OSc, 1990:298). Aparentemente, o título relacionado ao mar e ao mundo marítimo interessava bastante Satie que fez seus *Embryons Desséchés* sobre o mesmo tema e *Sur un Vaisseau* carrega inúmeras semelhanças com *d’Holothurie*. A inspiração nos parece bastante clara se lembrarmos que Satie cresceu em uma cidade portuária e seu tio Adrien “Sea-Bird” Satie e seu avô Jules Satie eram corretores de navio. A peça trabalha principalmente com a descrição dos textos humorísticos que são adicionados à partitura. Nesta obra, Satie, pela primeira vez, realiza um salto, saindo de indicações de expressão e interpretação rebuscadas e poéticas para a construção poética de um texto acoplado ao material musical e dialogando com o

³⁸ As *Descriptions Automatiques* são compostas imediatamente após *Le piège de Meduse* (Março de 1913), a única obra teatral de Satie. Descrita pelo compositor como “uma peça de pura fantasia... sem realidade. Uma piada. Não a veja como nada além disto. O papel do Barão Medusa é uma espécie de retrato/descrição... Mesmo um retrato de mim... um completo retrato de mim” (SATIE, 2014:205). A peça é uma das precursoras do teatro do absurdo e a causa da inspiração composicional de Satie em transpor a tão comum música descritiva do teatro para uma descrição musical em peças de concerto.

mesmo. Assim, as indicações que aqui aparecerão quase sempre serão descritas musicalmente³⁹ como veremos a seguir, porém observemos inicialmente estas indicações:

***Assez Lent* – Bem lento**

Au gré des flots – À vontade das ondas

(*Léger*) *Petit embrun* – (Leve) Pequeno borrifo⁴⁰

Un autre – Um outro

Coup d'air frais – Golpe de ar fresco

Mélancolie maritime – Melancolia marítima

Petit embrun – Pequeno borrifo

Un nouveau – Um novo

Gentil tangage – Oscilação agradável⁴¹

Petite lame – Pequeno quebra-mar (proa + bulbo do navio)

le capitaine dit: Très beau voyage – o capitão diz: Viagem muito bonita


Le vaisseau ricane – O navio zomba⁴²

(*Liez*) *Paysage au loin* – (Ligar) Paisagem ao longe

(*Lié*) *Petite brise* – (Ligado) Pequena brisa

Petit embrun de courtoisie – Pequeno borrifo de cortesia

(*Balancez*) *Pour accoster* – Para acostar ou ancorar

Como pudemos ver, as descrições narram um passeio de navio e todos os eventos sonoros concretos e sensoriais que podem ocorrer durante essa viagem (**E1** + **I3**). Sendo assim, a primeira descrição do navio indo ao favor das ondas, *Au gré des flots*, é expressa por Satie através da figura de acompanhamento:  (Fig.18), a qual permanece em *ostinato* até o fim da peça. Sobre a figura das ondas, os outros eventos descritos irão acontecer, iniciando pelos borrifos, *Embruns*, expressos por uma melodia descendente (Fig. 19); golpe de ar fresco, *coup d'air frais*, realizado através de uma escala de fá menor ascendente em semicolcheias; o balançar do barco, *gentil tangage*, através de notas repetidas em staccatto seguidas de um arpejo de Cm na primeira inversão; a imposição da proa quebrando o mar, *petite lame*, descrito por uma melodia sobre Cm; o capitão dizendo boa viagem, através de uma série de notas bastante agudas (Fig. 20); a paisagem que aparece ao longe,

³⁹ É importante destacar que as descrições musicais de Satie estão apoiadas em um texto adicionado à partitura (**E1**) e que dificilmente este processo pode ser reconhecido sem o conhecimento das anotações, como seria esperado de uma aplicação da técnica **I3**. Aqui a técnica **I3** aparece como um potencializador do conteúdo humorístico de **E1** ampliando seu campo de ação de um plano explícito para um implícito musicalmente.

⁴⁰ Chuva fina causada pelas ondas quebrando. Uma espécie de orvalho do mar.

⁴¹ *Tangage* denomina o balançar de um lado pro outro das embarcações em alto mar e que frequentemente são as causas de cinetose ou enjoos de movimento.

⁴² *Ricaner* – riso proveniente da zombaria, deboche, sarcasmo e ridicularização.

Paysage au loin, descrita através de arpejos ascendentes que se ralentam em graus conjuntos na distância de uma quinta justa, como se o barco distanciasse e a cena ficasse menos nítida; por fim a pequena brisa, *Petite brise*, que é descrita através de uma melodia composta de saltos repetidos (Fig. 21).

Au gré des flots
Assez Lent
p
m.g.

Figura 18 - Figura descritiva do movimento das ondas ao início de *Sur un Vaisseau*.

Léger
p
m.g.

Petit embrun Un autre Petit embrun Un nouveau Petit embrun de courtoisie

Figura 19 - Listagem de todos os formatos descritivos do borriço em *Sur un Vaisseau*.

Léger
p
m.g.

Coup d'air frais Gentil tangage Petite lame Le capitaine dit: Très beau voyage Petite lame

Figura 20 - Processos variados de descrição em *Sur un Vaisseau*.

Léger
p
m.g.

Liez Paysage au loin Liez Petite brise Liez

Figura 21 - Processos variados de descrição em *Sur un Vaisseau* (2).

Sur un Vaisseau não possui indicações de dinâmica, à parte o *p* inicial, e é possível que Satie contasse com a intensidade naturalmente proveniente da tentativa de descrever as cenas – e é

importante lembrar que, ao escrever tais peças, Satie já possuía um intérprete específico em mente, Ricardo Viñes. A peça possui uma unidade, em boa parte, garantida pelo obstinado e pelas aparições dos *Embruns* espalhados ao longo da peça que são iguais em essência, com exceção do último que substitui as terças por uma segunda maior como forma de anunciar a última cena do ancoramento, como veremos adiante. Por ora, nos concentraremos em duas cenas específicas que se utilizam de um recurso além da descrição, a paródia ou citação musical⁴³ (I1 + E1 + I3). A primeira citação utilizada por Satie, e identificada por nós – a qual pode facilmente passar despercebida e não é contemplada em nenhuma das listagens de empréstimos musicais realizados por Satie –, é referente ao trecho mencionado como *Mélancolie maritime*, na qual Satie cita metade do trecho referente ao Hino Cristão *O Store Gud - Oh Grande Deus*, em português traduzido como *Quão grande és tu*. Este hino, um dos mais conhecidos pelo mundo cristão, ao lado de *Maravilhosa graça*, foi escrito por Carl Gustav Boberg na Suécia. Boberg, que vivia em uma cidade estuária, no Oceano Báltico, teria saído para um serviço religioso com amigos, em 1885, e ao voltarem, teriam sido pegos por uma forte tempestade, a qual duraria pouco menos de uma hora. Ao chegar em casa, Boberg abriria a janela e contemplaria a Baía de Mönsterås em plena calma e escreveria o poema. Em 1888, o poema foi adaptado a uma canção folclórica sueca e publicado em partitura pela primeira vez em 1891, com arranjos de Adolph Edgren, não tão diferentes dos encontrados hoje. A canção se popularizou rapidamente e, embora não haja registros concretos de sua chegada na França, em 1907, ele já havia sido traduzido para o alemão e, em 1912, para o russo. Satie utiliza apenas de metade da frase principal da canção, no entanto, a harmonia e a melodia se encontram em perfeita combinação e a história portuária, provavelmente descoberta por Satie em suas incursões religiosas, vão ao encontro temático da obra *Sur un Vaisseau* e da própria infância de Satie para que seja apenas uma coincidência ou citação acidental. Na figura abaixo podemos ver um comparativo entre a peça original e a citação de Satie:

⁴³ Salvo quando indicado no corpo do texto, as canções utilizadas por Satie para citação ou paródia já são de amplo conhecimento das pesquisas sobre o compositor e podem ser encontradas em diversas fontes mais, ou menos, completas. Alguns materiais que possuem uma listagem dessas canções utilizadas são: (OSc, 1990:200-203); (SATIE, 2014:181-183); *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* de S.M. Whiting (1999); *Musico poetic form in Satie's "Humoristic" Piano Suites (1913-14)* de Allan Gillmor (1987); e a tese de Belva Jean Hare, *The uses and Aesthetics of Musical Borrowing in Erik Satie's Piano Suites, 1913-1917* (2005), porém, apenas esta última oferece um pouco mais do que uma listagem das canções utilizadas e entra em maiores detalhes em como se dá essa utilização. No entanto, apesar de explicativa em muitos pontos, o trabalho de Hare apresenta determinadas inconsistências ao ignorar um número de citações, como várias provenientes de Debussy, e ao forçar interpretações acrescentando citações inexistentes como *J'ai du bon tabac* em *d'Holothurie* (HARE, 2005:57), a qual também fora mencionada por Orledge em (OSc, 1990:164). Hanlon, também afirma isto sem demonstrar (HANLON, 2013:224), provavelmente, pelo fato de não terem tido acesso às canções infantis francesas ou não terem realizado o processo de confronto às informações disponibilizadas por Orledge, o qual apenas menciona sem demonstrar de que forma essa citação se daria. Uma vez que o trabalho de Orledge sobre Satie é referencial, algumas informações podem ter sido aceitas sem o necessário questionamento. Como veremos adiante, quando tratarmos dos *Embryons Desséchés*, na verdade, essa citação consiste na cadência final da canção *Mon Rocher de Saint-Malo* e oferecemos uma nova explicação mais plausível para o comentário *Je n'ai pas de tabac* na peça, uma vez que a suposta citação da canção *J'ai du bon tabac* teria de ser explicada através de inversão de direção dos materiais e processos "forçados" no lugar de uma simples citação literal de *Mon Rocher de Saint-Malo*.

Figura 22 - Comparativo entre *Quão grande és tu* e *Sur un Vaisseau*.

A segunda citação de *Sur un Vaisseau* está sobre a indicação *Le vaisseau ricane*, na qual Satie utiliza uma canção infantil francesa chamada *Maman les petits bateaux* (I1 + I3 + E1). Aqui podemos ver outro universo de Satie, esta citação provavelmente lhe renderia as ideias futuras que se concretizariam em seus cinco ciclos de canções infantis e suas aulas de música voluntárias ao público infantil de Arcueil-Cachan. O compositor sempre foi interessado pelo mundo infantil e conhecido pela sua mentalidade jovem, apesar de sua idade. O mesmo também sempre estava cercado de jovens compositores e frequentemente valorizava o frescor e sabedoria da juventude como é possível encontrar em suas anotações particulares: “A criança tem a sabedoria natural: ela sabe tudo”; “É bonito a juventude, com a condição que ela não seja velha (é possível ter um espírito jovem em um corpo velho)”; “Sabe-se que as crianças são mais jovens que muitas pessoas idosas”; “Alguns jovens são bastante velhos para sua idade” “A experiência é uma das formas de paralisia” (Ve, 1981:173). Satie se certificava de estar sempre próximo a compositores jovens como Auric e Poulenc, quase 33 anos mais novos que Satie, e de certa forma todo o grupo dos *Les Six*, originariamente *Les Nouveaux Jeunes*, que viam em Satie uma espécie de mentor no início de suas carreiras. Sendo assim, a citação nos parece bastante condizente com o espírito de Satie. A canção infantil possui a seguinte letra: *Maman les petits bateaux que vont sur l'eau, ont-ils des jambes?* – Mamãe, os pequenos barcos que vão sobre água, eles têm pernas?; *Mais oui, mon gros bêta, s'ils n'en avaient pas, ils march'raient pas* – Mas é claro, meu bobinho, se eles não tivessem, eles não andariam; *Allant droit devant eux, ils font le tour du monde* – Indo sempre em frente, eles fazem a volta ao mundo; *Mais comme la terre est ronde, il reviennent chez eux* – Mas como a Terra é redonda, eles retornam às suas casas. Satie utiliza apenas a primeira frase deixando ausente a última nota correspondente à sílaba *bes* em *jambes*, processo frequente em arranjos instrumentais da canção como o de Henri Valiquet⁴⁴. O texto colocado por Satie, *O navio zomba*, pressupõe que o navio, através de uma prosopopeia, ri da ingenuidade e inocência da suposição do garoto que

⁴⁴ É provável que Satie possuísse o livro “*H. Valiquet: Les Refrains de l'Enfance*”, uma vez que várias das canções presentes no livro são utilizadas como citações, em outras peças, pelo compositor.

desconhece a real natureza por trás do modo como os barcos navegam. Abaixo podemos visualizar um comparativo entre a canção original e a frase citada, uma quarta justa acima:

The image shows a musical score in 2/4 time, marked 'Moderato'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains the vocal line with lyrics in French. The lyrics are: 'Ma - Man les p'tits ba - teaux que vont sur l'eau ont - ils des jam(bes) Mais Le vaisseau ricane'. The bass staff contains the piano accompaniment. The score is divided into two sections: 'Maman les petits bateaux' and 'Sur un Vaisseau'. The tempo is 'Moderato' and the dynamics are 'mf'.

Figura 23 - Comparativo entre *Maman les petits bateaux* e *Sur un Vaisseau*.

Por fim, Satie ilustra o ancoramento do navio, terminando a longa viagem descritiva condensada em menos de dois minutos de música. O pequeno borrifo de cortesia, o único que difere das terças apresentadas nos outros, apresenta um intervalo de segunda maior que anuncia o acostar do navio descrito através de uma alternância entre as segundas maiores e um fá bemol, ambos em *portato*, como podemos ver na figura abaixo:

The image shows a musical score in 2/4 time, marked 'Moderato'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with a long slur over it. The lyrics are: 'Balancez m.d. Pour accoster m.g.'. The bass staff contains the piano accompaniment. The score is divided into two sections: 'Balancez' and 'Pour accoster'. The tempo is 'Moderato' and the dynamics are 'm.d.' and 'm.g.'.

Figura 24 - Processo descritivo ao final de *Sur un Vaisseau*.

A segunda peça, *Sur une lanterne – Sobre uma lanterna*, possui uma temática bastante diferente ao utilizar referências à Revolução Francesa e à época do Grande Terror na França. Se pudermos traçar uma conexão temática, como apontado por Whiting (1999:364), ela está no caráter infantil da peça, pois o texto descritivo que acompanha a peça sugere uma criança instruindo um iluminador de postes pela rua a fazer seu trabalho. A argumentação de Whiting para que se trate de uma criança está nos pronomes utilizados, *Vous* em vez de *Tu*, sugerindo que o locutor é mais novo que aquele a quem se dirige. Baseado nisto, já teríamos uma incongruência inicial, a de uma criança direcionando um trabalhador adulto. A canção busca retratar uma cena bastante pictórica que poderia ser interpretada como um caminhar a uma possível reunião de revolucionários no meio da noite, os quais correm risco de serem pegos durante a caminhada e se escondem no meio do caminho quando o garoto pede para que se apague a lanterna. É claro que isto é uma suposição, porém várias imagens nos são sugeridas através do texto descritivo de Satie e sua potencialização é

feita através da descrição musical e das citações realizada como veremos. Primeiro observemos o texto que acompanha a partitura (E1):

Lent – Lento

Nocturnement – Noturnamente

N'allumez pas encore: vous avez le temps – Não acenda agora: você tem a hora certa

En dehors – Por fora

Vous pouvez allumer, si vous voulez – Você pode acender, se quiser

Éclairiez un peu devant vous – Ilumine um pouco à sua frente

En dehors – Por fora

Votre main devant la lumière – Sua mão na frente da luz

Retirez votre main et mettez-la dans votre poche – Retire sua mão e a coloque no seu bolso

Pressez au peu – Pressione aos poucos

Enlargissez – Alargue

Retenir e diminuer – Refrear e diminuir

Chut! Attendez (deux temps) – Silêncio! Espere (dois tempos)

Éteignez – Apague

Écartez – Espalhe

Aqui podemos notar o caráter de noturno utilizado no segundo movimento, assim como o noturno do segundo movimento de *Véritables Préludes Flasques* que vimos anteriormente. O motivo para a construção de nossa interpretação do texto, que mencionamos no parágrafo anterior, está na utilização de duas *Carmagnoles*⁴⁵ para a construção de *Sur une Lanterne*. A primeira, *Ça Ira! – Assim será!* ou *Vai ficar tudo bem!*, dá origem ao título da peça (E2) retirado do verso *Ça ira, Ça ira, Ça ira! Les aristocrates à la lanterne – Assim será, assim será, assim será, os aristocratas à força; Ça ira, Ça ira, Ça ira! Les aristocrates on les pendra!* – os aristocratas, iremos enforcar. Esta canção, em conexão com os princípios políticos de Satie, não é diretamente expressa musicalmente, mas podemos interpretar o material inicial de *Sur une lanterne* como: uma redução do material musical de *Ça ira!* – subtraindo a figura rítmica e mantendo apenas a alternância entre Lá e Si –; uma descontextualização causada nas duas citações que veremos, uma vez que *Sur une lanterne* é uma peça lenta em comparação ao caráter festivo e veloz das *Carmagnoles*; e a utilização das

⁴⁵ A canção *La Carmagnole* foi utilizada em diversos momentos durante a revolução francesa, mas também denomina a mesma dança que a acompanha, sendo assim outras canções revolucionárias seriam encaixadas na categoria de *Carmagnoles*, como a canção *Ça Ira!*. Durante o estabelecimento da Comuna de Paris, em 1870, as *Carmagnoles* foram resgatadas pelo sindicalismo e passaram a ser usadas em movimentos sindicais, anarquistas e revolucionários, frequentemente, alterando a letra das mesmas canções conforme o conteúdo temático a ser retratado.

mesmas no ciclo e reproduzidas no ambiente da sala de concerto seriam bastante inesperadas e, quiçá, inadequadas, algo com potencial de provocar o riso de quem se distancie da situação ou de enervar algum político de direita que veja como desagradável a incongruência apresentada. Abaixo podemos visualizar essa possível interpretação da redução de *Ça ira!* (I1 + I3 + E1):

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, 'Ça Ira!', is in 2/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: 'Ah Çal-Ra! Çal-Ra! Ra! Çal-Ra! Lesa-ris-to-cra-tes à la lan-ter-ne En dehors'. The second piece, 'Sur une lanterne', is also in 2/4 time with the same key signature. The melody is in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The lyrics are: 'Sur une lanterne En dehors'. The score is presented as a comparison between the two pieces.

Figura 25 - Comparativo entre *Ça ira* e o início de *Sur une Lanterne*.

Sobre esta figura preparatória, que acontece antes do acender do poste de luz, logo será introduzido, junto à indicação *Vous pouvez allumer, si vous voulez*, a frase principal da canção *La Carmagnole*. Satie utiliza apenas o trecho referente à frase *Dansons la Carmagnole* – Dancemos a Carmagnole, a qual irá aparecer inúmeras vezes durante toda a peça enquanto outros elementos da canção são modificados. A letra da canção fala sobre a ameaça de Marie Antoinette de enforcar todos aqueles que se opusessem à monarquia, pois a rainha acreditava que a monarquia era proclamada por Deus e contrariá-la seria o mesmo que desafiar uma divindade. A letra original é como segue: *Madame Véto avait promis de faire égorger tout Paris* – Madame Veto prometeu enforcar toda Paris; *Mais son coup a manqué, grâce à nos cannonier* – Mas seu golpe falhou, graças aos nossos canhoneiros; *Dansons la Carmagnole, Vive Le son, Vive le son, Dansons la Carmagnole, Vive le son du Canon!* – Dancemos a Carmanhola, Viva o som, viva o som, Dancemos a Carmanhola, Viva o som do canhão. O epíteto *Madame Véto* e *Monsieur Véto*, dado a Marie Antoinette e Luís XVI, é uma referência à frequência da utilização do poder de veto da monarquia durante os processos de instauração da República, entre 1790 e 1793, até que a família real perdesse todo seu poder e fosse condenada à guilhotina. Abaixo podemos visualizar a *La Carmagnole* original:

The image shows the original musical score for 'La Carmagnole'. It is in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is written in the treble clef. The lyrics are: 'Ma - dam' Vé-to a - vait pro-mis de faire é-gor - ger tout Pa - ris. ris. Mais soncoup a man-qué grâce à nos ca-non - nier: Dan - son la car-ma - gno - le, vi-ve le son. Vi-ve le son. Dan - son la car-ma - gno - le, vi-ve le son du ca - non'. The score includes a first ending (1.) and a second ending (2.).

Figura 26 - *La Carmagnole*.

Na figura que seguirá abaixo podemos visualizar o modo como Satie emprega a melodia da frase *Dansons la Carmagnole*, frequentemente omitindo a última sílaba *le*, assim como fez com as duas canções citadas em *Sur un vaisseau*. Satie cita a canção por sete vezes (Fig.27), sendo a última delas incompleta (Fig.28). O compositor também usa frequentemente a figura rítmica $\text{♩} \cdot \text{♩} \text{♩}$, a qual, ainda que não mantenha a relação melódica, causa a lembrança da canção original; realiza ecos das terças em *Car-ma-gno*; e introduz materiais desenvolvidos sobre o tema. Também é importante destacar que Satie realiza uma exceção às suas estruturas sem fórmula de compasso, provavelmente pelo compasso composto utilizado em *La Carmagnole*, iniciando a peça com um $\frac{3}{4}$, o compasso original de *Ça ira!*, e, ao introduzir a segunda citação, mudando para $\frac{6}{8}$ a fim de evitar uma interpretação equivocada do trecho. Abaixo podemos ver as citações de *La Carmagnole* (I1 – I3 – E1):

The figure displays six numbered musical excerpts from Satie's *Sur une lanterne*, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment line. The excerpts are:

1. *Vous pouvez allumer, si vous voulez*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes and dotted eighth notes, with a dynamic marking of *p*. A bracket at the end of the piano line is labeled "Eco das terças finais Car-ma-gno".
2. *Eco das terças finais Car-ma-gno*. This excerpt shows a piano accompaniment with a similar rhythmic pattern to the first excerpt.
3. *Ma - dam' Vé - to*. The vocal line features a melodic phrase with a dynamic marking of *p*.
4. *Votre main devant la lumière*. The piano accompaniment continues with the characteristic rhythmic pattern.
5. *Retirez votre main et mettez-la dans votre poche*. The vocal line features a melodic phrase with a dynamic marking of *p*.
6. *Ma - dam' Vé - to* and *Pressez au peu*. The vocal line features a melodic phrase with a dynamic marking of *p*.

Figura 27 - Citações da canção *La Carmagnole* em *Sur une lanterne*.

Como podemos ver na imagem, Satie também utiliza a melodia correspondente a *Madam' Véto* para criar um contracanto nas apresentações 5. e 6. do tema. Também devemos nos atentar ao estado de sinônimo criado entre a citação e a luz da lanterna, podendo assim, interpretarmos a *Carmagnole*, o seu significado revolucionário, como uma luz que guia o caminho. Por fim, devemos olhar mais dois processos descritivos em *Sur une Lanterne*: um puramente musical (I3)

correspondente a um acelerando e crescendo que resultará no *pressionando aos poucos* e no *alargamento*, para, então, refrear-se e finalizar em silêncio, o qual sugere a fuga do local e do fluxo temporal da cena que estava sendo descrita anteriormente (Fig. 28). O segundo processo trata-se do retorno à cena após esta fuga e que marca o fim da peça com o apagar da lanterna e o tema de *La Carmagnole* se espalhando pela tessitura e permanecendo incompleto, *al niente* (I1 – I3 – E1) (Fig.29).

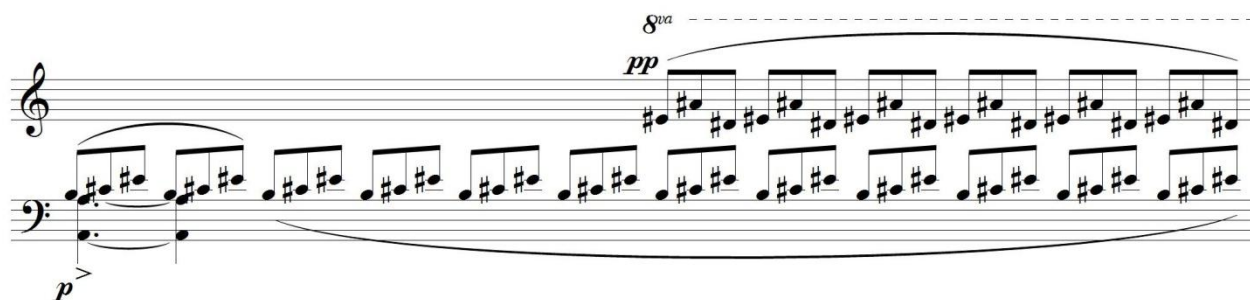


Figura 28 – Início da descrição de um afastamento da cena inicial pelo aceleramento da melodia e fuga dos temas iniciais.



Figura 29 – Apagar da lanterna (tema de *La Carmagnole*) ao final de *Sur une lanterne*.

A terceira descrição, *Sur un Casque – Sobre um capacete* (E2), transporta o caráter político ao militar através da descrição do que aparenta ser uma parada militar, uma fanfarra (I4), ao evocar toda forma de sons provenientes desta forma de desfile. O compositor abandona a utilização de ostinatos e passa a empregar uma justaposição de elementos sintáticos sem conexão entre si (I2), todos estes somados à descrição musical do texto e à citação de elementos musicais, neste caso, vindo de peças de Debussy⁴⁶ (I1 - I3 - E1). Antes de comentarmos as aplicações musicais, observemos as descrições colocadas ao longo da partitura:

***Pas accéléré* – Não acelerado**

Ils arrivent – Eles chegam

⁴⁶ Ornella Volta comenta sobre a existência de utilização de material proveniente de uma fanfarra militar chamada *En Avant* (SATIE, 2014:181), porém a autora não demonstra qual marcha e trecho foi utilizado e dentre as inúmeras marchas com este nome que pudemos ter acesso (Carl Chesneau; Charles Silver; János Gungl; Theodore Oesten; Ludvig Schytte; Charles Gounod), nenhuma possuía semelhança com o material musical de *Sur un Casque*. Em todas as outras listagens de citações que apontamos anteriormente, essa citação não consta.

Que de monde! (Mécanique démolie) – Que multidão! (Mecânica demolida)

C'est magnifique! – É magnífico!

Voici les tambours! – Eis os tambores!

C'est le colonel, ce bel homme tout seul – É o coronel, este belo homem sozinho

Lourd comme une truie – Pesado como uma leitoa

Léger comme un oeuf (retenez peu) (sec) – Leve como um ovo (**reduzir pouco**) (**seco**)

A peça inicia com o anúncio da chegada do grupo marcado pela marcação rítmica dos bumbos e tambores em $\text{♩} \text{ } \text{♩} \text{ } \text{♩}$ e uma linha de baixo típica de um trombone (**E1 + I3**) (Fig. 30). Em seguida, este material é rapidamente abandonado, e substituído por uma nova descrição (**I2**). Ao anunciar a chegada de uma multidão e uma mecânica demolida, Satie realiza certa bagunça sonora ao tentar representar um instrumento desafinado na melodia. Após o estabelecimento da frase em uma escala, ele adiciona acidentes em locais estratégicos e cria um desencontro harmônico, através de uma estrutura politonal, na qual a mão direita se porta dentro de uma tonalidade e a mão esquerda em outra. Assim sob *C'est Magnifique!* Temos uma frase que se converte em Fá enquanto a outra se converte para Réb/Dó# (**I9 – E1 + I3**) (Fig. 31).

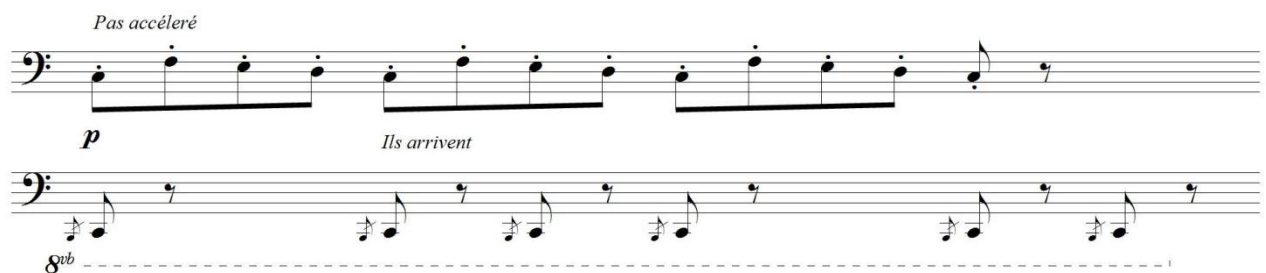


Figura 30 - Anúncio da chegada da fanfarra em *Sur un Casque*.

Que de monde!

f Mécanique démolie

C'est magnifique!

Figura 31 - Início da fanfarra e da bagunça da multidão em *Sur un casque*.

Na seção seguinte, um novo material sem semelhança temática ao anterior nos será apresentado por Satie (**I2**), os tambores, através de um intervalo de trítono, talvez pressupondo uma suposta desafinação entre eles, e, nesta descrição, podemos apontar uma semelhança com a passagem *quasi tambouro* (comp. 58 a 63 e 81 a 84) presente no prelúdio *Minstrels* do primeiro livro de Debussy (Fig. 32) e, embora, a descrição de um tambor ao piano possa já parecer senso comum e as coincidências sejam naturais, sem a necessidade de haver uma citação, a hipótese de que este trecho realmente é uma alusão a *Minstrels* é corroborada por outros fatores: primeiro, Satie irá realizar, nesta mesma peça, a citação de outro prelúdio humorístico de Debussy; segundo, *Minstrels* também é uma peça de caráter humorístico realizada por Debussy possuindo mesmo a indicação (*Nerveux et avec humour* – Nervoso e com humor) ao início e, provavelmente, Satie estaria dizendo indiretamente a Debussy e aos críticos que ele não estava sozinho na produção de música humorística e que inclusive Claude Debussy, que desaprovava suas incursões, também realizava tais processos; terceiro, a proximidade de Satie com a obra musical de Debussy e vice versa (**I1 – E1 + I3**). Abaixo podemos ver o trecho comparativo das duas peças (Figs. 32 e 33).

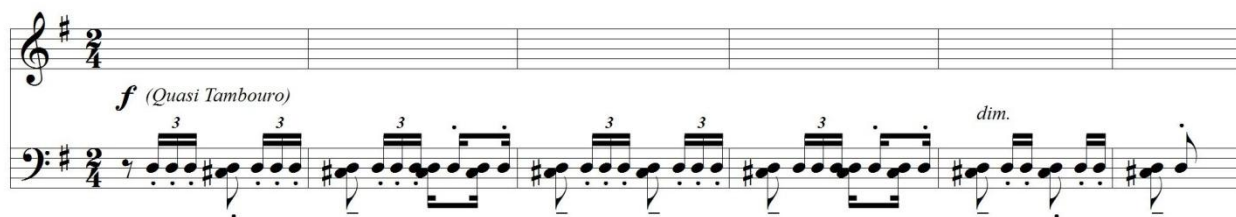


Figura 32 - Quasi tambouro do prelúdio *Minstrels* de Debussy (comp. 58 ao 63).



Figura 33 - Entrada dos tambores em *Sur un casque*.

A seção que sucede os tambores e que nos apresenta o belo coronel sozinho também traz um novo material musical sem precedentes em suas duas partes (**I2**). A primeira mais consonante possuindo até mesmo uma cadência a C maior, pois, podemos interpretar, uma vez que o coronel está só, não deveria haver dissonâncias entre mais pessoas (Fig. 34), e a segunda que nos revela quem de fato é o coronel, pois aparecerá uma citação, um pouco modificada, do prelúdio *Général Lavine – eccentric* do segundo livro de Debussy (**I1 – E1 + I3**) (Fig. 35). O trecho final, provavelmente, é o mais absurdo dentre as três descrições realizadas e mesmo entre as peças humorísticas que analisamos até agora, pois, pela primeira vez, Satie utilizará de duas indicações que não são apenas incongruentes por não corresponderem ao corpo de expectativas tradicional de expressões musicais, mas por possuírem uma incongruência interna e um potencial humorístico autônomo, independente de sua deslocação contextual: *Lourd comme une truie* que será expressa por acordes acentuados e em staccato em *f* e *Léger comme un oeuf* que será ironicamente expressa pelo tema inicial da peça, alterando o salto de 4ª justa para um trítono, em *ff* crescendo. Estas duas indicações darão início a uma série de outras com o mesmo caráter, não apenas descritivo, mas humorístico em si (**E1 + I3**). Abaixo podemos ver este trecho final na Fig. 36.

C'est le bon colonel, ce bel homme tout seul

f

Figura 34 - Entrada do coronel em *Sur un Casque*.

General Lavine (eccentric) Sur un casque

p *f* *p*

p

Figura 35 - Comparativo entre *General Lavine (eccentric)* e *Sur un Casque*.

Lourd comme une truie *Léger comme un oeuf*

f *ff*

Retenez peu *sec*

Figura 36 - Final de *Sur un Casque*.

2.3.7. Entalhando um esboço

Monsieur Erik Satie passa, certamente, por um cretino pretencioso. Sua música não possui nenhum sentido e provoca o riso e o encolhimento de ombros.

Erik Satie (*Correspondance Prèsque Complète*)⁴⁷

As três *Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en bois* foram compostas entre 2 de junho e 25 de agosto de 1913 e dão continuidade aos processos inaugurados em *Déscriptions Automatiques*. Satie retomará a prática de realizar empréstimos musicais de peças clássicas e parodizá-las ou citá-las de forma descontextualizada e utilizará de indicações humorísticas em si, e não apenas descritivas. As peças foram compostas concomitantemente aos *Embryons Déssechés* e terminadas posteriormente aos mesmos, portanto é possível percebermos uma grande semelhança na utilização de recursos humorísticos entre as duas obras. As *Croquis et Agaceries* foram estreadas, novamente por Ricardo Viñes, em um concerto da *SN – Société Nationale* na *Salle Pleyel*, em março de 1914. As dedicatórias das duas primeiras peças demonstram o agradecimento de Satie ao pianista que possibilitava, finalmente, as interpretações quase que imediatas de suas obras. A *Tyrolienne Turque* é dedicada à *Mademoiselle* Elvira Viñes Soto; a *Danse Maigre (à la manière de ces messieurs)* à *Monsieur* Hernando Viñes Soto; por fim a *Españaña* à *Mademoiselle* Claude Emma Debussy [Chou-chou]. Em carta de setembro de 1913, Satie solicita a Viñes o nome de seus dois sobrinhos para a dedicatória: “Eu irei ver as provas de *Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en bois*. Seria-me agradável dedicá-las ao sobrinho e à sobrinha do corajoso Artista que tocará pela primeira vez a música de um velho louco. Dê-me, por favor, o nome destas crianças (bem legível, não é?), se os pais delas me permitirem, de bom grado, fazer esta dedicação” (Vc, 2000:188). A estreia pela *SN* foi, aparentemente, planejada por Satie, que juntamente a Viñes, tentava dividir suas peças igualmente entre a *SMI* de Ravel e Fauré e a *SN*. Em uma carta de 14 de novembro de 1913, podemos ver Satie planejando com Viñes:

Meu bom velho, bravo Homem, Você recebeu minhas coisas [peças]? Eu virei lhe ver uma dessas manhãs. Eu conto com você para esses três números: *Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en bois*, *Chapitres tournés en tous sens*, *Vieux Sequins et Vieilles Curaiesses*. Tudo bem com você? Para a *Nationale*, nós poderíamos apresentar as *Croquis et Agaceries*, as quais têm subtítulos bastante engraçados. Tudo bem com você? Nós daremos à irritante *S.M.I.* uma das duas outras coisas, à sua escolha. Tudo bem com você? (Vc, 2000:190).

⁴⁷ (Vc, 2000:209) trecho de uma carta de Satie a Paul Viardot de 1915. Viardot, que escrevia um dicionário dos compositores franceses, pede a Satie uma breve biografia e informações para seu livro. Satie, no entanto, o responde com uma biografia irônica construída em cima da visão dos críticos sobre si.

A peça que seria destinada à *S.M.I.*, e que veremos adiante, foram os *Chapitres tournés en tous sens*, estreada ao lado de peças de Ravel e Stravinsky. Em 1914, Satie ainda recordaria Viñes que “As *Croquis et Agaceries d’un Gros Bonhomme en bois* são para a *Nationale*: Não se confunda” (Vc, 2000:197). O título da peça *Esboços e Atrativos de um bom homem gordo em madeira* é confuso e pode remeter a outras interpretações – assim como o título *en Habit de cheval* precisou ser esclarecido por Satie de que se tratava das roupas do cavalo e não as do jóquei –, uma vez que *Croquis* são desenhos primários frequentemente utilizados no mundo da moda para se ter uma prévia de um modelo de roupa, é possível que Satie esteja falando da criação de um modelo de vestimenta para um homem gordo registrado em madeira ou talvez um manequim gordo; ou ainda um homem gordo ou grosso (rude) cercado por árvores, ao campo. A princípio, pode nos parecer que não há uma conexão real entre este título e o subtítulos dos esboços, mas se nos lembrarmos que uma das características principais que Satie atribuía aos críticos musicais e aos arrivistas era ter uma grande barriga e ser careca e o fato de que *Croquis et Agaceries* irá trabalhar com a citação de várias peças do meio erudito tidas como grandes obras pelos críticos, principalmente Debussy, que foi acusado por Satie de ser um arrivista, é provável que o título faça referência à construção de uma roupagem musical, “à maneira desses senhores”, às suas peças (E2).

O primeiro esboço *Tyrolienne turque – Tirolês turco* ou *Iodelei turco* já possui um título humorístico em si, uma vez que o *Iodelei* é uma prática musical proveniente dos Alpes Centrais da Europa – região que compreende o sudeste da França, norte da Itália, Suíça, Áustria e Baviera – e se situa bem distante da Turquia (E2). Este título que une duas ideias contrárias tem ressonância no material musical que é dividido em uma forma ternária A – B – A’, na qual o A simula melodicamente os intervalos utilizados em canções de *Iodelei* e B é construído a partir da citação e remodelagem do trecho final, antes da coda, do *Rondo alla turca* de Mozart, o mais recorrente na peça. Desta forma, Satie faz referência a dois estilos em particular (I4) e utiliza uma incongruente designação de gênero com seu título, a qual é refletida na construção musical (E3 + I3). Em negrito aparecerão as indicações de andamento; em itálico o texto/expressão; em negrito, itálico e sublinhado a divisão formal da peça. Para iniciarmos, observemos inicialmente o texto que acompanha a partitura (E1):

Avec précaution et lent – Com precaução e lento (**Parte A**)

Dans le goisier – Na garganta

Un peu chaud – Um pouco quente

Du bout des yeux et retenu d’avance – Do fundo dos olhos e contido antecipadamente

(Parte B)

Beaucoup d’expression et plus lent - Muita expressão e mais lento

Très turc – Bem turco

Impassible – Impassível (**Parte A'**)

Reprendre – Retomar

Encore – Novamente

Peu saignant – Pequeno sangramento

Retardez – Retardar

A representação do iodelei, precedida por uma introdução será iniciada juntamente à indicação *Dans le gosier*, uma alusão ao canto referencial que provoca um movimento significativo na garganta ao saltar rapidamente entre registros de peito e falsete, (**E1** + **I3**) com um acompanhamento finalizado em *staccato* impedindo que a melodia se desenvolva (Fig. 37). Logo que alcançamos a indicação *Un peu chaud*, que remete ao fato de o cantor estar com a voz mais aquecida, um iodelei mais bem desenvolvido toma forma (**E1** + **I3**) (Fig. 38). É também importante destacar que o iodelei pode soar naturalmente cômico devido ao seu caráter jocoso, festivo e virtuosístico de uma maneira não usual, principalmente a pessoas que provém de outra cultura e não possuem expectativas de que a voz e o canto possa se comportar daquela maneira. *Du bout des yeux et retenu d'avance* age como uma introdução à parte B e consiste em um acompanhamento *staccato* comum do tirolês (Fig 39.).

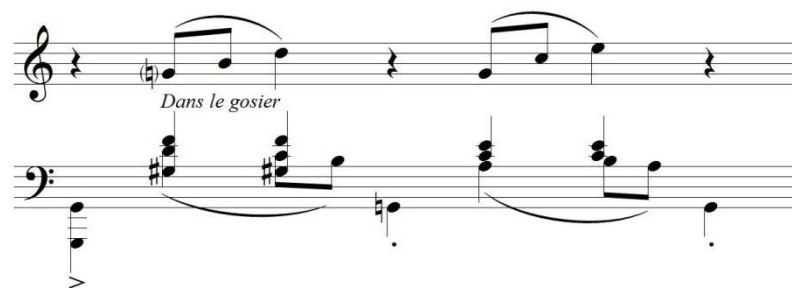


Figura 37 - Início do iodelei, ainda inconsistente em *Tyrolienne turque*.

Figura 38 - Início do iodelei, de fato, em *Tyrolienne turque*.

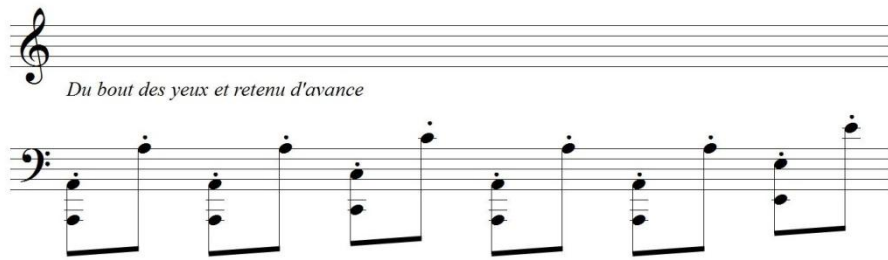


Figura 39 - acompanhamento em *staccato*, típico do iodelei, em *Tyrolienne turque*.

A indicação *Très turc* marca a aparição do tema proveniente do *Rondó alla turca*, em um contexto alheio ao seu original, apresentado um tom abaixo e incrementado por acordes em bloco na mão esquerda; com durações levemente modificadas e a indicação *Beaucoup d'expression et plus lent* que sugere um caráter romantizado do trecho bastante dissonante com a referência clássica original (I1, I3 + E1) (Fig. 40 e 41). Ao final da seção também podemos perceber a nota Si, circulada, que aparece uma oitava acima do esperado dentro do arpejo, a qual cria um leve efeito humorístico e jocoso na frase (I8) (Fig. 41). A repetição da seção A, com exceção da última frase executada uma oitava acima, não traz alterações maiores e seu maior conteúdo humorístico está na indicação *Peu saignant* quando há o retorno do iodelei, a qual pode remeter à ideia de que a garganta se machucou devido ao esforço empenhado na quantidade de malabarismos vocais exigidos pela técnica (E1).



Figura 40 - Tema de retorno do *Rondó alla turca* em sua última variação.

Figura 41 - Remodelagem do *Rondó alla turca* em *Tyrolienne turque*.

O segundo esboço *Danse maigre (à la manière de ces messieurs)* – *Dança magra* ou *mediocre* ou *insuficiente (à maneira desses senhores)* não irá trabalhar diretamente com a paródia. Sua alusão aos recursos técnicos “desses senhores” é feita de uma maneira mais sutil. O que Satie realizou foi tentar transportar certos esgares composicionais de certas obras à sua, uma cópia de estilo e de materiais musicais. Portanto, trata-se mais de um caso de alusão a um estilo particular e uma espécie de caricatura musical (I4 + I11) do que propriamente uma paródia ou citação de determinada peça. Neste contexto, o título pode trazer um caráter pejorativo por parte de Satie ao nomeá-la como uma dança insuficiente ou ser uma afirmação irônica de que a sua obra seria considerada insuficiente aos críticos ainda que ele utilizasse de elementos composicionais de outros compositores de sucesso. Em todo caso, o título poderia ainda ser um mero trocadilho, como apontado por Gillmor (1988:164) e Orledge (OSc, 1990:34), com a canção de Cyril Scott *Danse Negre*, compositor pelo qual Satie e Debussy possuíam bastante interesse nesse período. Quanto ao subtítulo *à la manière de ces messieurs*, é improvável que saibamos quem são de fato, já que não há citações diretas de obras, mas certas semelhanças com a própria *Danse Negre* de Scott, com *les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* e *Minstrels* de Debussy apontam alguns prováveis nomes. Este subtítulo foi apontado por Gillmor como um mero trocadilho com as duas peças de Ravel *à la manière de Borodine* e *Chabrier*, no entanto, como apontado, por Orledge, as peças de Ravel só foram estreadas em dezembro de 1913 e publicadas em 1914. Logo, é mais provável que as peças de Ravel tenham buscado em Satie – uma vez que o terceiro esboço realiza citações de Chabrier – ou a probabilidade de Satie ter tido acesso aos manuscritos em progresso de Ravel. Porém a este assunto não sobrou espaço para além da especulação das razões deste título humorístico (E2).

Cabe-nos observar como o compositor realiza esses processos em *Danse maigre* a começarmos pela sua característica de colagem resultante de uma contínua justaposição de elementos distintos (**I2**), talvez, cada um proveniente de uma maneira específica de um determinado senhor. Iniciemos, porém, pelas indicações humorísticas ao longo da partitura, pois, a partir delas teremos uma ideia melhor da divisão de cada um dos elementos distintos justapostos (**E1 + I2**):

Assez lent, si vous le voulez bien – **Bem lento, se você realmente quiser** (1º elemento)

De loin et avec ennui – De longe e com tédio (*ennui*)

Très léger – Bem leve (2º elemento)

Lourd – Pesado (3º elemento)

Remuez en dedans – Balançar por dentro

Sans rougir du doigt – Sem deixar o dedo avermelhar (4º elemento)

pp – *pp* (5º elemento)

f – *f* (6º elemento)

En dehors, n'est-ce pas – De fora, não é (7º elemento/ 8º elemento)

Sur du velours jauni – Sobre a banquetta [do piano] amarelada (9º elemento)

Continuez – **Continue** (10º elemento)

Plein de subtilité, si vous m'en croyez - Pleno de sutileza, se você acredita em mim (11º elemento)

Sans bruit, croyez-moi encore – Sem ruído, acredite em mim novamente (12º elemento)

p – *p* (13º elemento)

Sec comme un coucou – Seco como um cuco ou Alô⁴⁸ (13º elemento)

p – *p* (4º elemento)

Ralentir (très) – **Ralentar (muito)** (14º elemento)

En un souffle – Num suspiro (15º elemento)

O resultado criado por tais justaposições (**I2 + I8**) é a escuta de frases soltas sem conexão ou a sensação de intercalar duas peças distintas tocando ora o trecho de uma, ora o de outra, já que, frequentemente, Satie intercala trechos lentos e legatos com trechos rápidos e destacados. Abaixo podemos visualizar três dessas trocas, como forma de ilustrar o processo: o trecho corresponde ao 9º elemento, apresentado em *pp*, *legato* em uma melodia oitavada, é substituído pelo 10º elemento composto de acordes em bloco *staccato* em oposição a um baixo em colcheias também *staccato*;

⁴⁸ *Coucou* também pode ser utilizado para se manifestar a presença, assim como um “Alô”, o qual talvez faça mais sentido na frase que não imita o som do pássaro, mas sim aparece com um *f* ao dobro da velocidade do trecho anterior e em *staccato* em oposição ao *legato* piano que o precede.

isto é novamente substituído por uma melodia acompanhada lenta (11º elemento) em *p* “plena de sutileza” que se transfere para uma melodia rápida sobre um acompanhamento em *staccato* em *pp* no 12º elemento:

The image displays three systems of musical notation for the piece *Danse Maigre*. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The first system is labeled "Sur du velours jauni" and "Continuez", with a dynamic marking of *pp*. The second system is labeled "Plein de subtilité, si vous m'en croyez" and has a dynamic marking of *p*. The third system is labeled "Sans bruit, croyez-moi encore" and has a dynamic marking of *pp*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks such as slurs and staccato markings.

Figura 42 - Três mudanças súbitas de caráter entre quatro elementos centrais de *Danse Maigre*.

Quanto aos materiais utilizados provenientes de outras peças (I4 + I11), sua efetividade enquanto humorística dependerá do reconhecimento da alusão a determinadas obras e compositores, consequentemente, isto reduz drasticamente a quantidade de pessoas que estariam hábeis a compreender este formato de piada musical, sendo esta a razão para que Satie tenha também utilizado o recurso de justaposição apresentado acima. Dentre essas alusões, podemos traçar semelhanças entre o elemento 14 e o prelúdio *Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir* de Debussy, o mais próximo de uma citação (Fig. 43); as escalas intermináveis presentes em *Danse Negre* reaparecem como um recorte temporal no elemento 13, e o próprio final de ambas as peças são realizados através de escalas ascendentes alcançando a nota mi sobre um acorde de C maior, no caso de Satie, C7M (Fig. 44); o final do elemento 2 possui enorme semelhança rítmica e melódica com os compassos 34-35 e 45-46 do prelúdio *Minstrels* de Debussy (Fig. 45); Orledge (Osc, 1990:201) chega a argumentar, com a ressalva de um ponto de interrogação e sem demonstrar como, a existência de uma semelhança entre o final de *La Cathédrale Engloutie* com o terceiro elemento de Satie, mas ainda que Satie tenha buscado ali o material para a construção do trecho, há modificações demais para que apontemos como uma referência clara. Por fim podemos observar a

potencialização da indicação de expressão através da música em dois momentos: o início da peça que procura retratar o tédio (*Ennui*) mencionado (Fig. 46) e o final que representa o suspirar através de uma súbita escala ascendente (Fig. 44) (**E1 + I3**). As outras indicações trazem um cômico caráter sugestivo, bastante insólito, uma vez que a expectativa comum sobre as indicações de expressão, principalmente no período em questão, são de que sejam comentários objetivos e diretos para uma realização mais próxima da concepção do compositor, sem grandes aberturas de decisão ao intérprete e não uma indicação aberta e indeterminada.

Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir *Danse Maigre*

Modéré (♩ = 84)
(harmonieux et souple)

pp *pp* *ralentir* (très)

Figura 43 - Comparativo entre *Les sons et le parfums* e *Danse Maigre*.

Danse Negre *Danse Maigre*

8^{va}

En un souffle

Figura 44 - Comparativo entre *Danse Negre* e *Danse Maigre*.

Minstrels *Danse Maigre*

34-35 *En cédant* 45-46 *Mouv*

p *pp* *p* *f*

8^{vb}

Figura 45 - Comparativo entre *Minstrels* e *Danse Maigre*.

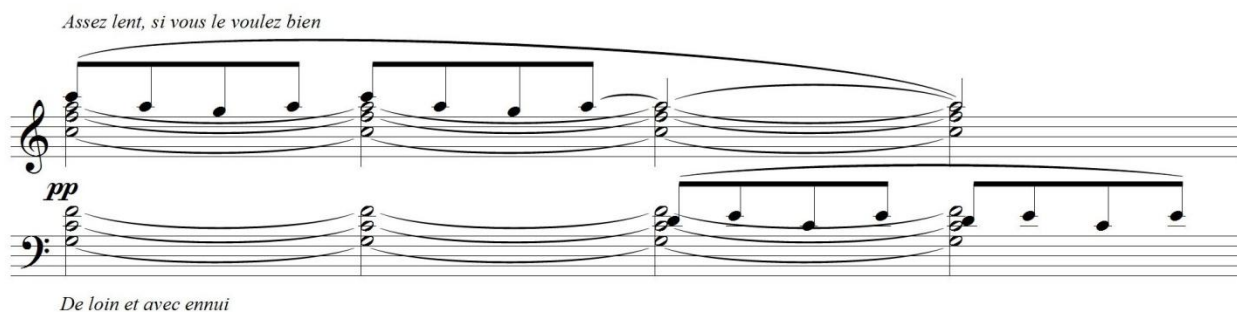


Figura 46 - Descrição musical do tédio (*Ennui*).

O terceiro esboço *Españaña – Espanhanha* realiza uma sátira da prática de se realizar composições ao estilo espanhol que contemplava a maioria de seus contemporâneos, uma consequência natural da frequente emigração de artistas espanhóis à França, muitos deles amigos de Satie, como os pintores Zuloaga e Rusiñol. Dentre os compositores espanhóis que acabaram emigrando à França, por determinado período ou de forma fixa, podemos citar Fernando Sor, Dionísio Aguado, Isaac Albéniz, Enrique Granados e Manuel de Falla. Desta forma, peças de temática espanhola como *La soirée dans Grénade*, de Debussy; *L'heure espagnole*, *Rhapsodie espagnole*, de Ravel; *Symphonie Espagnole* de Édouard Lalo; *La Jota Aragonese*, *Caprice Andalou* de Saint-Saëns; *Carmen*, de Georges Bizet; *España*, de Emmanuel Chabrier; esta última, a razão por trás do título de Satie e a qual será citada no material de *Españaña*, juntamente a comentários acerca da ópera *Carmen* na partitura, possivelmente, pelo fato de ser a obra de temática espanhola de mais amplo sucesso produzida por um francês. O título dado por Satie, repetindo a última sílaba e, portanto, dobrando o ñ, produz um som fanho ao ser pronunciado, o qual pode ser bastante cômico, ao mesmo tempo em que faz referência à obra de Chabrier. No entanto, a intenção de Satie não seria zombar de Chabrier em si, senão da prática de compor peças ao estilo espanhol. Da mesma forma que em suas outras citações, o ataque de Satie não é a um determinado compositor ou obra, mas a práticas que se perpetuam ou se engessam ao longo do tempo sem o devido questionamento. Tal argumento pode ter surgido em meio aos críticos, ainda desentendidos da utilização de empréstimos musicais realizados por Satie, pelo fato de que a corrente significação do humor dentro da cultura francesa, do início do século XX, fosse baseada na teoria da Superioridade exposta por Baudelaire e Bergson e a consequente objeção da hostilidade ao humor que vimos anteriormente. Como consequência disso, veremos o primeiro efeito, embora inconcluso, de acusação a Satie pelas zombarias realizadas, expresso em uma carta sem destinatário, um mês após a estreia das peças, pelo compositor, com o seguinte conteúdo: “Tem-se que ser idiota como você para pressupor que em *Espanãã*, eu quis insultar Chabrier. Eu tenho por Chabrier uma estima que eu não possuo pelos do seu tipo...; Erik Satie” (Vc, 2000:200). Satie possuía uma compreensão do humor conectada ao bom humor da vida e à juventude do espírito. Suas peças humorísticas agiam

de forma crítica a determinadas práticas engessadas da música erudita e não como uma tentativa de estabelecer superioridade ou zombar de compositores e de obras, mas como uma sugestão indignada do “Por que isto não é possível?; Por que isto não é uma opção?; Por que o humor deve ser considerado menor e inadequado à arte?; Por que o mundo da música clássica não pode cruzar com a música de *cabaret*, canções infantis?; Por que temos que compor desta maneira ‘séria’ e ‘adequada’?; Por que o riso é proibido, caso se deseje ser um compositor respeitável e tratado com seriedade?”. Pudemos ver parte das respostas que os críticos de arte dariam a essas questões em 2.1., e voltaremos a elas no próximo capítulo, por ora, observemos o texto que acompanha a partitura de *Españaña*:

Sorte de Valse – Espécie de Valsa

Sous les grenadiers – Sobre os granadeiros

Comme à Seville – Como em Sevilha

La belle Carmen et le peluquero – A bela Carmen e o cabelereiro

Montez sur vos doigts – Monte sobre seus dedos

Puerta Maillot – Porte Maillot

Ce bon Rodriguez – O bom Rodriguez

Retenir – Reter

Au mouvement – Em movimento

N’est-ce pas l’Alcade? – Não é o prefeito?

Arrêt – Pare

Plaza Clichy – Praça Clichy

Rue de Madrid – Rua de Madrid

Les cigarières – As cigarreiras, fabricantes de cigarro

À la disposition de Usted – À sua disposição

(diminez) Arrêt – (diminuir) Pare

(ralentir) Arrêt – (ralentar) Pare

Au mouvement – Em movimento

As indicações utilizadas por Satie (**E1**) buscam ressaltar o caráter espanhol da peça a partir da utilização de elementos clichês do mundo espanhol, em especial a ópera Carmen, contemplada pelos Granadeiros, possível menção aos militares da ópera ou ao toreador Escamillo, natural de Granada; pela localidade em Sevilha; e as cigarreiras, trabalho desempenhado pela protagonista. Satie também tenta utilizar de uma mistura entre francês e espanhol nas indicações, as quais mostram certa falha de adaptação em tentar se falar outro idioma ou um erro proposital, um

exemplo disto é a palavra *Alcade* escrita de forma errada, já que o correto é *Alcalde*. Satie prossegue descrevendo locais de Paris como se ali fosse algum cenário espanhol, tal como Sevilha, e em *Puerta Maillot*, não *Porte*, onde se situa o Palácio do Congresso de Paris, poderíamos observar o prefeito Rodriguez, típico nome espanhol, e nos movermos à *Plaza Clichy*, não *Place*, e, em seguida, a *Rue de Madrid*, escolhida não só por ter o nome da capital da Espanha, mas também por ser a rua onde se localizava a sede do Conservatório de Paris, em 1913.

Satie utilizará a principal figura motívica de *España* de Chabrier (Fig. 47) para a construção de sua *Españaña*, assim a repetição da célula ♩♩ , a qual em Chabrier aparece como ♩♩ aparecerá ao longo de toda a peça 54 vezes. Embora todas as aparições da célula rítmica possam facilmente remeter ao motivo de Chabrier, ainda que através de inversão da direção melódica, alteração melódica e outros recursos – e muitas correspondam às próprias variações motívicas de Chabrier em *España* –, Satie repete o tema de Chabrier de forma exata e completa apenas duas vezes: sob a indicação *Plaza Clichy* e sob *Rue de Madrid* (Fig. 47). No entanto, a força rítmica é ouvida durante toda a peça, com a exceção de alguns trechos transitórios como a escala de segundas maiores sobrepostas que conecta à seção *Ce bon Rodriguez* – a qual será usada por Debussy em *La Boîte à joux* (comp. 1 ao 10) composta um mês depois de *Españaña* (OSc, 1990:61-62) – ou o arpejo cadencial em *à la dispocion de Usted*; e dois trechos que são utilizados como quebra da continuidade melódica (I2): o primeiro conectando à indicação *La belle Carmen et le peluquero* (Fig. 48); e o segundo sob a indicação *N'est-ce pas l'Alcade?* que surge como *f* súbito em contrapartida ao *p* decrescendo anterior (Fig. 49).

Figura 47 - Comparativo entre a apresentação em *España* (comp. 61 e 62) e dois trechos de *Españaña*.



Figura 48 - Quebra súbita da continuidade melódica em *Españaña*.



Figura 49 - Segunda quebra súbita da continuidade do motivo em *Españaña*.

2.3.8. Dissecando embriões

*Esta obra é completamente incompreensível, até mesmo para mim.
Sua profunda singularidade me surpreende continuamente.
Eu a escrevi, apesar de mim mesmo, ao impulso do destino.
Estava eu, por acaso, tentando criar humor?
Isto não me deixaria surpreso e seria bem o meu estilo.
Contudo, eu não terei simpatia por pessoas que a tratem com desdém, menosprezo ou falta de seriedade.
Eles foram avisados!*

Erik Satie (*A Mammal's Notebook*)

Embryons desséchés foi composta entre 30 de junho e 4 de julho de 1913 e possui três movimentos: *d'Holothurie*, dedicado à *Mademoiselle* Suzanne Roux; *d'Edriophthalma*, dedicado ao *Monsieur* Édouard Dreyfus; *de Podophthalma*, dedicado à Madame Jane Mortier. Como vimos, Satie afirmou que esta obra é absolutamente incompreensível, até mesmo para ele, o que, apesar de não ser completamente verdade, tem seu fundo de razão. *Embryons desséchés* é uma das obras mais ricas e complexas em elementos humorísticos de Satie como iremos observar. Não se sabe ao certo quando as peças foram estreadas, mas Satie, em uma carta a Paul Viardot, em 8 de maio de 1915, menciona que elas foram tocadas por Jane Mortier em um concerto da *Société Nationale* – *SN*, provavelmente em 19 de janeiro de 1914 (Vc, 2000:209).

Começando pelo título (**E2**), *Embriões dessecados*, o qual não possui a menor conexão com uma imagem comum no âmbito real ou de fácil acesso à imaginação nem precedente histórico comparativo. Aqui, Satie realiza uma elevação ao absurdo, impossibilitando o ouvinte e o intérprete de gerar uma imagem clara e sugestiva através do título. Essa utilização absurda do título servia como zombaria aos títulos românticos graciosamente alusivos e bastante utilizados por seu amigo Debussy (e.g., *La fille aux cheveux de lin*; *La mer*; *La cathédrale engloutie* etc.), além de serem completamente inesperados em uma obra musical. A origem de tal nome provavelmente se deve à leitura de alguma enciclopédia ou livro de biologia por Satie e representariam a análise do compositor de cada um dos três tipos de embriões: *Holothurie*, ou crustáceos invertebrados de corpo mole, e.g., pepino-do-mar; *Edriophthalma*, ou crustáceos sem carapaças e com olhos imóveis, e.g., camarão; *Podophthalma*, crustáceos com os olhos suspensos por hastes, e.g., caranguejos e lagostas.

O primeiro movimento, *d'Holothurie*, ou seja o Embrião dessecado de um *Holothuria*, abre com o seguinte texto escrito pelo compositor (**E1**):

“Os ignorantes o chamam de “pepino-dos-mares”. O *Holothurie* sobe ordinariamente sobre as pedras ou em partes da rocha. Como o gato, esse animal marinho ronrona, do mais, ele fia uma seda úmida. A ação da luz parece o incomodar. Eu observei uma *Holothurie* na Baía de *Saint-Malo*”.

Tal texto já nos fornece uma pista sobre a aplicação de uma paródia (**II**). Ao citar que tais crustáceos sobem sobre rochas e que ele os viu na Baía de *Saint-Malo*, Satie faz alusão a peça *Mon Rocher de Saint-Malo* composta por Loïsa Puget e que aparece na página 33 como a vigésima segunda recreação do *Cours Pratique de Piano: élémentaire et progressif jusqu'au degré de force des études de Cramer composé par A. Le Carpentier – Adopté au Conservatoire pour l'enseignement élémentaire – Méthode de Piano pour les enfants*. Satie provavelmente entrou em contato com este método no período em que esteve no conservatório de Paris através de sua professora de piano Émile Decombes.

Antes de apontarmos a utilização da paródia por Satie, observemos as indicações de expressão/texto que acompanham a partitura do primeiro movimento, o qual possui a indicação mais famosa de Satie* (**E1**): Também apontaremos a divisão formal da partitura, uma vez que a mesma não possui fórmula ou barras de compasso e a colocação dos textos está em diálogo com a divisão formal e material musical utilizado, como podemos ver:

Allez un peu – pouco movido (Parte A)

Sortie du matin – Saída pela manhã

Il pleut – Chove

Le soleil est dans les nuages – O sol está entre as nuvens

Assez froid – Bastante frio

Bien – Bem

Petit ronron – Pequeno ronronar

Quel joli rocher! – Que bela rocha!

Il fait bon vivre – É bom viver (**Parte B**)

***Retenir* – Manter**

***Très ralenti* – Bem desacelerado**

**Comme un rossignol qui aurait mal aux dents* – Como um rouxinol com dor de dente

(Interlúdio – Cadenza)

***Au temps* – A tempo (**Parte A'**)**

Rentrée du soir – Retorno à noite

Il pleut – Chove

Le soleil n'est plus là – O sol não está mais lá

Pourvu qu'il ne revienne jamais – Desde que ele não venha mais

Assez froid – Bastante frio

Bien - Bem

Petit ronron moqueur – pequeno ronronar zombador

C'était un bien joli rocher! Bien gluant! – Foi uma rocha muito bonita! Bem pegajosa!

Ne me faites pas rire, brin de mousse. Vous me chatouillez – Não me faça rir, filete de espuma. Você me faz cócegas.

Je n'ai pas de tabac – Eu não tenho tabaco (**Parte C**)

Heureusement que je ne fume pas – Felizmente eu não fumo

Grandiose – Grandioso (**Coda**)

De votre mieux – O seu melhor

Como podemos ver, o texto conta uma história através de um narrador personagem, o próprio pepino-do-mar, o qual sai da água para repousar sob a chuva em uma rocha e passa todo o dia no local até que algo o faz rir, uma referência ao fato de que, quando ameaçado, o pepino-do-mar libera uma espícula “filete de espuma”, para que possa ganhar tempo e escapar. Há, no entanto três indicações que não se encaixam muito bem na história e tem o propósito de indicar uma expressão ao intérprete: *Como um rouxinol com dor de dentes* e as duas últimas. É importante percebermos que ao repetir a Parte A da peça, o texto também é repetido com pequenas alterações,

agora indicando o fim do dia. Este texto também entra em diálogo e se reflete na música através do uso de descrição musical (**E1 + I3**) como podemos ver nos três exemplos abaixo:

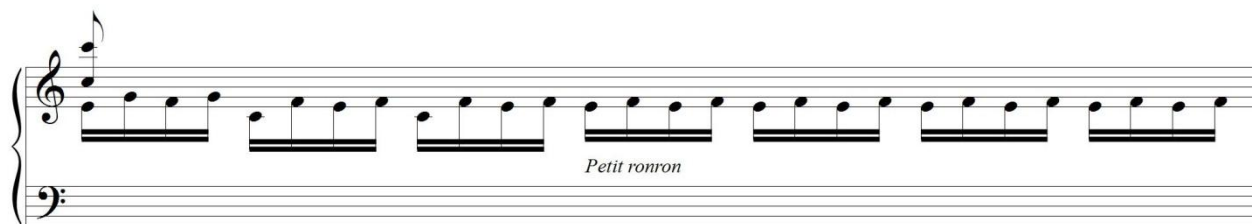


Figura 50 - pequeno ronronar sendo descrito musicalmente através da repetição do intervalo de segunda menor em semicolcheias.

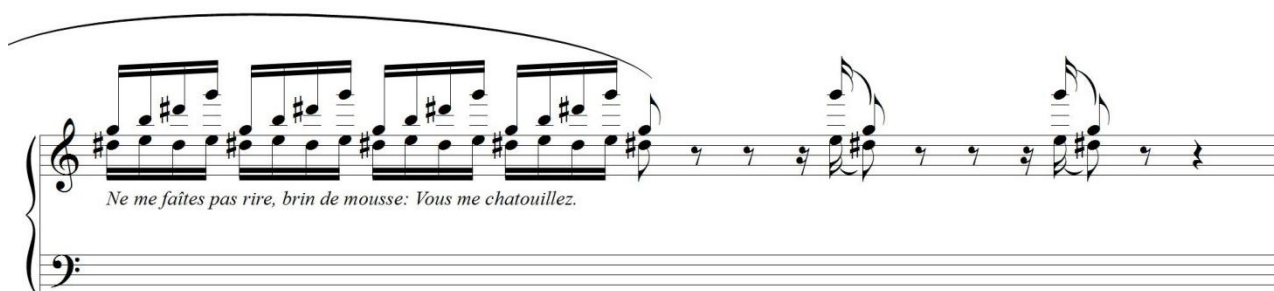


Figura 51 - cócegas sendo descritas nos quatro primeiros tempos pelo arpejo aumentado em contraponto com o alternar de segundas menores seguido da liberação do filete de espuma representado pelas figuras de apojetura.

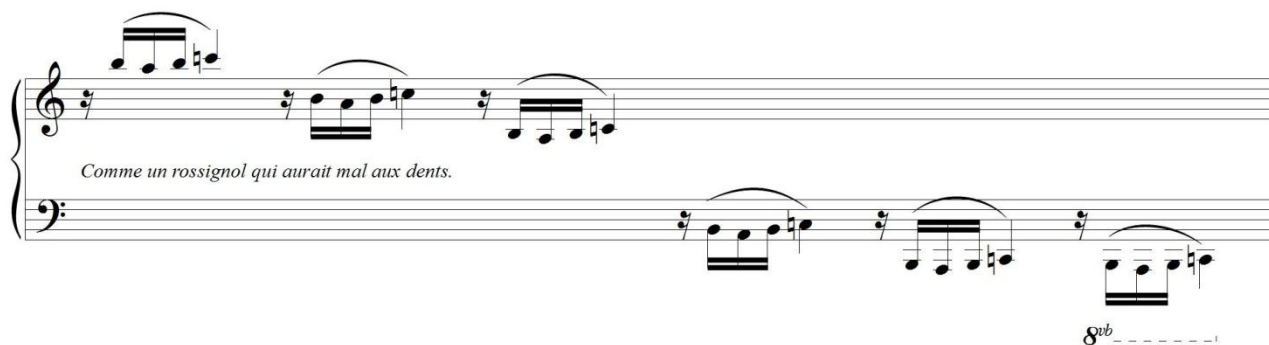


Figura 52 - O canto do rouxinol sendo interrompido pela dor de dente (pausa de semicolcheia) e reiniciado.

A paródia (**I1**) se encontra presente em quase todo o material utilizado no movimento. Seu início se dá na inscrição *Que bela rocha!*, quando Satie cita o tema inicial de *Mon rocher de Saint-Malo* uma 5ª justa acima do original e com um acompanhamento em contraponto, bem diferente da melodia acompanhada da obra original, como podemos observar na comparação das duas obras a seguir, iniciando pela obra original. As notas circuladas são as notas que foram alteradas por Satie em sua peça:

Allegro

The musical score consists of two systems. The first system shows measures 1 through 8, and the second system shows measures 9 through 16. The melody in the treble clef is characterized by eighth and sixteenth notes, often beamed together. The bass clef provides a steady accompaniment with chords and moving lines.

Figura 53 - Compassos iniciais (1 ao 16) de *Mon Rocher de Saint-Malo* de Loïsa Puget.

The musical score is presented in two systems. The first system includes the lyrics "Quel joli rocher!". The melody in the treble clef is a transposed and altered version of the original. The bass clef features a complex, chromatic accompaniment with many sixteenth notes.

Figura 54 - *d'Holothurie* - trecho no qual Satie inicia a paródia de *Mon rocher de Saint-Malo*.

Inicialmente, Satie apresenta o tema transposto uma quinta justa acima sem nenhuma grande alteração melódica, o que permitiria a identificação imediata da referência. Diferentemente da canção original, ele não realiza as repetições da primeira e da segunda frase. A segunda frase já apresenta uma pequena alteração na direção melódica, o que deveria ser (Fá# – Mi – Ré – Lá – Sol) se transforma em (Fá – Mi – Fá – Lá – Sol). A frase seguinte também recebe alteração similar, a nota Lá colocada por Satie deveria ser um Ré, caso quisesse seguir estritamente a melodia original. A última frase da cadência também recebe alteração, a nota Ré deveria ser um Si, caso a intenção fosse seguir o original. Além disto, Satie estende a resolução por mais seis tempos com uma espécie de eco da mesma. Essas pequenas alterações da melodia e a retirada de repetições foram usadas para dar um contorno melódico mais interessante à melodia sem descaracterizá-la para que o ouvinte não perdesse a referência original. Outro recurso que Satie utiliza para dar um caráter mais moderno é substituir o acompanhamento seco da canção original por um contraponto quase cromático. A inserção da melodia de *Mon Rocher de Saint-Malo* nessa espécie de tratamento

também pode ser compreendida como inserção de tema tonal em um contexto não estritamente tonal (I9). Este tipo de utilização exemplifica bem o argumento de Satie “Uma melodia não tem sua harmonia, não mais do que uma paisagem tem sua cor. A situação harmônica de uma melodia é infinita, pois uma melodia é uma expressão dentro da expressão”, como vimos previamente no texto *La Matière (Idée) et la Main-d’Oeuvre (Écriture)*.

A paródia (II) segue sendo feita na parte B como veremos nos dois exemplos comparativos a seguir:

Figura 55 - Compassos 17 ao 29 de *Mon Rocher de Saint-Malo*.

Figura 56 - Paródia em *d'Holothurie* correspondente aos compassos 17 ao 29 de *Mon rocher de Saint-Malo*.

Com exceção dos dois primeiros compassos de cada frase (compasso 17 e 18; 21 e 22), Satie utiliza da melodia em seu formato original apenas transposta uma 4ª abaixo. A melodia dos compassos citados é substituída por um movimento de segundas menores, primeiramente Fá# para Sol e em seguida Sol# para Lá. A frase seguinte, compasso 25 ao 29, volta a ser representada em *Retenir* uma 5ª acima sem alterações. Aqui a melodia novamente aparece com uma diferente roupagem contrapontística construída por Satie (I9). O trecho do interlúdio que vem a seguir possui um aspecto de *Cadenza* e não realiza paródia, no entanto, é curioso notar que o movimento

melódico Si – Lá – Si – Dó, expresso na Fig. 52., é derivado do mesmo movimento utilizado na canção *M.r.S.M.*, como expresso no compasso 17 e 21 da Fig. 55.

A última parte da paródia é realizada na Parte C referente à cadência final da canção original como aparecerá abaixo:

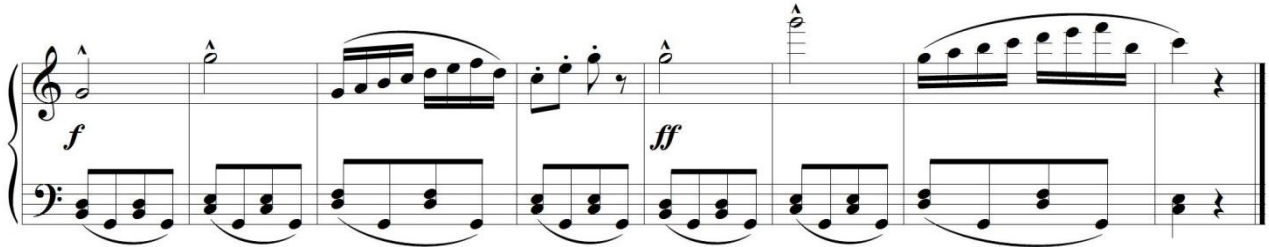


Figura 57 - Compassos finais (46 ao 53) de *Mon rocher de Saint-Malo*.



Figura 58 - paródia da cadência final de *M.r.S.M.* em *d'Holothurie*.

A melodia da cadência é reproduzida sem alterações uma 4ª Justa abaixo e acompanhada de um contraponto quase cromático sob um pedal superior na nota Dó. Também é importante notar a inversão das dinâmicas de *f - ff* para *p - pp*, o contrário da canção original. O comentário inserido por Satie sobre não ter tabaco pode ser uma referência a si mesmo que poderia ter ficado sem tabaco durante o processo de composição ou ao fato da economia de Saint-Malo ter girado em torno da venda de tabaco no começo do século XX ou uma menção à canção infantil *J'ai du bon tabac* que ilustra um velho contando vantagem a um homem por possuir um bom tabaco e que não irá oferecer a ele, mas sem a utilização de material musical da mesma, ou ainda uma outra, que acreditamos mais plausível e que veremos adiante, quando tratarmos do terceiro embrião. Terminada a paródia (II) com este trecho resolutivo, Satie resolve ainda inserir uma extensa coda repetindo de forma incessante o acorde de Sol Maior. Esta hipérbole estilística caricatural (II1) é aplicada como zombaria direcionada aos finais grandiosos e reafirmadores de tonalidade das grandes sinfonias e sonatas do período clássico e romântico, mais frequentemente utilizadas por Beethoven, como pode ser observado no final do primeiro e último movimentos da 5ª sinfonia e também no último movimento da 8ª sinfonia. Ao realizar isto, Satie descontextualiza esses processos tornando-os cômicos, uma vez que a utilização de um trecho extenso reafirmativo de tonalidade pode fazer sentido ao final de uma sinfonia de uma hora, mas se torna inesperada, desnecessária e inadequada em uma peça de 2 minutos. Este processo também pode ser entendido como uma crítica refutória a

composição de peças de longa duração por Satie que se recusava a repetir processos que ele considerava sem significado, como conta Robert Caby, que Satie o teria dito em seus últimos dias no hospital: “(Caby): Eu nunca esquecerei a última lição que ele me ensinou: (Satie): ‘Eu não me arrependo de nada’, ele disse. ‘Eu nunca escrevi uma nota,’ (e ele se sentou para afirmar) ‘ a qual não significasse algo, percebe?’” (OSr, 1995:207). O exemplo a seguir reproduz a coda feita por Satie e encerra os processos humorísticos do 1º movimento:

The image shows a musical score for the coda of Erik Satie's piece 'd'Holothurie'. It is written for piano and consists of two systems of music. The first system is marked with a forte 'f' dynamic and the instruction 'Grandiose.' in italics. The second system is marked 'De votre mieux.' in italics. The music is in 7/8 time and features a mix of chords and single notes, with a final cadence.

Figura 59 - Coda de *d'Holothurie* representando a aplicação de hipérbole estilística (II1).

O segundo movimento do ciclo, o embrião dessecado *d'Edriophthalma*, abre com o seguinte texto (E1):

“Crustáceos com olhos sésseis, o mesmo que dizer sem hastes de suporte e imóveis. Bem tristes de natureza, esses crustáceos vivem, afastados do mundo, em buracos perfurados através dos penhascos”

Este texto, tal como o primeiro movimento, já nos fornece uma pista sobre a aplicação de uma paródia (II). A menção de que tais crustáceos vivem escondidos e que são tristes de natureza dão coadunam com o caráter fúnebre da peça, o qual é reforçado pelo texto e indicações que seguem no corpo da partitura. Tal como fizemos no movimento anterior apontaremos a divisão formal, as indicações de expressão/texto e as indicações de mudanças de tempo no mesmo padrão previamente estabelecido (E1):

Sombre – Sombrio (Parte A)

Ils sont tous reunis – Eles estão todos reunidos

Que c'est triste! – Quão triste é!

Un père de famille prend la parole – Um pai de família toma a palavra

(Citation de la célèbre Mazurka de Schubert) – Citação da célebre Mazurka de Schubert

(Parte B)

Ils se mettent tout à pleurer – Eles se põem todos a chorar

Pauvres bêtes! – Pobres criaturas!

Ralentir - Desacelerar

Comme il a bien parlé! – Como ele falou bem! (**Parte A'**)

Grand gémississement – Grande choradeira

Retenir beaucoup – Conter bastante

O texto retrata o que aparenta ser a ocasião de um funeral bastante triste e repleto de lamentos de um dos crustáceos, o que pode fazer sentido, uma vez que a classe do *Edriophthalma* é bastante utilizada na gastronomia. Essas pistas apontam para o fato da peça ser uma paródia (**II**) da *Marche Funebre* da Sonata Op.35 N°2 de F. Chopin. O irônico é que, ao iniciar a parte mais expressiva da paródia sobre o segundo tema da Marcha Fúnebre, Satie informa que há uma citação da célebre Mazurka de Schubert, informação bastante engraçada uma vez que se sabe que Schubert nunca escreveu Mazurkas, um gênero polonês. Consequentemente, o mais famoso compositor polonês e que residiu em Paris é Chopin e sua obra mais célebre ou famosa é a marcha fúnebre que Satie utiliza, o que explica o fato do conteúdo musical não ser de uma Mazurka. As informações foram colocadas com o objetivo de possibilitar a identificação da origem do material musical utilizado⁴⁹.

D'Edriophthalma possui a mesma forma da Marcha Fúnebre de Chopin, um (A – B – A). A primeira parte Satie constrói de forma independente, sendo apenas em similaridade de caráter e sonoridade com a peça de Chopin (**I4 + II1**). Abaixo podemos visualizar um exemplo de maior similaridade entre frases. Porém, de modo geral, Satie prioriza apenas o caráter fúnebre no início.

⁴⁹ Nessa época também é possível encontrar nos *cahiers d'un mammifère*, anotações particulares de Satie, o seguinte texto, o qual revela bastante da sua natureza humorística e o porquê da escolha de paródias e seu trabalho com elas: “**Especialista em marchas funebres.** Requiens, Missas arranjadas para Bailes. A empresa irá lidar com todos os reparos harmônicos. Rápida transformação de sinfonias, quartetos etc., etc. **Música séria transformada em engraçada.** As peças mais difíceis arranjadas para um dedo só. Melodias Vocais arranjadas para dois pianos. Sem mais composições incompreensíveis. Sutileza ao alcance de todos. **Sonatas reduzidas**, rearrmonizadas. **Nossa música vem com tocabilidade garantida**” (SATIE, 2014:160, grifos nossos).

Figura 60 - Demonstração da similaridade entre frases da parte A de *d'Edriophthalma* de Satie e da parte A da *Marche Funebre* de Chopin.

A paródia mais expressiva acontece na parte B⁵⁰ que se inicia com o anúncio de que acontecerá uma citação. Satie apresenta o tema meio tom abaixo do original e realiza poucas alterações apresentando determinadas notas em diferentes oitavas, escrevendo por extenso o mordente e o *trillo*, incrementando a melodia sob a inscrição *Pauvres bêtes!* e alterando a melodia do último grupo de colcheias, como podemos visualizar nas figuras abaixo. As alterações aparecerão circuladas no exemplo:

Figura 61 - Início do segundo tema da *Marche Funebre* de Chopin.

⁵⁰ Devemos lembrar que *d'Edriophthalma* também causou certa polêmica no Brasil durante a semana de arte moderna de 1922 ao ser interpretada por Ernâni Braga durante a palestra de 13 de fevereiro de 1922, a abertura. A peça foi descrita pelo palestrante, Graça Aranha, como uma zombaria impregnada à música moderna manifestada no sarcasmo de Erik Satie e organizada pelo grupo dos seis. No Brasil, também compreendendo o humor como um deboche, a obra de Satie foi vista como uma ruptura ao passado e chega a criar conflitos internos entre os membros da semana, já que Guiomar Novaes fora requisitada a interpretar a peça e, não só recusou a função, como publicou um artigo no Jornal *O Estado de São Paulo* em 15 de fevereiro de 1922 criticando a utilização da paródia e o insulto a Chopin (WISNIK, 1977:70-71).

(Citation de la célèbre Mazurka de Schubert)

p Ils se mettent tous à pleurer.

Pauvres bêtes!

Ralentir

Figura 62 - Paródia do segundo tema da *Marche Funebre* de Chopin em *d'Edriophthalma*.

O terceiro e último *Embrião dessecado* é de *Podophthalma*, o qual abre com o seguinte texto do autor (**E1**):

“Crustáceos que possuem olhos colocados sobre hastes móveis. Eles são hábeis e infatigáveis caçadores. Nós os encontramos por todo o mar. A carne dos *Podophthalma* é um alimento muito saboroso”.

Exatamente como os textos presentes no início de cada movimento, este também nos dá pistas sobre a técnica humorística que Satie irá utilizar, no entanto, a pista deixada em *Podophthalma* se remete à habilidade de caçadores de tais crustáceos, a qual é descrita musicalmente como iremos apontar (**I3**). O texto escrito ao longo da partitura (**E1**) também nos auxilia a identificar esta descrição musical e a divisão formal da peça tal como nos anteriores:

***Un peu vif* – Um pouco vivo (Parte A)**

À la chasse – À caça

Montez – Monte

Poursuite – Perseguição

Un conseiller – Um conselheiro (Parte B)

Il a raison! – Ele tem razão!

***Arrêt* – Parar**

***Plus lent* – Mais lento (Parte C)**

Pour charmer le gibier – Para seduzir a caça

Ralenti – Desacelerar

Reprendre en augmentant peu à peu le mouvement – Retomar aumentando pouco a pouco o movimento (Parte A')

Qu'est-ce? – O que é isso?

Le conseiller – O conselheiro

Le conseiller – O conselheiro (Parte B')

Cadence obligée (de l'Auteur) – Cadenza obrigatória (do Autor). (Coda)

A descrição musical é aplicada ao longo de toda a peça. A parte 'A' representa o início da caça à presa do *Podophthalma*. Tal perseguição é representada por um aumento gradual dos elementos musicais, quantidade de notas, velocidade rítmica, intensidade, transição de *staccato* para *legato*, registro cada vez mais agudo e maior presença de dissonâncias, como podemos ver abaixo:

The musical score consists of two systems. The first system features a treble clef with the tempo marking 'Un peu vif' and a bass clef with the instruction 'À la chasse.' and a piano dynamic 'p'. The melody in the treble clef is characterized by staccato eighth notes that gradually become more complex and dissonant. The bass clef part consists of a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the piece with a treble clef marked 'Poursuite.' and a bass clef marked 'f' (forte). The music becomes more intense and complex, with a prominent dissonant chord in the bass clef.

Figura 63 - Início de *de Podophthalma* descrevendo a caça.

A parte que vem em seguida (B) é interrompida pela ação do conselheiro e possui vários pontos de convergência: a primeira coisa que devemos voltar à atenção é que Satie realiza outra técnica humorística (I2), uma inesperada justaposição de elementos sintáticos. O material da parte A é substituído de forma imediata por um novo conteúdo musical bem diferente do anterior, a começar pela dinâmica *forte* crescendo que é substituída por um *piano* súbito. O material representado pela figura do conselheiro constitui uma citação de uma canção presente no 3º ato da ópera buffa *La Mascotte* de Edmond Audran, conhecida como *la chanson de l'Orang-Outang*. A canção não é parte ativa na história da ópera, ela é cantada pelos personagens Fiametta, Rocco e Lorenzo, quando os mesmos estão entrando disfarçados de menestrelis na corte e são incitados a

cantar algo por soldados que os abordam. A canção fala sobre “um macaco⁵¹ diabólico que uma vez governou Piombino. Tomado por um súbito ataque de cólica, o macaco foi para a floresta, onde rotineiramente aterrorizava casais apaixonados e, aparentemente, pode ter violado a donzela Zerlina” (GILLMOR, 1988:163). A canção se tornou bem famosa no meio parisiense, no entanto, a razão para Satie ter utilizado ela não possui muita conexão com a ópera, mas meramente com o texto presente no refrão da canção que Satie utilizou. O refrão diz: *En n'tremblez donc pas comm'ça, on le rattrape, on le rattrape; En n'tremblez pas comm'ça, on le rattrappera* (Portanto, não tremas desse jeito, a gente o pega; Portanto, não tremas desse jeito, a gente o pegará). Essa frase, colocada sob a figura de um conselheiro, soa como um aviso do caçador, ou de um terceiro, à presa em questão para que ela não resista, pois será pega, o que é confirmado, pelo próprio compositor, com a indicação *Il a raison!*. Nesse processo que veremos a seguir temos a descrição musical, expressa sob o aviso do conselheiro à presa, e a reafirmação do compositor ao repetir a frase e concordar com o conselheiro; a citação musical, o trecho original que Satie utilizou como modelo melódico aparecerá na Figura 65; e uma incongruente justaposição de elementos em relação à parte anterior, a qual pode ser vista no contraste entre a Figura 64 e a 63. (I1; I2; E1 + I3).

Figura 64 - Parte B de *de Podophtalma*.

⁵¹ Como já vimos no primeiro capítulo, Satie se utilizava do adjetivo símio para insultar seus rivais. Também, a peça teatral *La Piège de Meduse*, composta no mesmo ano que *Embryons desséchés*, possui a participação de um macaco mecânico.

f *Enn'tremblez donc pas comm'ça On le rat-trap-pe, On le rat-trap-pe. Enn'tremblez donc pas comm'ça On le rat-trap-pe - ra. Ah!*

Figura 65 - Refrão da *Chanson de l'Orang-outang* da ópera *La Mascotte* de Edmond Audran.

Como podemos observar na figura 64 e 65, Satie reproduz a melodia uma terça acima e só a reproduz com exatidão na primeira frase, realizando leves alterações melódicas nos compassos seguintes, mas mantendo a rítmica original. Satie também substitui o acompanhamento de Tônica-Dominante original por um processo polifônico similar ao tratamento dado pelo compositor em seus próprios corais.

A parte C, que acontece após uma pequena pausa, também possui um enorme contraste com o material musical utilizado na Parte B, o que demonstra certa falta de coerência proposital entre as partes (I2) e, por outro lado, também descreve musicalmente (I3), através de uma espécie de ritmo deslizante e hipnótico, a suposta sedução da presa informada pelo texto. Ela também se inicia em *piano*, interrompendo o *forte* crescendo do final da parte B e realizando o mesmo processo de interrupção de B – A em C – B. Neste trecho, o que antes parecia uma mera suspeita, se revela de forma clara através da citação da canção infantil *Il était une bergère*. O ciclo *Embryons desséchés* está repleto de conotações sexuais implícitas e subjetivas – conotações que não foram percebidas ou foram ignoradas em outros trabalhos sobre Satie. Desde o título *Embriões*, que podem sugerir uma gravidez, e *Dessecados*, que sugerem uma abortação da mesma, a comparação do pepino com um “gato”, a aparência bela da “rocha”, a ejaculação do “filete de espuma”, líquido branco ejetado pelo pepino do mar ao sofrer “cócegas”, o desejo clichê de fumar após o gozo sexual (filete de espuma), mas que, felizmente, ele não fuma, já que não possui tabaco, a existência do desenho de uma aranha de seis patas no manuscrito da peça (OSc, 1990:162), o funeral do jovem camarão (*crevette* também é um apelido romântico utilizado entre casais e para designar meninos, talvez o jovem assassinado por violar a donzela ou, mais provavelmente, a criança abortada), para a citação do macaco que violou uma donzela, a caça das “lagostas” pelas suas “presas” e, finalmente, a sedução da “presa” através de uma canção infantil com conotações sexuais subjetivas: *Il était une bergère*. A canção conta a história de uma jovem pastora de ovelhas que faz um queijo, porém seu gato, que a observa com um olhar malicioso, ainda que sob ameaças da pastora de levar uma paulada, acaba por “cair de boca” sobre o queijo. A pastora, com raiva, mata seu gato e vai à igreja

confessar seu pecado, ao qual por penitência, o padre comanda que os dois se “abracem”. Assim, finalizando com a pastora dizendo: “a penitência é tão doce, nós recomeçaremos”. Para crianças, a história pode ser inofensiva, uma vez que a mensagem sexual não é explícita, mas ao atentarmos ao fato de que gatos são utilizados como sinônimo para vagina em diversas línguas [*pussy* (inglês); *minou* (francês); *xana* (português)] e a expressão francesa *Laisser le chat aller au fromage* – *Deixar o gato ir no queijo* significa que uma donzela perdeu a virgindade antes do casamento, logo, concluímos que a pastora “matou” a sua virgindade ao deixar seu “gato” ir ao “queijo” e, ao confessar seus pecados ao padre, vemos outra questão implícita: o abandono do celibato e chantagem sexual por padres, o qual, em questão, perdoou a jovem em troca de “abraços doces” e a repetição dos mesmos, ou seja, favores sexuais. Também devemos destacar que a donzela violada pelo macaco, na canção citada de *La Mascotte*, se chama Zerlina, uma referência à ópera *Don Giovanni* de Mozart, na qual a personagem Zerlina, também uma camponesa inocente e donzela, assim como a pastora da canção, é atacada por Dom Giovanni. Esta espécie de mensagem subliminar que acompanha as peças e explica a utilização de elementos tão insólitos, que não fariam sentido de outra maneira, como os frutos do mar, é resultado de uma junção de diversas técnicas humorísticas para a criação de uma forma de metáfora musical. Satie cria todo um conjunto de peças e diz algo através de uma descrição linear baseada num material insólito para dizer algo completamente diferente do seu texto musical e textual em primeiro plano⁵². Assim, os títulos e textos adicionados às peças (**E1**) (**E2**), as descrições (**I3**), os empréstimos musicais (**I1**), a alusão a um personagem cômico (**I7**) são todos mecanismos para gerar uma incongruência irônica e sarcástica (**I5**) mascarando, à primeira vista, todo conteúdo sexual escondido na peça. Abaixo podemos ver a canção *Il était une bergère* e a utilização dela por Satie para a construção da parte C.

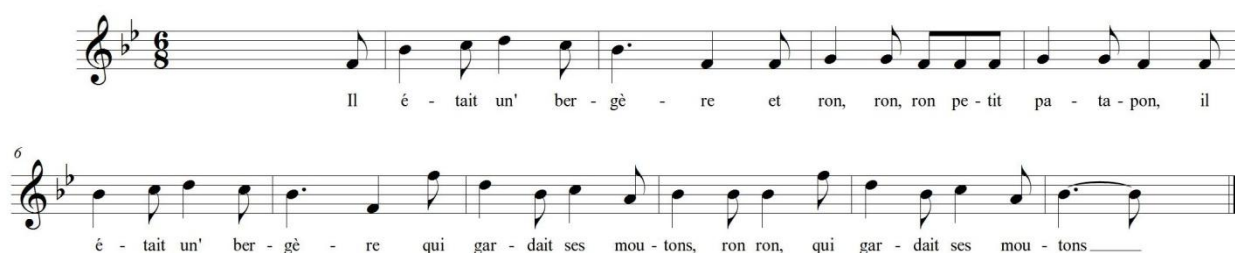


Figura 66 - A canção *Il était une bergère*.

⁵² Este exemplo refuta bem a ideia de que Satie fosse apenas um “maluco”, que suas peças musicais não faziam o menor sentido e eram fruto de uma excentricidade aleatória. De fato, em quase todos os manuscritos, ele nos adverte a levar estes trabalhos a sério, nos quais, aparentemente, nada é por acaso e como o compositor mesmo afirmou, não há nenhuma nota escrita sem um significado. Devemos lembrar aqui a posição, aparentemente, assexual de Satie e que essa obra não se trata de sua única crítica à sexualidade. Em um texto de Satie, *La Cleptomane* – *A Cleptomania*, assinado como “O Homem ao Contrabaixo”, ele afirma que “os músicos sentem culpa pelo riso; o dissecador de embriões [Erik Satie] mostrou a ocorrência de um faro particularmente sutil e um senso bastante aguçado da atualidade” (Ve, 1981:140). As críticas sexuais de Satie vão se desenvolver de forma mais clara a partir da convivência mais constante com Poulenc, Cocteau e Auric como pudemos ver no capítulo 1.



Figura 67 - Parte C de *de Podophthalma*.

O trecho em seguida, que antecede brevemente o retorno do material de A, é uma pequena charada. Ao colocar a indicação *O que é isso?*, que anuncia e antecede a reaparição do conselheiro, ele realiza, através de descrição musical (**I3** + **E1**, **I1**), um retorno ao processo de caça da parte A ao mesmo tempo em que reafirma a mensagem do conselheiro de que a presa será pega. Este retorno também entra em contraste com a parte C através do uso de material musical diverso e contrastante ao anterior (**I2**):

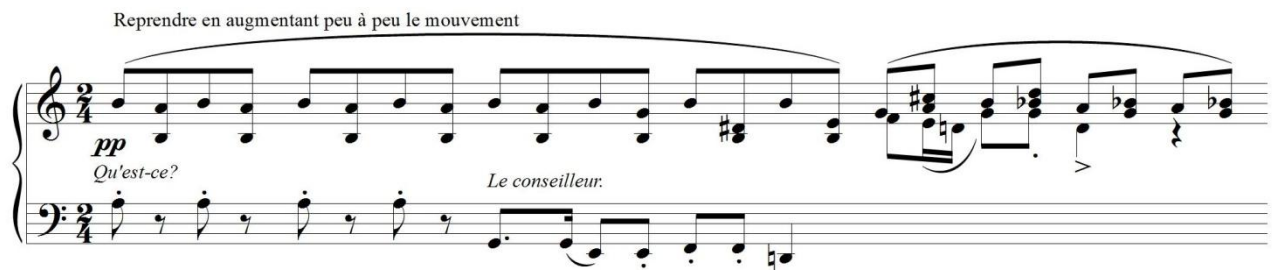


Figura 68 - Início alterado da Parte A' para retornar à descrição da caça em *de Podophthalma*.

Por último, a *Coda* apresenta novamente o mesmo formato de sátira através de caricatura musical (**I11**) presente em *d'Holothurie*. Em *de Podophthalma*, após realizar uma cadência de Dominante-Tônica ($C^7 - F$), Satie começa uma série de repetições e reafirmações exageradas do acorde de Fá maior, processo bastante similar ao final da 8ª Sinfonia de Beethoven. Desta vez, a repetição é ainda mais extensa que no 1º movimento e mais desproporcional ao tamanho da peça. Para incrementar ainda mais a zombaria dos processos clássicos e românticos, Satie também coloca uma *Cadência obrigatória (do Autor)*, a qual não deve ser alterada, uma vez que é prática comum de intérpretes substituir a *Cadenza* do compositor por uma própria, e esboça um arpejo curto de 12 notas sobre o acorde de Fá maior numa espécie de virtuosismo irônico sem muita coerência ou necessidade. Esta concepção acerca da repetição em Beethoven parece ser uma crítica comum no círculo artístico de Satie, uma vez que podemos encontrar a mesma em *Le Coq e l'Arlequin – Notes autour de la musique* de Jean Cocteau, talvez por influência de Satie. Cocteau diz:

Beethoven é fastidioso quando ele desenvolve, Bach não, porque Beethoven faz o desenvolvimento da forma e Bach, o desenvolvimento da ideia. Beethoven diz: “Este porta-canetas tem uma caneta nova – Tem uma caneta nova neste porta-canetas – nova é a caneta neste porta-canetas” ou “Marquesa, seus belos olhos...”. Bach diz: “Este porta-canetas tem uma caneta nova para que eu a tempere na tinta e eu escreva etc...” ou “Marquesa, seus belos olhos me fazem morrer de amor e este amor etc...” Eis toda a diferença (COCTEAU, 1918:16).

Abaixo podemos observar esse processo que corresponde à cadência final da Parte B' e a *Coda* completa:

The image displays three systems of musical notation for the Coda of Podophthalma. The first system is labeled 'Cadence obligée (de l'Auteur)' and features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a rhythmic accompaniment. The second system begins with a fortissimo (ff) dynamic marking and shows a series of chords in both staves. The third system continues the chordal texture, with the bass staff showing a more active rhythmic pattern. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Figura 69 - Coda de de Podophthalma. Repetição incessante e desproporcional do acorde final.

2.3.9. Torcendo capítulos

Os Chapitres tournés en tous sens foram moldados à figura de um largo sorriso de um estraga-prazeres.

Eles são uma espécie de tranquilas peças figurativas destacadas dos Véritables Préludes Flasques, das Descriptions Automatiques e dos Embryons Desséchés. Eu peço que elas sejam escutadas de gole em gole, sem pressa. Que a modéstia se estabeleça nos ombros apodrecidos dos Corcundas e dos Submersos! Eles não serão embelezados com a minha amizade!

É um adorno que eles não merecem.

Erik Satie (*A Mammal's Notebook*)

Os *Chapitres tournés en tous sens* foram compostos entre 23 de agosto e 5 de setembro de 1913. Como o próprio Satie aponta em seu manuscrito, aparentemente, elas são um reaproveitamento de esboços produzidos durante a primeira metade do ano de 1913, em seus conjuntos de peças humorísticas precedentes. Este fato, também nos explica o título da obra: *Chapitres tournés en tous sens – Capítulos torcidos em todos os sentidos/de todos os jeitos*, o qual nos faz presumir que cada uma das obras apontará para de uma de suas anteriores ou, ainda, que ele “espremeu” suas peças antigas para que fosse possível produzir mais um conjunto de peças. Assim temos, *Celle qui parle trop*, dedicada a Robert Manuel; *Le Porteur de grosses pierres*, dedicada a Monsieur Fernand Dreyfus; e *Le regret des enfermés*, dedicada à Madame Claude Debussy.

Em 6 de setembro de 1913, Satie enviou uma carta a Roland Manuel, no exército ao momento, lhe dizendo que havia acabado de terminar as peças e que havia sido “uma grande vitória” (Vc, 2000:188). Em 14 de novembro de 1913, ele irá enviar as peças para Ricardo Viñes, juntamente com as *Croquis et Agaceries* e *Vieux Sequins et Vieilles Curaissees* pedindo para que Viñes decida qual tocar à SN e qual à “irritante” S.I.M. (Vc, 2000:189-190). Sua estreia se deu no ano seguinte, em 14 de janeiro de 1914, pelo pianista Ricardo Viñes na *Salle Érard* da S.I.M., ao lado de estreias de Stravinsky e Ravel. É importante destacar um pedido de Satie a Viñes, em 2 de janeiro de 1914, que define bem a consciência de Satie com o efeito desejado por suas obras: “Eu conto com você para me ajudar – com seus preciosos dedos e sua tão justa observação dos regimentos humorísticos – a empinar as orelhas do pobre mundo com minhas pequenas coisas [peças]” (Vc, 2000:197).

O primeiro capítulo, *Celle qui parle trop – Aquela que fala demais (E2)*, provavelmente foi retirada de esboços das *Descriptions Automatiques*, uma vez que o principal recurso humorístico utilizado é a descrição musical do texto adicionado à partitura. Ela narra a discussão entre um marido e uma mulher, enquanto a mulher é representada por um *moto perpetuo*, o homem realiza pequenas intromissões tentando falar por cima da fala da mulher, um pleno diálogo entre um texto humorístico adicionado à partitura e a descrição musical do mesmo (I3 + E1). Abaixo podemos ver o texto que acompanha a partitura:

Vif (lié) – Vivo/Vivaz (conectado)

Marques d’impatience du pauvre mari (Laissez moi parler) – Marcas de impaciência do pobre marido (Deixe-me falar)

Ecoute-moi – Escute-me

Le pauvre mari (son theme) – O pobre marido (seu tema)

J’ai envie d’un chapeau en acajou massif – Eu desejo um chapéu em acajú maciço

Madame Chose a un parapluie en os – Madame Coisa tem um guarda-chuva de osso

Mademoiselle Machin épouse un homme qui est sec comme un coucou – Senhorita Coisinha casa com um homem que é seco como um cuco

Ecoute-moi donc! – Escute-me, oras!

La concierge a mal dans les côtes (ralentir) – A ajudante tem dores nas costelas (ralentar)

Arrêt – Pare

Lent (très), *en un pauvre souffle* – **Lento (muito)**, com um pobre suspiro

Le mari se meurt d'épuisement - O marido morreu de exaustão

Para representar o marido, através de um tema, Satie utiliza como citação a canção *Ne parle pas, Rose, je t'en supplie* – *Não fale, Rose, eu te suplico*, terceira ária do primeiro ato da ópera cômica *Les Dragons de Villars* (1856) de Aimé Maillart, na qual um homem pede à sua esposa para não tentar se justificar por uma possível traição e a lembra das palavras de Deus: “Se tu crê na palavra santa, não fale, Rose, não fale”⁵³. Na canção de Satie, a mulher levanta temas aleatórios e pede a atenção do marido (Escute-me, Deixe-me falar) sempre que o mesmo tenta interrompê-la. Satie simboliza o aumento do cansaço do marido de duas maneiras, uma musical e uma textual: primeiramente alterando o tema do marido, através da diminuição de alguns intervalos da melodia original; e representando que o marido já não ouvia bem o que a mulher estava falando, pois ela começa falando de seu desejo de ter um chapéu acaju, mas em seguida já nos parece que o marido está “remedando” o que a esposa disse, já que temos a supressão de nomes por Madame Coisa e Senhorita Coisinha e a aparição de objetos sem sentido como o guarda-chuva de osso, o homem seco como um cuco e a ajudante com dores na costela, como se o mesmo já não estivesse mais prestando atenção. Abaixo podemos ver a primeira aparição do tema do marido em comparação ao trecho citado da canção *Ne parles pas, Rose, je t'en supplie* (II):

⁵³ Talvez Satie também estivesse tentando fazer uma referência ao crítico Willy cujo nome real é Henry Gauthier-Villars, o mesmo nome na ópera da qual foi retirada a canção. Desta forma, o pedido em súplica para que ele parasse de falar, produzir críticas sobre Satie, nos pareceria bastante plausível.

Ne parle pas, Rose, je t'en supplie

Ne par - le pas, Ro - se, Je t'en sup - plie - e

Celle qui parle trop

Le pauvre mari (son thème)
8^{va} pour la main droite seulement

J'ai envie d'un chapeau en acajou massif

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is in G major, 2/4 time, with a key signature of one flat (F major). It contains the melody for 'Ne parle pas, Rose, je t'en supplie'. The bottom staff is in G major, 2/4 time, with a key signature of one flat (F major). It contains the melody for 'Celle qui parle trop', which is a variation of the first melody. The first part of the second staff is marked 'Le pauvre mari (son thème)' and '8^{va} pour la main droite seulement'. The lyrics 'J'ai envie d'un chapeau en acajou massif' are written below the notes.

Figura 70 - Comparativo entre o tema de *Ne Parle Pas, Rose, Je t'en supplie* e sua utilização em *Celle qui parle trop*.

Na figura 71 abaixo, podemos ver a maneira com que Satie marca as intromissões do marido, marcas de impaciência, no meio do discurso da mulher e como a mulher chama a atenção do marido para que ele a escute e a deixe falar em meio a seus pedidos para que ela pare (**E1 + I3**). Na figura 72, em seguida, podemos ver como Satie altera a melodia da citação de *Ne parle pas, Rose* estreitando os intervallos, o que simboliza que o marido já está se cansando de ouvir as histórias da esposa, após as frases já alteradas da Madame Coisa e Senhorita Coisinha, e a esposa chamando novamente sua atenção (**E1 + I3**).

Marques d'impatience du pauvre mari.

Vif

p lié Laissez moi parler Ecoute-moi

Detailed description: The image shows a musical staff in G major, 2/4 time, with a key signature of one flat (F major). The tempo is marked 'Vif'. The music consists of a series of chords and eighth notes, representing the husband's interruptions. The lyrics 'Laissez moi parler' and 'Ecoute-moi' are written below the notes. The dynamic marking 'p' is also present.

Figura 71 - Intromissões do marido interrompidas por pedidos de atenção da mulher em *Celle qui parle trop*.

Detailed description: The image shows two musical staves. The top staff is in G major, 2/4 time, with a key signature of one flat (F major). It contains the melody for 'Celle qui parle trop', which is a variation of the first melody. The bottom staff is in G major, 2/4 time, with a key signature of one flat (F major). It contains the melody for 'Celle qui parle trop', which is a variation of the first melody. The first part of the second staff is marked 'Le pauvre mari (son thème)' and '8^{va} pour la main droite seulement'. The lyrics 'J'ai envie d'un chapeau en acajou massif' are written below the notes.

Figura 72 - Estreitamento dos intervallos do tema em *Celle qui parle trop*.

Por fim, após a apresentação desses processos algumas vezes, a peça termina com a morte por exaustão do marido. Para representar isto, Satie, finalmente, silencia o *moto perpetuo* da voz da mulher e, após um breve silêncio sinalizado pela indicação *Arrêt*, apresenta o tema pela última vez

com duas pequenas notas aparecendo meio tom abaixo (circuladas), como se o marido, prestes a morrer, não conseguisse alcançar a afinação. Abaixo podemos ver a descrição musical final (**E1 + I1 + I3**).

Arrêt *Le mari se meurt d'épuisement*

Lent (très)

pp en un pauvre souffle

Figura 73 - Morte do marido ao final de *Celle qui parle trop*.

Se acreditarmos no prefácio de Satie que cada peça foi produzida através de destaques de peças anteriores, *Celle qui parle trop* possui o mesmo trato das *Descriptions Automatiques*. Já o segundo capítulo, *Le porteur de grosses pierres – O carregador de grandes pedras (E2)*, possui alguns elementos em comum com os *Véritables Préludes Flasques*, em especial *Sevère Reprimande*: a utilização de uma melodia única acompanhada por notas longas oitavadas ao baixo, o caráter súbito do acorde final e pela temática de uma de suas citações. É provável que Satie tenha abandonado os esboços de *Le porteur* para realizar a ideia harmônica de compor todas as peças apenas com acordes meio diminutos, como vimos em **2.3.5.**, ou talvez ainda não estivesse certo da utilização de citações como recurso humorístico em suas peças. A peça abre com um pequeno texto de Satie e, em seguida, outros textos adicionados ao longo da partitura:

“Ele a carrega nos dedos. Seu ar é zombador e repleto de certeza. Sua força surpreende as pequenas crianças. Nós o vemos enquanto ele transporta uma pedra enorme, cem vezes mais pesada que ele (*é uma pedra-pomes*)”.

***Très lent* – Bem lento**

Avec beaucoup de mal – Com muita dor

***Attendez* – Espere**

Péniblement et par à coups – Dolorosamente e com rupturas do fluxo

En traînant les jambes – Arrastando as pernas

***Attendez* – Espere**

Il sent que la Pierre lui échappe: elle va tomber – Ele sente que a pedra lhe escapa: ela vai

cair

***Arrêt* – Pare**

Ça y est: elle tombe – É isso aí: ela cai

A temática do texto se conecta com a citação inicial, pois se trata da melodia do refrão do *Finale – Vive la Paresse* da operetta *Rip* de Robert Planquette de 1884. A operetta é baseada na figura do personagem Rip Van Winkle do livro homônimo do americano Washington Irving, a qual é bastante semelhante a Satie. Rip possuía um cachorro chamado Lobo e era querido e dedicado com todas as crianças do vilarejo, mas o “único erro de sua composição era uma insuperável aversão a todos os tipos de trabalhos rentáveis”⁵⁴, porém, ele era um “daqueles felizes mortais” que preferia passar fome a trabalhar por um salário. Em virtude disto, a mulher de Van Winkle estava constantemente repudiando as atitudes do marido, “mas que coragem pode aguentar os duradouros e acoissantes terrores da língua de uma mulher?”. Para fugir de sua mulher, Rip passa a frequentar um *club* de sábios, filósofos e outros personagens “ociosos” do vilarejo conversando às vezes sobre trivialidades ou assuntos profundos enquanto fumava seu cachimbo. No entanto, a mulher de Rip passou a lhe buscar no *club* e a única saída dele foi ir à floresta e sentar sob a copa de uma árvore com seu cão. Quando deu a noite e Rip deveria descer para enfrentar novamente sua mulher, ele viu um anão que logo lhe pediu ajuda para carregar um grande barril de licor a um anfiteatro isolado ao topo da montanha. Ao chegarem, Rip encontra vários personagens com deficiências, provável razão de seu isolamento, os quais, apesar de engraçados, mantinham um aspecto sério e melancólico contínuo. Embora Rip estivesse com medo, ele começou a beber e adormeceu. Porém, quando ele acordou, desesperado por ter dormido fora de casa, ele procura por seu cão e não o encontra, retorna à árvore e sua arma está enferrujada e velha. Ele desce ao vilarejo e o encontra maior e mais populoso com inúmeras pessoas desconhecidas usando roupas diferentes, sua casa estava caindo aos pedaços fazendo-o pensar que o licor o havia deixado louco. O general e as pessoas da cidade procuram Rip para fazer perguntas sobre o homem de longa barba branca que apareceu na cidade. Rip perguntou sobre inúmeros conhecidos, mas vários haviam morrido em uma guerra ocorrida 18 anos antes. Perguntou se alguém conhecia Rip Van Winkle e logo apareceu uma garota dizendo ser filha do mesmo, o qual havia subido a montanha e desaparecido vinte anos atrás. Rip se revela ao vilarejo e conta a todos o que lhe passou e vai viver com sua filha e genro. Não tendo nada para fazer, “chegado à idade feliz na qual um homem pode ser ocioso com impunidade” e com sua mulher já falecida começa a contar histórias para as pessoas e brincar com as crianças da cidade.

Com a história de Rip podemos realizar diversas analogias ao próprio Satie e entendermos o porquê de tal história ter lhe fascinado tanto, ao mesmo tempo em que podemos refutar afirmações como a de Gillmor, quem disse: “*Chapitres tournés en tous sens* são bem titulados, considerando que suas três peças – mais do que normalmente é o caso – não possuem a menor

⁵⁴ Retirado do livro *Rip Van Winkle* de Washington Irving (IRVING, 1863:9).

conexão programática (ou musical) uma com a outra” (GILLMOR, 1988:166), ainda que o mesmo mencione a citação da operetta Rip. Como nos ficou claro, *Celle qui parle trop – Aquela que fala demais* é a mulher de Rip. Inúmeras semelhanças entre Satie e Rip também podem ser apontadas: a paixão por cachorros do compositor; seu interesse e dedicação em estar próximo às crianças, ensiná-las e brincar com elas, uma das razões pela qual o mesmo era tão querido em Arcueil; sua aversão ao trabalho rentável e seu silencioso voto de pobreza; sua assiduidade em clubes de pessoas “ociosas”, os *cabarets* que frequentou por toda a vida; o fumo de cachimbo e a bebida; o sono de 20 anos de Rip pode ser entendido de forma análoga ao apagamento artístico de Satie entre 1890 e 1910 que agora retornava ao público livre para fazer suas obras como quisesse podendo contar histórias e falar sobre sua jornada aos jovens, Roland-Manuel, posteriormente *Les Six* e as crianças de Arcueil. Ao texto adicionado por Satie no início da partitura, também nos fica claro que o mesmo reconhecia essa semelhança enfatizando o “ar de zombador”, o quanto ele “supreendia as crianças”, compositores jovens fascinados pelo seu status de precursor composicional e o fato da pedra ser descrita como uma pedra-pomes, pois, como relatou Stravinsky sobre Satie, “Ninguém nunca o viu lavar [suas mãos] – ele tinha horror de sabão. Ao invés disso, ele estava sempre esfregando seus dedos com uma pedra-pomes” (OSr, 1995:105). A pedra cem vezes mais pesada que o próprio corpo também pode ser uma alusão ao fardo da pobreza e do repúdio que Satie carregou durante toda a vida e imaginava estar se libertando com os primeiros sinais de reconhecimento artístico.

Sendo assim, abaixo podemos ver a citação do *Finale – Vive la Paresse* da operetta Rip e a utilização do tema por Satie em *Le Porteur de grosses pierres* (Fig. 74). A canção original possui o texto *c’est un rien, un souffle, un rien; une boucle d’or sous le vent légère – É um nada, um suspiro, um nada; uma fivela de ouro sob o leve vento* fazendo uma ironia com o suposto peso da pedra. É também importante destacar que a citação aparece bem descontextualizada, o *piu mosso* da canção original é substituído por um *Très lent (avec beaucoup de mal)*, o que provavelmente representa a tentativa de Satie em descrever musicalmente o caráter do anfiteatro que Rip visitou com o anão, repleto de faces engraçadas, mas de um ar sério e melancólico. O fato de ser um anfiteatro também pode se condensar em uma metáfora crítica ao próprio público, em especial os críticos, das salas de concerto, os quais, frequentemente, mantinham um ar sério e melancólico, ainda que rodeados pelo humor das peças de Satie. A menção também conta como alusão a um famoso personagem cômico, Rip Van Winkle. **(I1 + I3 + E1 + I5 + I7):**

Finale da operetta Rip

Le porteur de grosses pierres

Attendez

Figura 74 - Comparativo entre *Vive la Paresse* e a citação de Satie em *Le porteur de grosses pierres*.

Satie realiza apenas algumas alterações no final da frase para retirar o ornamento e substituí-lo por um arpejo. Como vimos em *d'Edriophthalma*, na citação da *Marche Funèbre* de Chopin, Satie também remove os ornamentos e os substitui por uma melodia escrita e mais simplificada. O mesmo processo de extensão no tempo das duas notas finais que aparece aqui também foi realizado na citação de *Mon Rocher de Saint-Malö* em *d'Holothurie*. O segundo recurso que Satie utilizará em seguida é a descrição do carregador transportando às pedras. Para isto, Satie utiliza, em combinação com o tempo lento, uma série de semicolcheias com algumas fermatas posicionadas em locais irregulares. O processo ocorre duas vezes, primeiro sob a indicação *Péniblement et par à coups* a qual segue para uma nova apresentação da citação de *Rip*, sob *En traînant les jambes*, e, após o segundo *Attendez*, o recurso é utilizado novamente, desta vez com menos espaços entre as fermatas. Esta técnica serve tanto para descrever o carregador parando para respirar e se ajeitar com todo o peso que carrega como cria um efeito na audição e no visual da sala de concerto. Ele transmite a sensação de que o pianista talvez não saiba o que irá tocar em seguida, como se estivesse tendo dificuldades em uma leitura à primeira vista e estivesse perdendo o tempo das notas, o que seria outro resultado cômico. A plateia não espera que um pianista apto a realizar um concerto tenha certas dificuldades ao palco de um teatro importante. O aumento das fermatas na segunda vez simboliza o aumento do cansaço e da dificuldade em carregar a pedra, o que resultará na queda da mesma ao final da peça como veremos depois. Abaixo podemos visualizar este recurso **(E1 + I3 + I8)**:

Figura 75 - Descrição do aumento da dificuldade do transportador através do aumento de fermatas em *Le porteur de grosses pierres*.

Ao fim, o que Satie realiza é uma simbiose dos dois materiais que havia apresentado isolados inicialmente. Sob *En traînant les jambes* uma primeira vez e, ao final, de forma completa juntando a citação na mão direita acompanhada pelo material da Fig. 75 na mão esquerda com a presença das fermatas. Isto é apresentado em *pp* para que, então, após uma pequena pausa, se apresente um último acorde constituído pelas seis notas da escala de tons inteiros sobrepostas em *ff* súbito simbolizando a queda da pedra e concretizando o rompimento da expectativa do público. A utilização deste final de engano também é mais um indício de que *Le porteur de grosses pierres* foi retirada de esboços dos *Véritables Préludes Flasques*, uma vez que Satie não utilizou esse recurso nas *Descriptions*, *Croquis et Agaceries* e nos *Embryons Desséchés*. Abaixo podemos ver o processo:

Figura 76 - Final de engano em *Le porteur de grosses pierres*.

O terceiro capítulo, *Regret des Enfermés – Lamento dos enclausurados*, é construída em cima de três histórias unidas ainda a uma quarta, a de Rip Van Winkle, todas as quatro com um fio condutor em comum. Mais do que as duas peças que a antecedem, ela possui uma abertura maior de interpretações, como iremos apresentar. Embora não haja essa indicação na publicação original da editora Demets, é comum encontrar em versões modernas o subtítulo (*Jonas et Latude*) fazendo referência a dois personagens que Satie utiliza na construção da peça. Jonas e Latude são os

prisioneiros do título. Jonas, de acordo com a Bíblia, foi convocado por Deus a ir à cidade de Nínive, pois os habitantes de lá possuíam hábitos maliciosos que desagradavam o Senhor. Jonas, com medo da crueldade do povo de Nínive, decide fugir partindo para a Társia a bordo de um navio. Em pleno mar, Deus provoca uma tempestade sobre o navio. Os marinheiros, ao descobrirem por Jonas que ele era a causa de tal ira de Deus, decidem realizar o pedido de Jonas de ser jogado ao mar, retornando à calmaria. Jonas, por sua vez, seria engolido por um “grande peixe”, uma baleia como ficou comum nos contos populares, e lá ficaria durante três dias e três noites. Ao final do período, Jonas se arrepende e clama ao Senhor dizendo ter gritado do ventre do inferno, jogado num abismo com algas enroladas em sua cabeça e embaixo da terra aprisionado para sempre. Deus aceita o arrependimento de Jonas, o qual diz que o Senhor havia trazido-o de volta da sepultura. Então, Jonas cumpre sua missão indo a Nínive e vê os habitantes da cidade se arrependerem de seus pecados, realizar um jejum e se cobrirem de panos de saco. Jonas fica enfurecido por Deus não castigá-los e sobe em uma colina para observar a cidade. Logo, Deus coloca uma árvore sobre a cabeça de Jonas deixando-o feliz e protegido do sol, porém, durante a noite, Ele manda uma lagarta envenenar a árvore fazendo com que ela morra e, ao nascer do novo dia, manda um vento muito quente que quase desmaia Jonas. Com isto, Deus queria ensinar a Jonas, o qual havia se lamentado em pena pela morte da árvore, mesmo sem ter criado ou cuidado dela, que Ele também sentia pena das milhares de pessoas sem discernimento de certo e errado em Nínive.

O segundo prisioneiro é Jean Henri Latude, um jovem escritor que se muda para Paris, em 1748, o qual, na esperança de obter reconhecimento e dinheiro, realiza um plano arriscado. Latude decide enviar uma caixa com veneno à Jeanne Antoinette Poisson, a Madame de Pompadour, amante oficial do Rei Louis XV, ao mesmo tempo em que o mesmo avisa a mesma de que existe uma ameaça à vida dela. O truque de Latude, porém, foi descoberto e ele foi enviado para a prisão da Bastilha. Ele escapou e foi reaprisionado três vezes. Em sua última prisão, ele foi liberado após dois anos de clausura, contanto que não ficasse em Paris, mas, não obedecendo à ordem, ele foi aprisionado uma quarta vez, sendo liberado apenas em 1784. Com a vinda da Revolução Francesa, ele recebeu uma indenização de 60 mil francos a ser paga pelos descendentes da Madame de Pompadour. O mesmo morreria em 1805.

A terceira história faz parte de uma citação que Satie utiliza: a canção popular *Nous n'irons plus au bois – Nós não iremos mais aos bosques*. Há inúmeras incertezas sobre a origem da canção, mas podemos apresentar dois motivos para Satie a ter escolhido: acredita-se que a versão mais conhecida da letra tenha sido escrita, em 1753, pela própria Madame de Pompadour, o que a conectaria a Latude; ou por Debussy também ter utilizado a canção na terceira peça de *Estampes, Jardins sous la pluie*, e na terceira peça de *Images Oubliées*, uma vez que Satie faz referência a várias obras de Claude Debussy, provavelmente, para agradar a Emma Debussy, para quem ele

dedica a peça. *Nous n'irons plus au bois* não difere de outras diversas canções infantis francesas, que falam de canibalismo (*Il était un petit navire*), de tortura e esquartejamento (*Jean Petit qui danse*) ou de enforcamento (*Ne pleure pas Jeannette*), entre outros assuntos nada infantis mascarados. Em nosso caso, o assunto abordado é a prostituição. A história fala da construção do palácio de Versalhes, durante a qual Louis XIV estava preocupado com uma epidemia de DST's entre os trabalhadores, em virtude da grande quantidade de prostitutas que ficavam nos bosques ao redor do palácio, o que possivelmente atrasaria a construção. Como solução, ele toma três medidas, cada uma após o insucesso da anterior: ele ordena que se cortem os bosques ao redor do palácio; em seguida, ele direciona as prostitutas a ficarem presas dentro de casas marcadas com louros nas portas e janelas; por fim, não diminuindo a aparição de doenças entre os trabalhadores, ele fecha as casas de prostituição. Algumas frases da canção fazem referência clara a isto: “Nós não iremos mais aos bosques, os louros foram cortados”; “A bela que está lá, nos deixará dançar”; “Abraçe a quem quiser”; “As pardaizinhas com suas doces gargantas”; “Se a cigarra dorme, não debes machucá-la”. Ao final, a canção menciona que “devemos cantar, pois os louros do bosque já foram repostos”, indicando uma reabertura das casas de prostituição.

O que conecta todas essas quatro histórias, juntamente a de Rip Van Winkley, é a ideia de transgressão da regra, sua punição, e a conquista da liberdade, o renascimento. Com Rip, o homem preguiçoso e *bon vivant* que transgride a lei do trabalho como enobrecimento do homem perde vinte anos da sua vida na escuridão, numa prisão do sono à sombra de uma árvore, mas, ao final disto, ele reacorda da escuridão, livre, famoso em seu vilarejo e feliz com a vida que tem. Com Jonas, um homem transgride a lei divina e é enviado para o próprio “inferno”⁵⁵ sofrendo por três dias e, como é frequentemente entendida a metáfora da baleia, ao final deste período, ele ressurgiu de sua sepultura para ser ensinado sobre o perdão também à sombra de uma árvore. A história de Jonas é semelhante à de Jesus que ao padecer na cruz, desceu à mansão dos mortos ou Seol, Sheol, Hades, para pregar aos espíritos. Sendo assim, a interpretação comum é a de que Jonas esteve na mansão dos mortos, mas retornou à vida para cumprir sua tarefa. Já Latude, após transgredir a lei e atentar contra a aristocracia é punido com cerca de 25 anos de emprisonamento em diversas prisões, ainda que tentasse diversas fugas. Sua recompensa final só viria ao final da vida sendo rico e famoso entre os habitantes de Paris. A canção popular *Nous n'irons plus au bois* também reflete a proibição de uma vida desregrada, a punição de tais hábitos com o seu impedimento e a vontade de quebrar às regras da interdição, porém, ao final, ela encontra seu retorno à liberdade na reposição dos louros. Todo este fio condutor está intimamente ligado à própria vida de Satie e ao que ele acreditava, no momento, em 1913, ser o seu futuro. Após um quarto de século sendo punido, através da deficiência

⁵⁵ Na Bíblia, o inferno trata-se de um local futuro. O local mais provável seria a Mansão dos mortos, Seol, Sheol ou Hades, Prisão dos espíritos que aguardam o julgamento final.

financeira e menosprezo artístico, nas sombras, por sua transgressão às leis acadêmicas e sociais e às normas da tradição, ele, finalmente, parecia encontrar sucesso e fama, tendo suas obras executadas e estreadas nos teatros parisienses, sendo admirado e reconhecido por jovens compositores e artistas e com um possível futuro promissor pela frente. Seria bastante improvável e subestimar em demasia o trabalho de Satie se acreditássemos que todo esse contexto tivesse se montado ao acaso quando o mesmo escreveu os *Chapitres tournés en tous sens*. Elas constituem mais um argumento contra a injustiça sofrida pela obra de Satie, frequentemente, olhada apenas em sua superfície, mas que, assim como um *iceberg*, mantém a maior parte de seu conteúdo escondido nas profundezas. Com esta breve introdução temática, podemos observar o texto que acompanha a partitura de *Regret des Enfermés* (**E2 + E1 + I5**):

Soyez modéré - Seja moderado

Ils sont assis dans l'ombre (Sortez) – Eles estão sentados na sombra (**Saia**)

Ils réfléchissent – Eles refletem

Plusiers siècles les séparent (Apparent) – Vários séculos os separam (**Aparente**)

Jonas dit: Je suis le Latude marin – Jonas disse: Eu sou o Latude marinho

Latude dit: Je suis le Jonas français – Eu sou o Jonas francês

Dehors – De fora

Cela sent le renfermé, d'après eux (Sombre) – Está cheirando a mofo, pensam eles (**Sombra**)

Ils leur semble qu'ils voient le bon vieux soleil – Lhes parece que estão vendo o bom e velho sol

Temps court (espace) – Curto tempo (espaço)

Ils ne pensent qu'à sortir – Eles só pensam em sair

En retenant – Segurando

Elargissez votre impression – Amplie sua impressão

A peça é montada a partir de três materiais básicos justapostos, quase sempre com rupturas em suas emendas dando a sensação de que surge outro material sem conexão ao anterior (**I2**). Cada material desse é baseado em algum tema: o material 1 é uma redução temática das quatro primeiras notas de *Nous n'irons plus au bois*; o material 2 é uma alusão ao início de *Nuages* de Debussy; e o material 3 é a citação completa da canção *Nous n'irons plus au bois*. Temos ainda uma breve coda que caricaturiza o final do prelúdio 1 de *Pour le Piano* de Debussy. As citações e utilizações de materiais ao estilo de Debussy são feitas também em virtude da dedicatória à Emma Debussy (**I4 + I11**). Se fossemos realizar a organização e disposição temporal desses materiais, teríamos:

Material 1 – M2 – M3 – M1 – M2 – M3 – M1 (invertido) – M2 e M3 (sobrepostos) – M3 – M2 – M1 – M3 e M1 (sobrepostos) – M3 e M2 (variação) – M3 (incompleto) – M2 (variação) – M3 – Coda.

Os materiais sempre se repetem com pequenas alterações ou transposições entre si. Aqueles que marcamos com “(variação)” representam uma alteração mais significativa no material e a marcada como “(incompleto)” é uma variação de objetivo descritivo do texto que acompanha a partitura (I3). Aqui Satie também utiliza o mesmo processo que vimos em *Le porteur de grosses pierres*, a apresentação separada dos materiais seguida de sua sobreposição. Na figura abaixo (77), podemos ver como Satie deriva o Material 1 e 3 da canção *Nous n’irons plus au bois* (I1). Também, na Fig. 78, a derivação do Material 2 de *Nuages* utilizada para descrever a sombra do texto (I3 + I4 + I11):

The image contains two musical score excerpts. The top excerpt, labeled 'Nous n'irons plus au bois', shows a vocal line in treble clef and a piano accompaniment in bass clef. The vocal line has lyrics: 'Nous n'irons plus au bois, les lauriers sont coupés; La belle...'. Below this, 'Material 1' and 'Material 3' are indicated with brackets over specific musical phrases. The bottom excerpt, labeled 'Nuages (Comp. 1 e 2)', shows two staves: '2 Clarinetes em Bb' and '2 Fagotes'. The top staff is marked 'Modéré' and 'pp très expressif'. Below this, 'Regret des Enfermés (Material 2)' is indicated with a bracket over a series of chords in the bass clef staff, with the instruction 'Sortez' above it.

Figura 77 – Construção do Material 1 e 3 em *Regret des Enfermés* a partir da canção *Nous n’irons plus au bois*.

Figura 78 - Construção do Material 2 em *Regret des Enfermés* a partir de *Nuages*.

O principal recurso humorístico dessas peças é a falta de conexão temática entre os dois materiais. Ainda que o Material 1 e 3 sejam semelhantes e provenientes da mesma fonte, Satie sempre se encarrega de criar uma ruptura quando um sucede o outro: a primeira vez, através de uma troca brusca de registro; a segunda através da inversão do Material 1; a terceira pela sobreposição do Material 3 ao 2; a quarta através da transposição meio tom abaixo e sobreposição dos materiais 1 e 3. Assim, a peça é inteira construída através da ruptura entre cada apresentação de Material. Ao invés de ouvirmos o desenvolvimento desses elementos, temos a escuta de 17 pequenos trechos musicais, discrepantes entre si, justapostos (**I2**). A ruptura é sempre reforçada por uma quebra da estrutura rítmica, a nova frase sempre começando no contratempo da anterior, mas estabelecendo um novo tempo principal, como se tivéssemos uma troca de compasso escondida sob a partitura sem fórmulas e barras de compasso de Satie, a qual antecipa a expectativa do ouvinte. Abaixo podemos ver dois exemplos dessas transições: a primeira transição do Material 1 para o 2; e a primeira transição do Material 3 para o 1 através da troca brusca de registro que mencionamos:

The image shows a musical score for 'Regret des Enfermés' with two transitions. The first transition is labeled '1ª transição do Material 1 para o 2' and includes the lyrics 'Ils sont assis...' and the instruction 'Sortez'. The second transition is labeled '1ª transição do Material 3 para o 1' and includes the lyrics 'Ils réfléchissent' and the instruction 'pp'. The score is written on two staves, with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The music consists of chords and melodic lines with various articulations and dynamics.

Figura 79 - Justaposição inesperada de elementos em *Regret des Enfermés*.

Por fim, observemos dois processos descritivos: Na figura 80, a alteração do Material 3 para representar a aparição do sol, o futuro de sucesso, sob a frase “*Ils leur semble qu’ils voient le bon vieux soleil*” e, na figura 81, a indicação para que ampliemos nossa impressão apresentada na *coda*. Nesta última, Satie talvez estivesse dando uma dica de seus processos composicionais para que expandissem a maneira de observar suas peças, uma vez que a *coda* é montada através de uma caricatura de estilo de Debussy. O trecho será apresentado em comparação ao final do *Prélude* de *Pour le Piano* de Debussy (**E1 + I3 + I4 + I11**)⁵⁶:

⁵⁶ Há duas possíveis versões do final de *Regret des Enfermés* descrito na figura 81. A versão que utilizamos é a publicação original pela Demets de 1913. A versão da Peters de 1989 traz uma alteração das apojeturas finais. Aquilo que está escrito na imagem como (Dó – Sol – Dó; Lá – Fá – Dó; Lá – Sol – Dó) foi alterado para (Dó – Sol – Dó; Dó – Fá – Dó; Dó – Sol – Dó). Apesar de a segunda versão fazer mais sentido harmonicamente com os acordes que as apojeturas alcançam, decidimos manter a versão da Demets pela possibilidade de que talvez não seja um erro do editor, mas sim, que Satie possa ter utilizado o peso da nota mais grave do piano como um recurso tímbrico, mais do que uma altura definida. De qualquer maneira, em qualquer uma das opções, nossa análise se mantém intacta.



Figura 80 - Descrição da aparição do sol em *Regret des Enfermés*.

Figura 81 - Comparação entre o final do *Prélude de Pour Le Piano* e *Regret des Enfermés*.

2.3.10. Vestindo uma couraça

Meu caro amigo – O que você acha? Eu rio como um pequeno louco. Mas e você? E os “caráteres gordos”! [negrito]. E as “piadas indiferentes”! Horror!!!⁵⁷

Erik Satie (*Correspondence presque complète*)

Os *Vieux sequins et vieilles couraisses* foram compostos imediatamente após os *Chapitres tournés en tous sens*, entre 9 e 17 de setembro de 1913. Assim como a maioria das peças de Satie, ela possui três movimentos: *Chez le marchand d’or (Venice XIIIe siècle)* dedicada a Ricardo Viñes; *Danse curaisée (Période Grecque)* dedicada a M.D. Calvocoressi; *La défaite des Cimbres (Cauchemar)* dedicada a Émile Vuillermoz. Não há registros da estreia dessas peças. Embora saibamos que Satie as enviou a Ricardo Viñes em novembro de 1913, eles acabaram por se decidirem pelos *Chapitres tournés en tous sens* para a estreia de 14 de janeiro de 1914 na S.I.M. De fato, após isto, e da data inexata de 19 de janeiro dos *Embryons Desséchés*, Satie não veria a estreia de alguma de suas peças até 1916 em virtude do fechamento dos teatros e editoras com a Grande Guerra e pelo seu desligamento da S.I.M., o qual se deu graças a seu mais antigo inimigo crítico Henry Gauthier Villars (Willy). Willy publica em fevereiro de 1914 um pequeno artigo na revista

⁵⁷ Carta de 5 de maio de 1914 de Satie a Ricardo Viñes em virtude de um falso texto publicado sob seu nome por Willy e com autorização de Émile Vuillermoz na revista S.I.M (Vc, 2000:202).

S.I.M., chamado *Les commandements du catéchisme du Conservatoire, remis à 9 – Os mandamentos do catecismo do Conservatório, reduzidos a 9*, no qual ele tenta criar uma desavença entre Debussy e Satie ao publicar falsamente sob o nome de “Erit Satis”. Abaixo podemos ver este texto:

Um correspondente anônimo nos pede a inserção dos seguintes octossilábicos, nos quais apreciaremos o objetivo educador e humanitário e que são, sem dúvida, as consequências de um voto:

- I. Adorarás somente a *Deusbussy* [Dieubussy] e o copiarás perfeitamente.
- II. Não serás melodioso, de fato, nem com consentimento.
- III. Sempre absterás de planos para compor mais facilmente.
- IV. Com grande cuidado, violarás as regras do velho rudimento.
- V. Quintas seguidas e oitavas paralelamente tu farás.
- VI. Nunca, jamais resolverás dissonância alguma.
- VII. Jamais terminarás uma peça por um acorde consonante.
- VIII. Acumularás as nonas [intervalos] sem nenhum discernimento.
- IX. Somente desejarás o acorde perfeito em um casamento

Ad gloria tuam

Erit Satis.

Amém. (WILLY, 1914:19)

O texto que ironiza a prática moderna da música e que poderia trazer desavenças entre ele e Debussy o irritou profundamente. Não apenas isto, Willy acusa Satie de copiar Debussy, ser dotado de um amadorismo composicional em várias estâncias e de desrespeito à tradição. Logo, Satie exigiu uma nota de retratação à revista, e a Jules Écorcheville⁵⁸, que desmentisse sua suposta autoria do texto. Não a obtendo, ele se separa da S.I.M., em abril de 1914 (Vc, 2000:195). Satie enviaria uma carta à Armande de Polignac em 3 de junho falando de seus inimigos tímidos, ironizando o texto sob pseudônimo de Willy, e dizendo que os mesmos o “cativaram, mumificaram, cobriram, petrificaram, enterraram, deplumaram e atrofiaram”. Ele ainda conta de um encontro que teve, em maio de 1914, com o crítico: “Eu me encontrei no metrô, sozinho com Willy. Sim, Madame. E eu posso lhe dizer que após vinte e dois anos de uma luta córsica, é com um grande trepidamento cardíaco que eu apertei a mão deste corajoso homem” (Vc, 2000:203). De acordo com Ornella Volta, Satie e Willy teriam se reconciliado após esse episódio em um jantar na casa de Armande de Polignac terminando sua longa desavença (Vc, 2000:195).

O título das peças *Velhos cequins e velhas couraças* faz referência a uma moeda e às vestimentas militares. O cequim foi uma moeda de ouro utilizada em Veneza no século XIII, a qual caiu em desuso no século XVIII; e a couraça, uma placa de metal, inicialmente de couro, utilizada para proteger o dorso e os flancos bastante utilizada na Idade Média. Cada uma das peças trata de

⁵⁸ Satie escreve a Écorcheville duas vezes antes de se separar da S.I.M., em 8 de março de 1914, lhe dizendo que não é o autor do texto estúpido e de mal gosto publicado sob seu nome e, em 6 de abril de 1914, questionando com mais veemência e interrogando a boa índole da revista ao não apoiar um de seus colaboradores e espalhar uma “farsa estúpida” sobre si (Vc, 2000:200-201).

um dos temas e a última trata de uma batalha. A primeira peça, *Chez le marchand d'or – Ao mercador de ouro* (E2), corresponde ao cequim e conta a história de um mercador apaixonado por seu ouro. Para representar esta devoção ao metal, Satie recorre à história bíblica de Moisés e Arão. Enquanto Moisés falava com Deus ao topo do Monte Sinai e recebia as tábuas com seus mandamentos, Arão foi requisitado pelo povo, que já não acreditava no retorno de Moisés, a construir para eles um Deus que os guiassem. Em resposta a isso, Arão pediu a todos que retirassem todos seus enfeites de ouro e forjou um bezerro de ouro ao qual eles adoraram até o retorno de Moisés, quem destruiu o ídolo e restaurou a ordem entre o povo de Israel. Portanto, o bezerro de ouro tornou-se uma representação do falso ídolo e é também símbolo da idolatria ao dinheiro⁵⁹. Este tema é longe de ser alheio a Satie, uma vez que, como vimos em 1.4., ele era pobre por convicção e tinha uma péssima relação com o dinheiro, portanto, é provável que Satie estivesse tentando apontar em crítica esta idolatria ao dinheiro que sempre se fez presente. Para representar a analogia do bezerro de ouro, Satie realizou uma versão parodística da *Ronde du veau d'or* da Ópera *Faust* de Gounod. Dentro da história de Fausto, Mefistófeles fala com Wagner e outros estudantes sobre a adoração do bezerro de ouro. Na canção de Gounod, Mefistófeles canta o triunfo de Satan em comandar a humanidade através do metal (dinheiro):

O bezerro de ouro está sempre de pé / Ele emana / Seu poder / De uma ponta à outra do mundo / Para festejar o infâme ídolo / Reis e pessoas confundidas / Ao ruído sombrio dos écus⁶⁰ / Dançam numa ronda louca / ao redor de seu pedestal! / E Satã conduz a festa! / O bezerro de ouro é vencedor de deus! / Em sua glória / Derrisória / O monstro abjeto insulta os céus / Ele contempla, ó raiva estranha! / Aos seus pés o gênero humano / Eles correm com a espada em mãos / No sangue e na lama / Onde brilha o ardente metal / E Satã conduz a festa!

As espadas em mãos correspondem à ordem de Moisés aos filhos de Levi para assassinares aqueles que haviam se rendido ao culto do bezerro de ouro. É interessante apontar a glória derrisória do bezerro, como se Satã e o mesmo estivessem zombando de Deus e dos humanos ao nos comandar tão facilmente para o mal através do ouro. Há ainda uma segunda citação que, juntamente a *Ronde du veau d'or*, constitui os dois materiais utilizados em *Chez le marchand d'or*. Satie inicia a peça com uma melodia extraída do solo de violino de Orfeu ao início da ópera cômica *Orphée aux Enfers* (1858) de Offenbach. Esta ópera é uma versão bufa e modificada do mito de Orfeu e Eurídice. Nela, ambos são casados, mas estão a trair um ao outro, Eurídice com o pastor

⁵⁹ Em discurso a embaixadores no Quirguistão, Papa Francisco, em 16 de maio de 2013, menciona: “Criamos novos ídolos. A adoração do antigo bezerro de ouro encontrou uma nova e cruel versão na idolatria do dinheiro e na ditadura de uma economia realmente sem fisionomia nem finalidades humanas” (FRANCISCO, 2013:1).

⁶⁰ *Écus* é o nome francês correspondente ao italiano cequim.

Aristée e Orfeu com a pastora Chloë. Orfeu é um violinista famoso e, temendo que o escândalo venha a público, planeja com Aristée, que, na verdade, é Hades disfarçado, o assassinato de Eurídice para que Orfeu se veja livre dela e Hades possa tê-la ao seu lado. Porém, quando o público descobre, ele obriga Orfeu a ir buscá-la no inferno. É importante ressaltar que nessa ópera a *Opinião Pública* é um personagem. Ela atua de forma onisciente na história, julgando tudo à sua maneira “Como um *Deus ex machina*”. Após a morte de Eurídice por Hades, a ópera passa a figurar o Olimpo e todos os seus deuses retratados de formas preguiçosas e falhas: dormindo e fazendo fofocas. Logo, Hades aparece e os convida a deleitar os prazeres e a ambrosia do inferno. O segundo ato se passa no inferno durante a festa organizada por Hades. Zeus vai até os aposentos de Eurídice, disfarçado de mosca, e faz um dueto amoroso com a mesma no qual ele apenas faz zumbidos e, ao revelar-se, ele promete ajudá-la. Zeus planeja distrair todos com uma dança para poder fugir com Eurídice, mas é então revelado que ele só consegue dançar minuetos, porém todos na festa achavam minuetos cansativos e tediosos. Assim, surge a mais famosa parte dessa ópera: o *Galop Infernal* que ficou amplamente conhecido como a música do *Can Can*. Quando Orfeu chega em meio à festa, Zeus arremessa um raio atrás dele fazendo com que ele olhe para trás e, assim como no mito original, Orfeu a perderia para sempre. Com ele fora do caminho, o *Galop Infernal* continua na festa.

Há inúmeros elementos que podem ter atraído a atenção de Satie nessa ópera para utilizar de um tema. O primeiro motivo e, provavelmente, mais impactante de todos é a existência do personagem simbólico da opinião pública. Satie sempre afirmou em oposição aos críticos: “Eu tolero apenas um juiz: o público” (SATIE, 2014:221) e é precisamente isto que o personagem da ópera de Offenbach simboliza. Ao olharmos o libreto:

Eu sou a opinião pública / um personagem simbólico / aquele que se chama de um pensador / o coro antigo em confidência / se encarrega de explicar às pessoas / aquilo que eles compreenderam de antemão / quando eles são inteligentes. / Eu, eu faço melhor. Eu ajo por mim mesmo; / e tomo parte pela ação / da palma ao anátema / eu faço a distribuição [...] / Eu parto: mas estou sempre lá / Prestes a sair da cortina / Como um deus ex machina.

O personagem da opinião pública se coloca acima do coro antigo, os críticos, em importância. Seus atos são mais significativos e reais na distinção da arte boa e ruim. A ideia da ópera em demonstrar deuses falhos e com defeitos humanos também poderia nos apontar para uma culpa do estado de adoração do ouro do mundo, ainda que vaga. Porém, o Ato final dialoga com a ária da *Ronde du veau d’or*, pois ambas relatam uma festa conduzida por Satan. Não obstante, o tema utilizado por Satie é do início do primeiro ato, após uma breve primeira cena de Eurídice se

mostrando apaixonada por Aristée/Hades. Nesta cena, ambos discutem sobre as traições e Eurídice revela odiar o violino e que acreditava ter se casado com um artista, mas se uniu ao homem mais tedioso da criação: “Você acha que eu passarei o resto de minha juventude a lhe escutar tocar os sonhos clássicos e raspar este execrável instrumento?”. Orfeu promete se vingar da insolência dela tocando seu último concerto “uma obra de gênio repleta de arte” que duraria uma hora e quinze minutos. Eurídice tampa seus ouvidos e grita em desespero enquanto Orfeu a segue tocando e mencionando suas aptidões técnicas: “Que tremolo! *Rinforzando, Presto, presto, pianissimo, Pizzicato... agitato*”. O suplício termina com Eurídice pedindo que se separem. A zombaria aos meios clássicos fica clara e a opinião de Eurídice corrobora com a de Satie acerca de tediosos complexos musicais de uma hora repletos de tecnicismos, como já vimos em suas críticas musicais nos *Embryons Desséchés*. Portanto, não faltam motivos para que ele utilizasse do tema tocado por Orfeu no dueto do concerto, a cena 2 do 1º ato de *Orphée aux Enfers*.

Com este contexto, podemos agora observar o texto que se segue na partitura de *Chez le marchand d’or* (E1):

Peu Vite - Pouco vivo

Il caresse son or – Ele acaricia seu ouro

Il le couvre de baisers - Ele o cobre de beijos

Il embrasse un vieux sac – Ele abraça um velho saco

Il met dix mille francs d’or dans sa bouche – Ele coloca dez mil francos de ouro em sua boca

Arrêt – Pare

Il prend une pièce d’or e lui parle à voix basse – Ele pega uma peça de ouro e lhe fala em voz baixa

Il fait le gamin – Ele está feito criança

Arrêt – Pare

Il est heureux comme un roi – Ele está feliz como um rei

Il se roule dans un coffre, la tête en bas – Ele rola dentro de um baú de cabeça pra baixo

Il en sort tout courbaturé - Ele sai todo dolorido

Não há muitos elementos humorísticos em *Chez le Marchand d’or* e ela é uma das peças dentre os conjuntos de peças humorísticas para piano que teremos a presença de uma fórmula de compasso, ainda que com a ausência de barras. De fato, sua construção confia mais na ideia de fantasia de Satie do que propriamente em um humor buscando apenas pela paródia fazer referências a essas histórias paralelas através das duas citações musicais de Offenbach e Gounod. A

construção da peça é feita a partir de dois temas: *La ronde du veau d'or* que aparece duas vezes seguidas sob a indicação *Il embrasse un vieux sac* e sob *Il prend une pièce d'or e lui parle à voix basse* e, pela última vez, sob *Il est heureux comme un roi*; e o tema do dueto do concerto de Offenbach que se alterna com o tema de Gounod. Além disto, a parte da descrição do texto adicionado pela partitura e pelas citações musicais, poderíamos mencionar apenas uma ruptura em *Il prend une pièce d'or et lui parle à voix basse* que está em um registro médio, sendo interrompida por baixos oitavados, e separados por pausas de colcheia. Assim, temos a apresentação de frases na seguinte ordem: quatro acordes em um registro agudo; quatro acordes em um registro grave; e, sob *Il fait le gamin*, seis tempos em um registro hiperagudo, porém é algo bastante sutil para que se provoque o riso. No entanto, com a ressalva de uma efetividade dúbia, ainda poderíamos contar como **I8**, um efeito insólito de textura e dinâmica (Fig. 86). Também podemos citar a descrição musical do mercador rolando dentro do baú de moedas até cair (Fig. 87). Abaixo podemos ver o tema de Offenbach e sua utilização por Satie (Fig. 82 e 83) e o comparativo da citação de Gounod (**I1 + I3 + E1**) (Fig. 84).

The image shows a musical score for Violino and Orquestra. The Violino part is in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 6/8 time signature. It begins with the tempo marking 'Allegretto'. The Orquestra part is in grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. It starts with a piano ('p') dynamic and features a series of chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Figura 82 - Início do concerto de Orfeu em *Orphé aux Enfers* de Offenbach.

The image shows a musical score for two staves. The top staff is in treble clef with a 6/8 time signature and a key signature of one sharp (F#). It begins with the tempo marking 'Peu Vite' and the text 'Il caresse son or'. The bottom staff is also in treble clef with a 6/8 time signature and the same key signature. It features a rhythmic accompaniment with slurs and a piano ('p') dynamic.

Figura 83 – Utilização do tema de Orfeu em *Chez le Marchand d'or*.

La Ronde du Veau d'or

The image shows two musical staves. The top staff is for the original piece, 'La Ronde du Veau d'or', in 6/8 time with a key signature of two flats. The bottom staff is for the citation in 'Chez le Marchand d'or', also in 6/8 time with two flats. The citation is marked with a piano (*p*) dynamic. The lyrics for the original are 'Le veau d'or est toujours de - bout! On en...'. The citation includes the lyrics 'Il embrasse un vieux sac' and 'Chez le Marchand d'or'.

Figura 84 - Comparativo entre *La ronde du veau d'or* e sua citação em *Chez le Marchand d'or*.

Abaixo teremos o trecho *et Satan conduit le bal!* da *Ronde du veau d'or* (Fig. 85) seguido das trocas de textura descritas no parágrafo anterior, dentre as quais Satie faz uma citação modificada desta frase não mantendo os mesmos intervalos, mas ressaltando um contorno melódico e rítmico semelhantes o suficiente para realizar a conexão (**I8 + I1**) (Fig. 86) e, em seguida, o rolar do mercador até sua queda que o deixa todo dolorido (**E1 + I3**) (Fig. 87):

The image shows two musical staves for the phrase 'Et Satan conduit le bal!'. The top staff is in 6/8 time with a key signature of two flats, featuring a melody with eighth-note patterns. The bottom staff is for the bass line, marked with a forte (*f*) dynamic. The lyrics are 'Et Sa - tan con - duit le bal, con - duit le bal! Et Sa...'.

Figura 85 - Frase *Et Satan conduit le bal!* da *Ronde du veau d'or* de Gounod.

Extensão da resolução de "Le veau d'or est toujours debout!"

Citação modificada da frase "Et Satan conduit le bal!" da Ronde du veau d'or

pp Et Sa-tan con-duit le bal! con-duit le bal!
Il fait le gamin

p

Figura 86 - Trocas abruptas de registro e dinâmica + aparição modificada do trecho *et Satan conduit le bal* do *Faust* de Gounod.

f Il se roule dans un coffre, la tête en bas

v.

Queda do mercador

Figura 87 - Descrição musical do mercador rolando no cofre de cabeça pra baixo até cair.

A peça seguinte, a *Danse Curaisée – Dança Couraçada*, corresponde à couraça do título. Seu subtítulo *Período Grego* não possui grandes conexões com o material utilizado e é, provavelmente, uma menção à descendência grega de Michel-Dmitri Calvocoressi para quem Satie dedicou a peça e o qual estava deixando a França para ir trabalhar como criptógrafo na Inglaterra. *Danse Curaisée* é uma peça bem simples, ela se trata de uma paródia integral da canção militar *La casquette du père Bugeaud* (II) com a adição de um curto final descritivo-musical (E1 + I3). O

total do efeito humorístico está na apresentação descontextualizada e inesperada dessa canção militar em uma sala de concerto que engatilha a história humorística por trás de sua origem, o personagem cômico de *Père Bugeaud* (I1 + I4 + I7), e pela roupagem de terças cromáticas paralelas que Satie utiliza para adornar a melodia em substituição dos acordes de Tônica e Dominante originais (I1 + I9).

Em 1846, entre os *Zouaves*, tropas militares francesas na África, conhecidas pelos seus uniformes espalhafatosos de jaquetas azuis abertas, calças *baggy* vermelhas e capacetes com turbante, a canção surgiu quando o acampamento do Marechal Thomas Robert Bugeaud foi atacado de surpresa à noite pelos árabes. Bugeaud se levantou acordando seus soldados e se encarregando de repelir o ataque. Ao final do ataque e com o reestabelecimento da ordem, Bugeaud, percebendo que todos olhavam para si, percebe que tem apenas uma toca de algodão de seu pijama na cabeça e ordena que tragam seu capacete. Em resposta, seus soldados começaram todos a repetir: *as-tu vu la casquette? As-tu vu la casquette du père Bugeaud? – Vocês viram o capacete? Vocês viram o capacete do pai/velho Bugeaud?*. A cômica situação num ambiente militar daria origem à canção que se tornou famosa entre as tropas *Zouaves*. Gillmor aponta que o nome *Zouave* também era sinônimo de “passar por idiota”, “ser feito de bobo” na França, em virtude dos uniformes dessas tropas (GILLMOR, 1988:153). Essa história foi o suficiente para despertar em Satie o interesse de utilizá-la. Também há uma versão dessa mesma marcha utilizada em bandas militares sob o nome de *Aux Champs (en marchant)*.

Satie cria um breve texto na partitura para descrever a dança couraçada, a qual, ironicamente, se dança completamente parado, zombando da rigidez militar⁶¹:

Pas noble et militaire (modéré) – Passo nobre e militar (moderado)

Se danse sur deux rangs – Se dança a duas fileiras⁶²

Le premier rang ne bouge pas – A primeira fileira não se move

Le second rang reste immobile – A segunda fileira permanece imóvel

Ralentissez – Ralente

Les danseurs reçoivent chacun un coup de sabre qui leur fend la tête - Os dançarinos recebem cada um um golpe de sabre que lhes partem a testa

⁶¹ A crítica pode ter surgido, pois, naquele momento, Satie via vários de seus jovens amigos serem chamados para servir o exército durante a Grande Guerra. Em 26 de outubro de 1913, vemos Satie enviando uma carta a Roland-Manuel lhe desejando força e querendo saber notícias do mesmo como soldado (Vc, 2000:189).

⁶² Há também a possibilidade de entendermos ranque como a patente militar. Desta forma, a separação estaria não pelas fileiras, mas pelo grau militar.

Abaixo podemos ver, nas figuras 88 e 89, a canção militar e a utilização da mesma por Satie em *Danse Curaisée*, respectivamente, transpondo-a uma quarta justa abaixo e simplificando os arpejos de finais de frase (circulados). E, na Fig. 90, o final descritivo do texto no qual os soldados são atingidos por um golpe de sabre na cabeça:

La casquette du père Bugeaud e Aux Champs (en marchant)

métro ♩ = 120

As - tu vu la cas - quet - te la cas - quet - te As - tu vu la cas - quet - te du père Bu - geaud

Figura 88 - *La Casquette du père Bugeaud* mesclada com sua versão instrumental *Aux Champs (en marchant)*.

Pas noble et militaire

p Modéré *Se danse sur deux rangs*

Figura 89 - Início de *Danse Curaisée*.

*Les danseurs reçoivent chacun un coup de sabre
qui leur fend la tête*

Ralentissez

Figura 90 - Descrição musical do golpe de sabre em *Danse Curaisée*.

La Défaite des Cimbres (Cauchemar) – A Derrota dos Címbrios (Pesadelo) (E2) marca um novo modo de pensar a música humorística por Satie. Aos poucos ele se distanciava das técnicas de surpresa musical, fossem elas harmônicas, rítmicas ou de contraste de materiais e passava a incorporar contextos literários, metáforas e histórias intrínsecas através da adição de

“pistas” musicais em forma de citação. Em *La Défaite des Cimbres*, Satie resolve deixar claro quais fontes usou através de um texto ao topo da partitura. A peça descreve um sonho ou pesadelo de uma criança, no qual o compositor tenta adentrar o imaginário infantil e como informações históricas e rígidas se transformariam em fantasia na mente de uma criança. Aos poucos o interesse de trabalhar com o mundo infantil aparecia nas peças humorísticas de Satie e a ideia de fantasia se tornava cada vez mais forte. Logo, ao longo do último trimestre de 1913, Satie se dedicaria à composição de suas *Enfantines*, cinco grupos de três peças que, como anotado por Satie no manuscrito do primeiro grupo, *Le Enfance de Ko-Quo (Recommandations maternelles)*: “Essas peças foram escritas com o objetivo de preparar as crianças para os padrões sonoros da música moderna. Elas fizeram eu ganhar parabenizações do *Shah* da Pérsia e do Rei de Yvetot” (SATIE, 2014:207). Não há datas de estreia conhecidas das *Enfantines*, mas é provável que Satie as tenha tocado em uma de suas várias aulas comunitárias para crianças em Arcueil-Cachan a fim de cumprir o objetivo desejado. Sendo assim, devido ao caráter pedagógico dessas obras, não as abordaremos neste trabalho. Abaixo podemos ver o texto introdutório de Satie em *La Défaite des Cimbres* revelando sua abordagem do universo infantil e suas fontes utilizadas:

“Uma pequenina criança dorme em sua pequenina cama. Seu avô, muito velho, lhe dá diariamente um estranho tipo de pequeno curso de História geral, extraído de suas vagas lembranças. Com frequência, ele lhe fala do célebre rei Dagobert, do Sr. Duc de Marlborough e do grande general romano Marius. Em sonho, a pequenina criança vê seus heróis combatendo os Cimbrios na jornada de Mons-en-Puelie. (1304)”

Para representar o pesadelo da criança e sua difusão de elementos, Satie cria uma mistura histórica de batalhas. Talvez ele estivesse olhando algum catálogo do *Musée du Louvre*, uma vez que todas as batalhas mencionadas possuem pinturas correspondentes e o quadro, de 1833, de Alexandre-Gabriel Decamps possui o mesmo título da peça de Satie: *La Défaite des Cimbres*. Satie faz referência a Guerra dos Cimbrios (113 a.C. – 101 a.C.) travada entre os povos germânicos dos Cimbrios e Teutônicos contra a República Romana comandada por Gaius Marius, o qual se estabelece como Cônsul Romano em virtude de seus sucessos na guerra. Há também menção à batalha de Mons-on-Pévèle travada e vencida, em 1304, pelo Rei da França Philippe IV ou Philippe le Bel contra tropas flamengas, a qual durou um dia inteiro, sendo esta a jornada que Satie mistura com a guerra dos Cimbrios. E as duas citações principais: a batalha de Malplaquet na qual o Duque de Marlborough, Inglaterra, aliado ao Príncipe Eugène de Savoie, Áustria e Holanda, enfrentou o Duque de Villars, França. A batalha resultou numa perda desastrosa para os ingleses e, assim, os franceses acreditando terem matado o Duque de Marlborough durante a batalha, o que não

aconteceu, criaram uma canção chamada *Malbrough s'en va t'en guerre*⁶³ contando a campanha fracassada e a suposta morte do Duque. A segunda citação de Satie é referente a Dagobert I, rei dos Francos (600-639) para o qual, durante o início da Revolução Francesa, foi criada uma canção chamada *Le bon roi Dagobert*. A canção é baseada na lenda de que o Rei Dagobert era bastante atrapalhado e distraído e costumava colocar suas calças ao contrário, tropeçar nos tapetes e cair no palácio, o que provavelmente acontecia por conta de sua miopia. Apesar de falar do Rei Dagobert, a canção foi utilizada para zombar Louis XVI, também conhecido por ser desastrado, o que fica bastante claro em versos que falam que o Rei colou a peruca ao contrário. A canção também tem a presença de *Saint Éloi* que era o conselheiro do Rei Dagobert e se encarregava de avisá-lo desses pormenores. A canção ainda ganharia versos novos para zombar qualquer monarca que aparecesse e foi mesmo utilizada para criticar Napoleão que queria fazer uma guerra durante o inverno entre outros: “*Le roi faisait la guerre. Mais il la faisait en hiver*”.

A peça de Satie é baseada sobre os dois temas populares *Malbrough s'en va t'en guerre* e *Le bon Roi Dagobert* (II + I7) com a adição de trechos descritivos de acontecimentos famosos das batalhas (E1 + I3). As citações aparecem em dois formatos, uma versão reduzida, apenas com as notas iniciais da melodia e uma versão completa da melodia citada. O texto que acompanha a partitura segue abaixo:

***Sans trop de mouvement* – Não muito movido**

Pluie de javelots – Chuva de lanças

Portrait de Marius – Retrato de Marius

Boïorix, roi des Cimbres – Boïorix, rei dos Cimbrios

Il a du chagrin – Ele está ferido

Les Dragons de Villars – Os Dragões de Villars

***Arrêt court* – Parada curta**

Le Sacre de Charles X (267 bis) – A Coroação de Charles X (267 bis)

Grandiose – Grandioso

Retenez – Refrear

O texto é de caráter descritivo de uma batalha, porém há duas menções que merecem destaque: a aparição dos Dragões de Villars que faz referência à ópera homônima de Aimé Mallart da qual Satie utilizou a canção *Ne Parle pas Rose, Je t'en supplie* em *Celle qui Parle Trop*. Porém Satie não cita material da *operetta*, apenas menciona a entrada do batalhão do Duque de Villars na

⁶³ No Brasil, Inglaterra e Estados Unidos essa canção foi adaptada com uma nova letra: “Ele é um bom companheiro, ele é um bom companheiro, ele é um bom companheiro, ninguém pode negar” “*For He is a jolly good fellow...*”.

batalha de Malplaquet; e a coroação de Charles X ao final da peça sob uma citação de *Le Bon Roi Dagobert* mencionando o último Rei da família Bourbon na França, porém ele adiciona uma indicação dúbia que dá a entender que se faça um bis 267 vezes (**I14 + I15 + I3 + I1 + E1 + I7**). Essa indicação de Satie tomada como uma sugestão para que se repetisse a frase final ou talvez toda a peça por 267 vezes é uma piada bastante complexa que confia em um intérprete que siga com rigidez todas as informações de uma partitura. Talvez o número 267 seja apenas aleatório, talvez Satie tenha alguma razão numerológica ainda não revelada ou ainda seja uma referência ao ano em que ocorre a primeira invasão dos Godos ao Império Romano e Satie tenha compreendido o evento como uma vingança do povo germânico sobre Roma. Ela também nos remete a *Vexations* (1893) fornecendo uma nova possível interpretação no lugar de um primeiro pensamento de *musique d'ameublement*. Talvez *Vexations* tenha sido uma das maiores piadas concretizadas de Satie: fazer com que pessoas tocassem um mesmo trecho por 840 vezes ininterruptas em um concerto de cerca de 14 horas apenas por seguirem inocentemente sua sugestão incomum adicionada à partitura, passando por uma grandiosa vexação.

Abaixo podemos ver as duas canções em seu formato original (Fig. 91 e 93) e seus dois modos de utilização por Satie (Fig. 92 e 94):

Mal-brough s'en va - t'en guer - re, Mi-ron - ton, ton ton, mi-ron - tai - ne, Mal-brough s'en va - t'en guer - re. Ne
sait quand re - vien - dra. Ne sait quand re - vien - dra. Ne sait quand re - vien - dra.

Figura 91 - *Malbrough s'en va t'en guerre*.

Citação parcial

Citação completa

Portrait de Marius

Figura 92 - Citação parcial e completa de *Malbrough s'en va t'en guerre* em *La Défaite des Cimbres*.

Le bon roi Da - go - bert a mis sa cu - lot - te'à l'en - vers. Le
 bon roi Da - go - bert a mis sa cu - lot - te'à l'en - vers. Legrand Saint Éloi lui dit O mon Roi: Vo - tre
 Ma - jes - té est mal cu - lo - ttée. C'est vrai lui dit le roi, je vais la re-met-tre'à l'en-droit

Figura 93 - *Le bon roi Dagobert*.

Citação parcial Citação completa
 Sans trop de mouvement Boïorix, roi des Cimbres
 p pp

Figura 94 - Citação parcial e completa de *Le bon roi Dagobert* em *La Défaite des Cimbres*.

Na figura 95, podemos observar a descrição musical da chuva de lanças, a qual provavelmente foi adicionada em virtude do início da batalha de Mons-en-Pévèle, na qual o trunfo que garantiu a vitória de Philippe *le Bel* foi a utilização de trabucos arremesando pedaços de cerâmica, telhas e pedras sobre os inimigos. Ainda na mesma figura, os dragões de Villars são representados de forma bastante similar, porém em formato ascendente. Para representar o soldado ferido em *Il a du chagrin*, Satie também utiliza a citação parcial de *Malbrough s'en va t'en guerre*, mas altera as duas notas finais substituindo o que deveria ser uma 3ªm ascendente (Mi – Sol) por uma 2ªM ascendente um tom abaixo (Ré – Mi), o mesmo recurso já utilizado em outras peças, como se o personagem debilitado não conseguisse alcançar as alturas corretas (**I3 + E1 + I1**) (Fig. 95). Por fim, podemos observar a última citação de *Le bon roi Dagobert* sobre o nome de mais uma figura histórica da França e a indicação humorística para que se realize um bis 267 vezes (Fig. 96):

Figura 95 - Processos de descrição musical em *La Défaite des Cimbres*.

Figura 96 - Trecho final de *La Défaite des Cimbres* com a indicação de 267 bis.

2.3.11. Visão Turva

Míope de Nascimento, eu sou presbíope de coração. Fuja do orgulho: de todos nossos males, este é o mais constipante. Que o infeliz cuja visão não me vê escureça a língua e estoure as orelhas.

Erik Satie (*Écrits*)

As *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)* – *Coisas vistas à direita e à esquerda (sem óculos)* (E2) foram compostas entre 17 de janeiro e 30 de janeiro de 1914. Embora ela tenha sido composta imediatamente após as peças infantis e a peça *Les Pantins Dansent*, devido a motivos que apresentamos no início da seção anterior, ela só teve sua respectiva publicação em 1916 e sua estreia em 2 de abril do mesmo ano, na *École Lucien de Flagny*, na qual Ricardo Viñes era diretor, durante uma semana de provas de alunos por Ricardo Viñes e Marcel Chailley. Ao contrário das peças para piano solo que vimos aqui, as *Choses vues* foram escritas para piano e violino e, apesar de conterem alguns elementos humorísticos, como iremos ver, elas correspondem a uma nova

tentativa de Satie em reaproveitar as técnicas aprendidas na *Schola Cantorum*, a qual ele havia abandonado parcialmente por acreditar que suas peças haviam se tornado tediosas e desinteressantes. Satie retorna ao seu modelo aplicado nas *Aperçus Désagréables* e em *En Habit de Cheval*, a composição de corais em conjunto de fugas. Sobre *En Habit de Cheval*, Satie chegou mesmo a dizer a seu irmão Conrad que havia descoberto um novo tipo de fuga: “Eu levei oito anos para realizar a nova fuga” (Vc, 2000:155) e em outra carta a Roland Manuel, de 4 de agosto de 1911, ele conta como foi a reação de Albert Roussel ao ver a fuga: “tudo aquilo o divertiu; ele me apoiou nesta nova concepção da fuga: especialmente as exposições. Ele adora as pequenas harmonias nelas” (Vc, 2000:154). As *Choses vues*, embora mudem a instrumentação, de dois pianos para piano e violino, manteriam, ao menos inicialmente, o mesmo modelo de *En Habit de Cheval*, um par de corais contraposto a um par de fugas. No entanto, ainda que os dois corais tenham sido escritos, Satie resolve excluir um deles⁶⁴ e manter apenas o *Choral Hypocrite – Coral Hipócrita*, a *Fugue à tâtons - Fuga à experimentação* e a *Fantasie musculaire – Fantasia muscular (E2)*. Orledge argumenta que a substituição e omissão do segundo coral foi, provavelmente, um medo de Satie em estar se repetindo como já vimos nos argumentos do próprio compositor em **1.10.**, mas também é bastante provável que Satie apenas quisesse manter o padrão numérico de três peças por grupo. Conseqüentemente, assim como os outros corais e fugas da época da *Schola Cantorum*, não há inúmeros elementos humorísticos ou zombaria ao estilo contrapontístico, Satie estava, de fato, tentando construir sua ideia de música moderna e seu novo conceito de fuga. Ele ainda experimentaria mais uma vez este formato no *Prélude du Rideau Rouge*, início de *Parade*. A parte dos títulos humorísticos, essas peças carregam inúmeras indicações humorísticas de expressão bastante abertas e indeterminadas no que diz respeito à interpretação (**E1**):

Choral Hypocrite – Coral hipócrita

La main sur la conscience – A mão na consciência

Très en dehors - Bem de fora

Ralentir avec bonté – Ralentar com bondade

Ao final do coral, Satie apresenta um texto bastante provocativo, o qual provavelmente foi escrito como uma resposta às críticas de seus trabalhos acadêmicos como “nada sedutoras”, nas palavras de Roland-Manuel, como veremos no capítulo 3, ou “tediosas e desinteressantes” nas palavras de Satie. Ele acrescenta a seguinte ressalva:

⁶⁴ Este coral não utilizado foi reproduzido em OSC, 1990:99-100.

“Meus corais igualam àqueles de Bach, com a única diferença de que eles são mais raros e menos pretensiosos”

Na peça seguinte:

Fugue à tâtons – Fuga à experimentação/ao tateamento

Dans une candeur niaise mais convenable – Em uma candura tola, mas adequada

Violino: *Du bout des dents du fond* – Do fundo dos dentes de trás

Piano: *Tranquille comme baptiste* – Tranquilo como batista

En clignant de l’oeil - Piscando o olho

Avec tendresse et fatalité – Com ternura e fatalidade/sensualidade

Les os secs et lointains – Os ossos secos e distantes

Partez d’un seul coup – Parta de um só golpe

En élargissant la tête – Alargando a cabeça

Large de vue – Com uma visão ampla

A última peça contém alguns elementos cômicos, além das indicações de expressão, que merecem mais atenção. Satie, talvez tenha tido a ideia após o contato com a ópera de Offenbach, *Orphée aux Enfers* que o mesmo utilizou em *Chez le marchand d’or* das *Vieux sequins et vieilles couraisses*, uma vez que a *Fantasia musculaire*, em seus oitenta segundos de duração, se assemelha a um manual de técnicas para violino possuindo trechos de arpejos, *pizzicato*, harmônicos hiperagudos, arco, uma *cadenza* completamente deslocada, inesperada e descontextualizada em uma peça de pouco mais de um minuto possuindo quiálteras de sete, harmônicos, intervalos saltados, trinados, acciacaturas, apojaturas, arpejos, escalas e notas em *portato*, retornando a um uso de staccato, um glissando em duas cordas e finalizando com uma pausa de semicolcheia antes do acorde final para que o violinista possa colocar a surdina. Todo este espetáculo de técnicas e a introdução de uma *cadenza* ao violino, após o que parece ser uma figura de *cadenza* ao piano, soam bastante cômicos quando comprimidos em uma peça tão curta (**I11 + I4**). Assim como a crítica do Concerto de *Offenbach*, Satie provavelmente estava tentando apontar o dedo para os tecnicismos exagerados e complexos virtuosísticos sem “espírito musical”, sem “ideia”, apenas trabalho de um “peão” e não de um “poeta”, nas palavras do próprio compositor, que perpetuavam certas obras acadêmicas predispostas a fazerem parte do cânone – isto fica bem claro com a indicação ao final da *cadenza* para que o violinista fique *bem envergonhado*. Abaixo podemos ver as indicações humorísticas que acompanham a partitura (**E1**). Em seguida, observaremos a *cadenza* do piano e do violino em *Fantasia musculaire* que comprime várias das técnicas aqui mencionadas e o rompimento súbito de dinâmica ao final da mesma (**I8**):

Un peu vif – Um pouco vivo

Le dos vouté – Com as costas curvadas

Laqué comme un chinois – Laqueado como um chinês

En feu – Em fogo

Avec enthousiasme – Com entusiasmo

Très penaud – Bem envergonhado

Froidement (mettez la sourdine) – Friamente (coloque a surdina)

The image shows a musical score for a cadenza in 2/4 time. The top staff is for the violin, and the bottom two staves are for the piano. The score includes various dynamics such as *f*, *ff*, and *p*, and articulations like *tr* (trills) and *En feu*. There are also markings for *avec enthousiasme* and *très penaud*. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure [18].

Figura 97 - Cadenza em *Fantaisie musculaire*.

Após as *Choses vues à droite et à gauche (sans lunettes)*, Satie se dedicaria à encomenda de *Sports et Divertissements*, uma coletânea de vinte peças publicadas em formato de manuscrito acompanhadas de textos de Satie e de desenhos de Charles Martin, uma obra interarte. Satie, no entanto, adicionaria um coral introdutório, provavelmente, para conseguir o número 21, múltiplo de 3. Ainda que não abordemos a natureza humorística dessas peças, é interessante observarmos o texto de abertura de *Sports et Divertissements* acerca da introdução do *Choral Inappétissant - Coral Insípido* que é bastante semelhante ao texto que o mesmo adicionou ao final do *Choral Hypocrite* que vimos acima:

Essa publicação é feita de dois elementos artísticos: desenho e música.

A parte de desenho é composta de linhas – linhas espirituosas; a parte musical é representada por pontos – pontos negros⁶⁵. Essas duas partes reunidas – em um só volume – formam um todo: um álbum.

Eu recomendo folhear, este livro, com um dedo amável e sorridente, pois se trata de uma obra de fantasia. Que não a vejamos como outra coisa.

Para os “encolhidos” [encolhimento de ombros] e os “abestados”, eu escrevi um coral grave e adequado.

Este coral é uma espécie de preâmbulo amargo, uma forma de introdução austera e imprescindível.

Eu coloquei nela tudo que eu conheço sobre o tédio [*Ennui*].

Eu dedico este coral àqueles que não gostam de mim.

Eu me retiro (SATIE, 2014:209).

2.3.12. Demorando séculos

A qualquer um. Eu proíbo de ler, em voz alta, o texto durante o tempo de execução musical. Toda falta a esta observação acarretará em minha justa indignação contra o insolente. Não será concedido nenhum passe-livre [exceção].

Erik Satie (*Heures séculaires et instantanées*)

As *Heures séculaires et instantanées* foram compostas entre 25 de junho e o início de julho de 1914. Quase um ano após as *Vieux sequins e vieilles curaisses*, Satie retornava às peças para piano humorísticas – se entendermos que *Sports et Divertissements* eram um duo com os desenhos. Isto implica em algumas mudanças no *modus operandi* das peças humorísticas e na adição de novas técnicas. Assim como as *Choses vues à droite et à gauche*, as *Heures séculaires* só iriam ser estreadas anos depois: sua publicação aconteceria em 1916 e sua estreia em 11 de março de 1917 na *Galerie Barbazanges*, novamente interpretada pelo cúmplice de Satie, Ricardo Viñes. As peças se iniciam com uma dedicatória extensa ao topo da partitura:

“A Sir William Grant-Plumot, eu dedico agradavelmente esta coleção. Até aqui, duas figuras me surpreenderam: Louis XI e Sir William: o primeiro, pela peculiaridade de sua cordialidade; o segundo, por sua contínua imobilidade. É uma honra para mim pronunciar, aqui, os nomes de Louis XI e Sir William Grant-Plumot”.

Esta singular dedicatória foi vista sob três perspectivas: Orledge argumentou que Sir William Grant-Plumot, como um personagem inexistente na história, teria saído da imaginação de Satie ou talvez fosse um apelido para Shakespeare (OSc, 1990:306). Gillmor pressupõe, através da

⁶⁵ A escolha de palavras por Satie pode sugerir que o mesmo tivesse tido contato com as teorias de Wassily Kandinsky em *Do Espiritual na arte*, ainda que *Ponto e linha sobre o plano* só tenha sido publicado em 1926.

descrição de contínua ou perpétua imobilidade, que Satie estivesse tentando fazer referência ao personagem de Samuel Pickwick de Charles Dickens, para o qual Debussy já havia composto um prelúdio *Hommage a S. Pickwick Esq. P.P.M.P.C* – peça nove no segundo livro de prelúdios (GILLMOR, 1988:173). Sobre Louis XI, Gillmor argumenta que o Rei da França, de 1461 até 1483, teria fascinado Satie por sua preferência em se vestir como plebeu, sem as pompas da coroa, sua participação nas festas populares, sua indiferença às etiquetas e protocolos reais, seu conhecimento da ironia e sua imagem de comediante em larga escala (GILLMOR, 1988:173-174). Ornella Volta ainda apresenta uma terceira possibilidade, a de que Satie estaria dedicando uma peça ao crítico Henry Gauthier-Villars (Willy), com o qual havia recentemente se conciliado, e que *Plumot* seria uma maneira de dizer *plumeau*, uma grande caneta, referindo-se à alta produtividade literária de Willy que publicava inúmeros autores fantasmas sob seu nome – a mais notável deles, sua esposa, a escritora Colette. Apesar de sensatas, ainda que falhem em dar alguma explicação única e clara acerca do personagem de William Grant-Plumot, essas explicações podem ter sido vítimas de mais uma das ironias de Satie. Se não nos fecharmos à noção superficial de pessoas em dedicatórias e conhecendo à índole humorística de algumas das dedicatórias de Satie, como dedicar a si mesmo, aos cães ou àqueles que não gostam dele, poderíamos perceber a possibilidade, não prevista por Orledge, Volta ou Gillmor, de Satie estar dedicando as peças à bebida, mais precisamente ao Whisky e ao Brandy. Sir William Grant-Plumot pode ser uma referência à destilaria escocesa William Grant & Sons que está em atividade desde 1887 e que, em 1914, já distribuía para 30 países. O adjetivo Plumot pode simplesmente fazer referência a um *blend*, mistura, de ameixa (*plum*) e damasco (*apricot*), o qual é frequentemente chamado de *Pluot*, *Plumot*, *Plumcot*, *apriplums*, *apriums*, de acordo com a predominância de cada uma das frutas, a qual poderia também ser adicionada ao Whisky no formato de um drink. Esta hipótese ganha força ao sabermos da existência de um *Brandy* francês chamado Louis XI. Portanto, a peculiar cordialidade e a contínua imobilidade podem ser referências aos efeitos causados pelo consumo de tais bebidas e, dado o consumo excessivo de álcool por Satie durante toda sua vida, esta opção nos parece uma interpretação bastante sensata de sua dedicatória (E3).

As três peças de *Heures séculaires et instantanées – Horas seculares e instantâneas* são: *Obstacles venimeux – obstáculos venenosos*; *Crépuscule matinal (de midi) – Crepúsculo matinal (ao meio dia)*; *Affolements granitiques – Pânicos graníticos* (E2). Cada uma delas narra um período específico do dia: às 9:17 da manhã; ao meio dia; às 13:00. A primeira mudança que percebemos no pensamento de Satie acerca de suas composições é o abandono da utilização de citações para construir suas narrativas. Essa, aliada a outra técnica que Satie introduz em *Heures séculaires*, parece ser uma resposta às acusações de simplicidade, em um sentido pejorativo de insuficiência técnica, ao seu trabalho. Como vimos, Satie, apesar de ter se mantido fiel ao seu modo de pensar a

arte em vida, frequentemente, se colocava em dúvida frente às críticas constantes que recebia, tendo sua jornada à *Schola Cantorum* sido um fruto disto. Por consequência, é provável que a supressão de citações tenha vindo por efeito de críticas a uma suposta ausência de autoria: que Satie utilizava de temas já compostos por ser incapaz de compor seus próprios ou pelo caráter dúbio e de duplo sentido que Satie construía sobre os mesmos. Porém, como uma maneira de substituir as mensagens evocativas das citações, Satie levou as indicações da partitura a um mais novo patamar, o de programa em si mesmo. Agora, além de darem dicas, sugestões, narrarem situações em formato paratático, o texto que acompanha a partitura possuiria um caráter bem mais conexo e contínuo contando uma história a ser descrita musicalmente. Portanto, como forma de evitar uma confusão que talvez datasse desde sua primeira utilização de um texto mais narrativo, em *Descriptions Automatiques* e em *Embryons desséchés*, Satie resolve adicionar uma nota de rodapé à partitura esclarecendo o seu modo de pensamento e uso do texto, a qual aparece na abertura dessa seção, proibindo a leitura do texto em voz alta durante a interpretação das peças. O texto, como utilizado desde o começo, é uma espécie de acordo e comunicação secreta, entre o intérprete e o compositor, não disponível ao público. Abaixo podemos ver o texto correspondente à primeira peça, *Obstacles venimeux* (E1):

Noirâtre – Enegrecido

Cette vaste partie du monde n'est habitée que par un seul homme: un nègre. – Esta vasta parte do mundo é habitada apenas por um homem: um negro.

Il s'ennui à mourir de rire. – Ele se entedia a morrer de rir.

L'ombre des arbres millénaires marque 9h. 17. – A sombra das árvores milenares marca 9h17m.

(l'heure) – A hora

(les minutes) – Os minutos

Les crapauds s'appellent par leur nom propre. – Os sapos se chamam por seus nomes próprios.

Du temps – A tempo

Pour mieux penser, le nègre tient son cervelet de la main droite, - Para pensar melhor, o negro segura seu cerebelo na mão direita,

Les doigts de celle-ci écartés. – Os dedos dele abertos.

De loin, il semble figurer – De longe, ele parece representar

Un physiologiste distingué. – Um fisiologista distinto.

Attendez – Espere

*Quatre serpents anonymes le captivent, suspendus aux basques de son uniforme que déforment le chagrin et la solitude réunis. (Espace) – Quatro serpentes anônimas o cativam, suspensas pelas abas de seu uniforme que deformam a tristeza e a solidão reunidas*⁶⁶

Retenir – Reter

Plus lent, jusqu'à la fin – Mais lento, até o final

Sur le bord du fleuve, un vieux palétuvier lave lentement ses racines, répugnantes de saleté. – Sobre a borda do rio, um velho manguezal lava lentamente suas raízes, repugnantes de sujeira.

(Respirez) Large au possible – (Respire) Mais lento possível

Ce n'est pas l'heure du berger. – Não é a hora do crepúsculo⁶⁷.

Com o retorno efetivo dos processos de descrição musical sem o auxílio de citações, Satie introduz também um novo elemento humorístico: a utilização de notações redundantes. Há pelo menos três razões para que Satie tenha recorrido a este recurso: a primeira diz respeito à criação de uma dificuldade proposital do processo de leitura, impedindo assim, que um intérprete qualquer pudesse ler às suas peças à primeira vista e tomar conclusões superficiais acerca da obra – em suas constantes indicações ao começo de peças: para manter os “chatos, insignificantes, cheios de si, corcundas” etc., afastados. Consequentemente, uma segunda razão, o recurso também garante uma maior dedicação e atenção do intérprete e talvez o obrigue decorar ou ter um foco muito maior durante a interpretação⁶⁸, uma vez que o reconhecimento de códigos automatizados da leitura sai de seu ambiente de conforto e se move aos extremos e exceções. A terceira razão é mais ativa de seu humor diz respeito à acusação de simplicidade, em um sentido pejorativo, a seu trabalho. Satie, portanto, responde criando uma complexidade virtual no plano visual da partitura, dando um “ar” de complexidade à primeira vista (**E5**), a qual, porém, é propositalmente redundante, sendo este o rompimento de nosso corpo de expectativas que nos levaria ao riso humorístico. A utilização de Satie desta técnica se dá sempre através da enarmonização, sem razão funcional dentro da harmonia, de passagens geralmente simples (bequados, dobrados bemóis e sustenidos sem necessidade). Abaixo podemos ver uma dessas utilizações em *Obstacles vénimeux*, a qual acontece entre a segunda e a terceira/última aparição do tema principal. No mesmo exemplo, também aproveitaremos para observar uma justaposição súbita de diferentes materiais musicais. Após o

⁶⁶ As serpentes que seduzem o negro, tal como a serpente bíblica, são os obstáculos venenosos do título.

⁶⁷ A “hora do pastor” é uma expressão que faz referência à lenda do pastor Endimião e a deusa da Lua Selene. Segundo o mito, em uma de suas variantes, Selene se apaixonou pelo jovem pastor e, para não vê-lo envelhecer, o colocou em um sono eterno. Assim, sempre que anoitecia, Selene descia à borda de uma montanha onde ficava o corpo de Endimião e acariciava-o. Desse relacionamento, nasceriam cinquenta ninfas. Portanto, a hora do pastor se refere ao anoitecer quando jovens apaixonados se encontram.

⁶⁸ O mesmo recurso foi utilizado de uma forma mais contida em *Vexations* (1893), na qual Satie notou acordes iguais sonoramente em alternativas enarmônicas forçando o foco do intérprete.

primeiro *Attendez*, o simples tema inicial é substituído pela entrada das quatro serpentes, representadas por quatro acordes em *ff*, e depois se encaminha para um material descritivo da dor e da tristeza em *pp*, mudando uma última vez para um material que pede o retorno do tema inicial. Também devemos notar o aspecto descritivo do tema principal que representa a badalada do relógio através da figura de um cluster de duas terças maiores adjacentes (Mi – Fá; Lab – Lá) (**E1 + I3 + E5 + I2 + I8**):

Figura 98 - Descrição musical, justaposição de materiais contrastantes e notação redundante em *Obstacles vénimeux*.

Em 1911, a França mudou o seu horário para se ajustar ao meridiano de Greenwich. Isto significava um atraso de 9 minutos e 20/21 segundos para com o horário antigo. Outra mudança significativa será a adoção do horário de 24 horas no lugar de dois turnos de 12 horas. A troca deve ter interessado bastante a Satie que, a partir de setembro de 1913, começa a marcar seus encontros sempre informando da seguinte forma: “às 19 horas (7 h da noite)”; “para amanhã às 4 horas (16 horas na nova coisa)”; “às 18 horas (antiga 6h)”; “entre às 14h e 14h ½* [...] 2h ou 2h 1/2, após o velho costume tão francês. Quanto a fórmula 14h ou 14h1/2 é simples, menos suja, mais fina! Eu acho. Eu realmente acho” (Vc, 2000:188;191;227). Por algum motivo, ele quis expressar esse tema em forma de música e a narração da transição da manhã para a parte da tarde, que ocorre durante as três peças, culmina às 13 horas e não à 1 hora da tarde como o modelo antigo.

Outro trecho de processos similares, ao apontado na Fig. 98, acontece entre a primeira apresentação do tema e sua segunda aparição. Nesta parte, Satie descreve a hora indicada pela sombra das árvores através de uma seção de 9 acordes (as horas) conectando com um material contrastante de trítonos alternados contabilizando 17 notas (os minutos). Existe a possibilidade que Satie estivesse tentando fazer uma alusão à diferença entre o horário novo e antigo, mas transferindo a horas e minutos, no entanto há uma diferença de 3 segundos na indicação de Satie – talvez ele

tivesse tido acesso a uma fonte ligeiramente inexata, devido a variações da informação? ou talvez seja apenas uma escolha aleatória. Sob a indicação *Du temps*, o tema inicial faz sua segunda aparição com variação. O trecho também possui a aparição de alguns dobrados bemóis redundantes, Bbb que poderiam ser escritos como A, e apresentam uma justaposição de materiais contrastantes (**E1 + I3 + E5 + I2**):

The image displays three systems of musical notation for the piece "Obstacles vénimeux".

- System 1:** Features a treble clef staff with the title "L'ombre des arbres millénaires marque 9h. 17." and dynamics "Léger" and "pp". The bass clef staff contains a sequence of chords. A bracket underlines a section labeled "9 horas - 9 colcheias". A circled area in the bass staff is labeled "[E5]".
- System 2:** The treble clef staff has the instruction "(l'heure)". The bass clef staff contains a sequence of notes. A bracket underlines a section labeled "17 minutos - 17 notas". The instruction "Écoutez" is placed above the staff, followed by dynamics "p", "m.g.", and "m.d.". A bracket underlines the final part of the system.
- System 3:** The treble clef staff has the instruction "Les crapauds s'appellent par leur nom propre" and "m.d.". The bass clef staff has "m.g." and "(les minutes)". A bracket underlines a section labeled "Du temps". The instruction "[Tema principal variado] Pour mieux penser ..." is placed above the staff. Dynamics "p" and "[...]" are also present.

Figura 99 - Descrição musical das horas, justaposição de materiais contrastantes e notação redundante em *Obstacles vénimeux*.

O segundo período do dia, o *Crepuscule matinal (midi)*, é uma peça bastante curta. Seu título talvez seja uma brincadeira com a troca de horários na França, pois, de acordo com o modelo antigo de dois turnos de 12 horas, a meia noite e o meio dia eram indicados da mesma forma sob o número 12 ou, talvez, Satie tenha feito referência à *l'heure du Berger* e seu sentido figurado, um encontro amoroso ao meio dia com o sol. Isto é bastante irônico, uma vez que sabemos que Satie detestava o sol, como vimos em **1.9.**, o compositor descrevê-lo como um porco que nos atormenta, o que fica claro ao final da peça. O tema principal é construído em cima de uma figura de *ostinato* que se alterna entre um intervalo de 2ªM e um de 4ªJ, às vezes um trítono, em *staccato*, a qual descreve e simboliza o tic e tac de um relógio (**I3**). Como consequência disso, o único elemento construído fora dessa regra ganha um maior destaque e a aparição inesperada de uma nova textura chamam a atenção do público. É nessas intromissões que Satie irá fazer suas descrições musicais.

Satie também continuará apresentando enarmonizações redundantes de algumas notas pelos mesmos motivos apresentados anteriormente. Antes de abordarmos as descrições musicais, observemos o texto da peça:

Sans grandeur - Sem grandeza

Le soleil s'est levé de bon matin et de bonne humeur. – O sol se levantou de boa manhã e de bom humor.

La chaleur sera au dessus de la normale, - O calor será acima do normal,

Car le temps est préhistorique et à l'orage. – Pois o tempo é pré-histórico e tempestuoso

Le soleil est tout en haut du ciel; – O sol está bem alto no céu;

Il a l'air dun bon type. – Ele parece ser um bom tipo.

Mais ne nous y fions pas. – Mas não confiamos nisto.

Peut-être va-t-il brûler les récoltes ou frapper un grand coup: - Talvez ele vá queimar as colheitas ou nos dar um grande golpe:

Un coup de soleil. – Um golpe de sol.

Derrière le hangar, un boeuf mange à se rendre malade. – Atrás do galpão, um boi come até ficar doente.

Na Fig. 100, podemos observar com clareza o *ostinato* que trespassa toda a peça representando o tic tac do relógio e um trecho significativo da aplicação de notações reduntantes por Satie. Apesar da notação ser redundante musicalmente, neste trecho em específico, ela pode ser explicada como descritiva do texto que menciona que o calor será acima do normal, assim a nota estaria “aumentada” acima do normal (**E1 + I3 + E5**). Na figura 101, podemos ver a primeira mudança de textura contrastante (**I8**) em virtude da descrição do sol ao alto no céu (**E1 + I3**). Para isto, Satie quebra o *staccato* predominante do *ostinato* e o espalha em um trecho legato e em movimento oblíquo das notas. Ainda que o material intervalar do *ostinato* seja mantido, a quebra da continuidade do discurso é bastante significativa para romper a expectativa do ouvinte. Ao fim da apresentação do sol, a textura em *staccato* retorna:

The image shows a musical score for the piece 'Sans grandeur'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The treble staff begins with a bracket labeled 'Ostinato' over a sequence of notes: G4, B4, G4, B4, G4, B4, G4, B4. This is followed by a phrase labeled 'La chaleur sera au dessus de la normale,' which features a series of notes with 'x' marks above them, indicating a specific rhythmic or articulation pattern. The bass staff continues with a similar ostinato pattern of notes with 'x' marks, then transitions into a more complex, legato passage with slurs and ties, mirroring the melodic line in the treble staff.

Figura 100 - Figura de *ostinato* e notação redundante em *Crepuscule matinal*.

Le soleil est tout en haut du ciel;

Il a l'air d'un bon type.

p *pp* *p*

Ostinato modificado

Figura 101 - Mudança de textura para descrever o sol em *Crepuscule matinal*.

Na figura 102, podemos ver a seção final da peça na qual ocorrem as três últimas quebras de textura: a primeira sob a indicação do aviso que o sol irá nos dar um golpe que quebra a continuidade do *staccato* e esconde o *ostinato* alternando entre a mão direita e a esquerda (E1 + I3 + I8 + I2); o golpe do sol, único lugar da peça onde o *ostinato* é interrompido fazendo com que o curto trecho tome um caráter de *cadenza*, o qual sai de um *ff* culminante da seção anterior e entra em um *p* de forma súbita (E1 + I3 + I8 + I2); a terceira última quebra ocorre na descrição do boi comendo até ficar doente em um galpão. Tal como *Obstacles vénimeux*, Satie introduz, entre as descrições finais, uma frase sem conexão com a história narrada, fora do nosso corpo de expectativas. A descrição musical que simula um mastigar dos alimentos retorna o material do *ostinato* na voz inferior e aparece em *f* contrastando com a mini *cadenza* em *p* (E1 + I3 + I8 + I2); por fim, a peça toma um *pp* súbito e repete o *ostinato* em seu formato original “ralentando com educação” em uma textura grave contrastante (E1 + I8);

Peut-être va-t-il brûler les récoltes ou frapper un grand coup:

Un coup de soleil.

f *ff* *p*

8^{va}

Ralentiir avec politesse.

f *pp*

Derrière le hangar; un boeuf mange à se rendre malade.

Figura 102 - Processos descritivos e quebras de continuidade textural e material em *Crepuscule matinal*.

A terceira peça, *Afollements granitiques* também possui uma figura *quase ostinato* que se repete ao longo da peça, porém sofre um maior número de interrupções. A peça denota uma espécie de “pressa” e descreve musicalmente, assim como em *Obstacles Vénimeux*, as batidas do relógio. Seu texto une elementos introduzidos nas duas primeiras peças e dão unidade à história ou, ao menos, une-os em uma mistura de absurdos. Abaixo podemos ver o texto:

Vivement – Vivamente

L’horloge du vieux village abandonné va, elle aussi, trapper un grand coup: - O relógio do velho vilarejo abandonado irá, ele também, desprender um grande golpe

(Les mauvais miasmes s’amusent dans l’herbe) – (Os ruins miasmas se divertem na erva)

Le coup de treize heures – O golpe de treze horas

Une pluie antédiluvienne sort des nuages de poussière – um chuva antediluviana sai das nuvens de poeira

Les grands bois ricaneurs se tirent par les branches; - Os grandes bosques zombadores se desenham pelos galhos;

Tandis que les rudes granits se bousculent mutuellement et ne savent où se mettre pour être encombrants. – Enquanto que os rudes granitos se empurram mutualmente e não sabem onde se colocar para serem volumosos.

Continuez – Continue

Arrêt (petit) – Parada (pequena)

Treize heures vont sonner, sous les traits représentatifs de: Une heure de l’après-midi. – Treze horas vão soar, sob os traços representativos de: Uma hora da tarde.

Hélas! Ce n’est point l’heure legale. – Infelizmente! Esta não é mesmo a hora legal.

Aqui já temos uma ideia melhor do cenário que Satie quis construir para *Heures séculaires et instantanées*, a de um vilarejo pré-histórico esquecido no tempo, antes do dilúvio bíblico, no qual os bosques e árvores estão apodrecidos, habitado apenas por um negro, possivelmente pela descoberta de que os primeiros habitantes do planeta teriam sido negros ou uma referência aos filhos de Caim. Os elementos humorísticos dessa peça apenas repetem os utilizados nas duas peças anteriormente. Na figura 103, podemos observar as 13 badaladas do relógio, treze ataques, que rompe com o material da parte inicial da peça e representam o horário das 13 horas (**E1 + I3 + I2**). Na figura 104, temos a descrição musical da chuva antediluviana que sai das nuvens de poeira, na qual também podemos observar o *ostinato* da peça nas vozes inferiores (**E1 + I3**):

le coup de treize heures.

The musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a single note. The lower staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern of chords and notes. The dynamics are marked *p* and *pp* *subit.*. A bracket below the bass staff indicates a section of 13 measures, labeled '13 horas - 13 ataques (badaladas)'.

13 horas - 13 ataques (badaladas)

Figura 103 - Descrição musical das 13 horas em *Affolements granitiques*.

The musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a complex rhythmic pattern of chords and notes. The lower staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern of chords and notes. The dynamics are marked *p*. A bracket below the upper staff indicates a section of 13 measures, labeled 'Ostinato'. Below the lower staff, the text 'Une pluie antédiluvienne sort des nuages de poussière;' is written.

Ostinato

Une pluie antédiluvienne sort des nuages de poussière;

Figura 104 - Descrição da chuva e figura de *ostinato* em *Affolements granitiques*.

Na figura 105, podemos observar também uma segunda quebra do *ostinato* e de continuidade do material e a utilização de uma notação redundante na parte descritiva dos granitos se empurrando tentando ganhar volume (E1 + I3 + I2 + E5); por fim (Fig. 106), o trecho final da peça, no qual novamente temos a marcação das treze badaladas, sobrepostas ao *ostinato*, de uma hora da tarde em *pp* que seguem para uma escala de Fá maior ascendente, em *f*, acompanhada por um acorde de notação redundante, um E# maior na mão direita que segue para dois complexos harmônicos construídos através do intervalo de 4ª Justa e de 5ª Justa, respectivamente (F* - B#; E# - B#) (E1 + I3 + I2 + E5 + I8):

tandis que les rudes granits se bousculent mutuellement

(E5)

et ne savent où se mettre pour être encombrants.

8va

p

Continuez

Arrêt (petit)

The musical score consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a complex rhythmic pattern of chords and notes. The lower staff is a bass clef with a complex rhythmic pattern of chords and notes. The dynamics are marked *p*. The text 'tandis que les rudes granits se bousculent mutuellement' is written above the first staff, and 'et ne savent où se mettre pour être encombrants.' is written above the second staff. The dynamic *pp* is written below the first staff. The text '(E5)' is written below the first staff. The text '8va' is written above the second staff. The text 'Continuez' is written above the second staff. The text 'Arrêt (petit)' is written above the second staff.

Figura 105 - Quebra do *ostinato* e notação redundante em *Affolements granitiques*.

The musical score consists of four staves. The first staff is a bass line starting with a piano (*pp*) dynamic, marked with the lyrics "Une heure de l'après-midi." and ending with a forte (*f*) dynamic. The second staff is a bass line with chords, marked with "(E5)". The third staff is a treble line with a melodic line, marked with "8^{va}" and "Hélas! ce n'est point l'heure légale." It ends with a forte (*ff*) dynamic and the instruction "Préparez". The fourth staff is a treble line with chords, marked with "8^{va}" and "(E5)".

Figura 106 - Descrição musical das 13 horas e notação redundante ao final de *Affolements granitiques*.

2.3.13. De bom tom

Alguns artistas desejam ser enterrados vivos.
Erik Satie (*Écrits*)

Em seguida, entre 21 e 23 de julho de 1914, Satie compôs *Les trois Valses distinguées du précieux dégoûté*, três pequenas valsas com cerca de um minuto cada, as quais foram publicadas apenas em 1916. Sua estreia também só aconteceria em 19 de novembro de 1916, na *Société Lyre et Palette*, juntamente a uma exposição de pinturas de Kisling, Matisse, Picasso entre outros. A peça foi estreada pelo próprio Satie ao piano. Cada uma delas foi dedicada a amigos próximos do compositor na época: *Sa taille* a Roland Manuel; *Son binocle* a *Mademoiselle* Linette Chalupt; e *Ses jambes* a René Chalupt, ambos jovens irmãos. A amizade se deu, pois os pais de René e Linette Chalupt organizavam semanalmente *soirées* artísticas em sua casa, nas quais praticamente todos músicos de Paris passaram ao menos uma vez. Satie frequentou inúmeras vezes essas *soirées* ao lado de Ricardo Viñes e tocou várias de suas peças no local.

As *Três Valsas distintas de um precioso enojado*, a descrição da *sua altura*, *seus olhos* e de *suas pernas* (E2) fazem referência a uma espécie de dândi nobre que mantém aparência aristocrática. Não há uma designação direta de um nome específico para quem seja essa pessoa. Talvez Satie estivesse apenas apontando um estereótipo comum da alta sociedade francesa ou dos

críticos de arte em si que frequentavam as mesmas *soirées* na casa dos Chalupt. Não obstante, é bem provável que este dândi nojento/fresco/enojado seja Ravel devido a alguns fatos: suas *Valses Nobles et Sentimentales* de 1911; a indicação de que ele é “reconhecido pela altura”, já que Ravel tinha cerca de 1,54m de altura; algumas caricaturas estilísticas utilizadas por Satie nas peças, como veremos; o fato de Satie ter iniciado sua indisposição pela posição de Ravel acerca de si [Satie] como compositor, descrevendo-o sempre como um “precursor incompleto” e pela passividade desempenhada por Ravel durante a guerra, como veremos mais detalhadamente no capítulo 3; Satie costumava chamar Ravel de dândi tremulante, uma referência à sua atitude e o medo refletido em suas pernas, devido à sua ausência de partido durante a Grande Guerra; a “audácia” de Ravel ao declarar que sua *Entretiens de la Belle et la Bête* em *Ma mère l’Oye* (1910) era a quarta *Gymnopédie*, como se o mesmo quisesse colocar os óculos de Satie. Cada uma das peças é introduzida por um texto clássico: Jean de La Bruyère, Cícero e Cato, respectivamente.

A primeira valsa, *Sa taille*, uma referência a altura de Ravel, abre com o seguinte aforismo de La Bruyère:

“Aqueles que causam danos à reputação ou à fortuna de outros, em vez de perderem um boa piada [*un bon mot*], merecem uma dor ignominiosa. Isto não havia sido dito e eu ousou dizer” (La Bruyère: *Les caracteres ou Les Moeurs de ce siècle*, na edição de M.M. G. Servois e A. Rebelliau).

Satie provavelmente teve dois motivos para a escolha desse prefácio: primeiramente, expressar, assim como fez acerca de Chabrier em *Españaña*, que não queria causar danos à reputação de Ravel com esta piada musical; segundo, por talvez entender que Ravel não abria mão de descrever Satie sempre como um compositor “incompleto” e esta “boa palavra – *bon mot*” causava vários danos em sua reputação, ainda que Ravel o exaltasse como um precursor. Abaixo podemos ver o texto que acompanha a partitura de *Sa taille* (E1):

Pas vite (il se regarde) – Não rápido (ele se observa)

Il fredonne un air du XV siècle. – Ele exala um ar do século XV.

Attendez – Espere

Plus lent – Mais lento

Puis, il s’adresse un compliment tout rempli de mesure – Em seguida, ele se dirige um cumprimento todo comedido.

Reprendre - Retomar

Qui osera dire qu'il n'est pas le plus beau? - Quem ousará dizer que ele não é o mais bonito?

Son coeur n'est-il pas tendre? - Seu coração não é terno?

Rallentir un peu – ralentar um pouco

Il se prend par la taille – Ele é reconhecido pela altura/Ele segura pela cintura

C'est pour lui un ravissement – É para ele um arrebatamento

Que dira la jolie marquise? – O que dirá a bela marquesa?

Restez (un rien) – Descanse (um nada)

Plus vif – Mais vivo

Elle luttera, mais sera vaincue. – Ela lutará, mas será vencida.

Oui, Madame. (droit devant vous) – Sim, Madame. (bem à sua frente)

N'est-ce pas écrit? (gommeux) – Não está escrito? (pegajoso)

À parte os elementos humorísticos extramusicais mencionados, os únicos recursos humorísticos utilizados por Satie em *Sa taille* são contrastes súbitos de dinâmica, andamento e textura. Para evitar repetições apontaremos um único exemplo, no qual podemos observar os três elementos: contraste súbito de dinâmica saindo de um *pp* para um *f*; a troca do andamento de um *Pas vite*, somado a um *rallentir un peu*, em um *plus vif*; e também a troca de textura, saindo de uma região de baixo para um registro bastante agudo (**I8 + I13**):

The image shows a musical score for Erik Satie's 'Sa taille'. It consists of two staves. The top staff is in bass clef and contains the accompaniment for the first section, 'Que dira la jolie marquise?'. It starts with a piano (pp) dynamic and a slow tempo. The bottom staff is in treble clef and contains the accompaniment for the second section, 'Elle luttera, mais sera vaincue.'. It starts with a forte (f) dynamic and a faster tempo ('plus vif'). The score illustrates a sudden change in texture, dynamics, and tempo between the two sections.

Figura 107 - Troca súbita de textura, dinâmica e andamento em *Sa taille*.

A segunda valsa, *Son binocle*, foi fundada em cima da afirmação de Ravel de que sua *Entretiens de la Belle et la Bête* (*Ma Mère l'Oye* – 4º mov.) seria a quarta *Gymnopédie* (SATIE, 2014:183). A princípio, esta comparação, assim como a 1ª Sinfonia de Brahms foi apelidada como 10ª Sinfonia de Beethoven, possui um fundo bastante cortês e de reconhecimento em homenagem a um precursor de seu trabalho. De fato, Ravel tinha a intenção de homenagear Satie e, o compositor

das *Gymnopédies*, se sentiu agradecido quando assistiu à obra pela primeira vez, em uma das últimas reapresentações da peça, a convite de Ravel, ao início de fevereiro de 1912. Em carta, de 12 de fevereiro de 1912, a Ravel, Satie diz: “Meu caro amigo, eu estou bastante feliz de ter visto *Ma Mère l’Oye* no palco. Eu senti o que eu devia tornar. Sua bela obra – que eu admiro cada vez mais – continuou bela [...] Você realizou uma grandiosidade dentro do simples [...] Você é um artista magnífico, meu caro amigo; deixe-me lhe dizer” (Vc, 2000:164-165). No entanto, com as intervenções de Ravel na imprensa acerca de Satie e a contínua reafirmação dos adjetivos “precursor incompleto”, os quais acabavam por figurar nas críticas dos outros diretores da S.I.M., como M.D. Calvocoressi e J. Écorcheville e de alunos de Ravel, como Roland Manuel, Satie começou a se sentir bastante incomodado com essa denominação de amadorismo e incompreensão técnica à sua obra. Outro motivo, para a dissolução da amizade de Ravel e Satie, serão as divergências políticas durante a Grande Guerra, Ravel acusado por Satie de permanecer em cima do muro e, ainda assim, ser apontado para a *Légion d’Honneur*, maior condecoração francesa. Neste momento, um detalhe que talvez Satie tenha “deixado passar”, pela emoção de estar sendo homenageado, se tornou uma arma para criticar Ravel. Apesar de *Entretiens de la Belle et la Bête* fazerem referência clara ao estilo composicional das *Gymnopédies*, as peças eram executadas em um andamento rápido demais, extremamente contrastante com a natureza das danças de Satie. Ao fazer uma caricatura da peça de Ravel, que por sua vez é uma alusão estilística do próprio Satie, ele ironiza a leitura equivocada que Ravel fez dele [Satie] como compositor. Indiretamente, Satie ironiza a tentativa falha de copiá-lo e, se Ravel não utilizava óculos, o título da peça se torna uma metáfora clara de que Ravel tentava pôr os óculos de Satie para se parecer com ele, mas como ele havia perdido o estojo dos óculos, não sabia mais guardá-lo. Abaixo, portanto, podemos ver o texto de abertura da peça, uma citação de Cícero, que deixa bem claro que Satie está se referindo às *Gymnopédies* ao descrever a proibição de jovens se mostrarem nus nas casas de banho – como vimos anteriormente, as *Gymnopédies* são uma recriação da dança grega durante a *Gymnopaedia*, na qual os homens dançavam nus. O andamento de *Son binocle* é também bastante irônico e representativo da falha principal de Ravel em tentar realizar uma peça que pudesse ser denominada como a “quarta *gymnopédie*”: *Muito lento, por favor* (E1):

“Nossos velhos costumes proibiram o jovem homem de se mostrar nu ao banho e, assim, o pudor tomou profundas raízes em nossas almas” (Ciceron: *De la République, traduction Victor Poupin*).

Très lent, s’il vous plait – Muito lento, por favor

Il le nettoie tous les jours. – Ele o limpa todos os dias.

Pliez doucement – Incline-se docemente

C'est un binocle d'argent avec des verres en or fumé – É um óculos de prata com as hastes em ouro fumé.

Ne changez pas de physionomie – Não mude de fisionomia

Il lui a été donné par une belle Dame. – Ele lhe foi dado por uma bela Dama.

Devenez pâle – Torne-se pálido

Se sont de beaux souvenirs! Mais...: - Se são boas lembranças! Mas...:

Dans le creux de l'estomac. – Do fundo do estômago.

Une grande tristesse règne sur notre ami: - Uma grande tristeza reina sobre nosso amigo:

Il a perdu l'étui de ce binocle! – Ele perdeu o estojo desses óculos!

Rallentir et diminuer – Ralentar e diminuir

A peça é curtíssima e sua duração só ultrapassa 1 minuto devido ao andamento bastante lento. Desta forma, o único recurso humorístico implícito utilizado por Satie será a caricaturura de *Entretiens de la Belle et la Bête* de Ravel. Não é necessariamente uma caricatura do estilo composicional de Ravel, mas uma caricatura do estilo de Ravel ao tentar imitar àquele de Satie – e realizada pelo próprio Satie (II1). Satie imita a harmonia utilizada por Ravel, as intenções e contornos da melodia e a utilização repetida de um salto de 4ª Justa no baixo. Abaixo podemos ver uma comparação entre o início 4º movimento de *Ma Mère l'Oye* (Fig. 108); *Son Binocle* (Fig. 109); e, a título de compreensão da relação estilística à qual elas se referem, o início da 1ª *Gymnopédie* (Fig. 110):

Mouv't de Valse très modéré ♩ = 50

Piano 1

pp doux et expressif

Piano 2

pp

Figura 108 - Início de *Entretiens de la Belle et la Bête* de Ravel, versão original para 2 pianos.

Très lent, s'il vous plaît

pliez doucement

p

Il le nettoie tous les jours.

C'est un binocle d'argent avec des verres en or fumé.

Ne changez pas de physionomie

[...]

Figura 109 - Início de *Son Binocle*.

Lent et douloureux

pp

pp

pp

[...]

Figura 110 - Início da *Gymnopédie n°1*.

A terceira valsa, *Ses jambes*, não possui nenhuma alusão direta a Ravel, ao menos nenhuma que se possa dizer com certeza, uma vez que o texto que acompanha a partitura narra um homem observando com desejo as mulheres que dançam no salão – talvez Ravel fosse um mulherengo às escondidas e Satie quisesse criticar isto? Ou talvez Satie quisesse fazer referência à figura do crítico, o qual ele descreve como “muito amável com as Damas” em sua palestra *Éloge des Critiques*? Isto toma um caráter ambíguo junto à citação de Cato ao topo da partitura informando os cuidados que o dono deve ter com suas propriedades. Observemos o texto que acompanha a partitura (E1):

“O primeiro cuidado do proprietário, quando ele chega em sua fazenda, deve ser saudar seus *Pénates* domésticos⁶⁹; em seguida, no mesmo dia, se ele tiver tempo de lazer, que ele faça uma ronda em seus domínios; que ele veja o estado das culturas; os trabalhos acabados e aqueles que não estão”. (Caton: De re rústica, traduction A. Jeanroy et A. Puech).

***Déterminé* – Determinado**

Il en est très fier. – Ele é orgulhoso delas

Elles ne dansent que les danses de choix. – Elas só dançam as danças de escolha/de primeira classe.

Ce sont de belles jambes plates. – Estas são belas pernas achatadas.

Le soir, elles sont vêtues de noir. – À noite, elas estão vestidas de preto.

(des deux mains) – (com as duas mãos)

Il veut les porter sous son bras. – Ele quer carregá-las nos braços.

Elles glissent, toutes mélancoliques. – Elas deslizam, todas melancólicas.

Rebondissez sommairement – saltar brevemente/sumariamente

Les voici indignées, très en colère. – Elas estão indignadas, com muita raiva.

Ne touchez pas – Não tussa

Souvent, il les embrasse et les met à son cou – Frequentemente, ele as abraça e as coloca em seu pescoço.

Combien il est bon pour elles! – Como ele é bom para elas!

Energiquement, il refuse d’acheter des jambières: – Energicamente, ele se recusa a comprar polainas.

Remuez-vous – agite-se

– *Une prison! Dit-il.* – Uma prisão! Ele diz.

Continuez, sans perdre connaissance. – Continue, sem perder a consciência.

Dentro das indicações, não há muito que se possa presumir além do que elas explicitamente denotam. Gillmor (1988:176) faz uma breve especulação acerca da possibilidade de Satie saber que Cato era um ascético que realizou fortes regulamentações contra a luxúria e a ostentação lhe rendendo o cargo e epíteto de “O Censor” em Roma. Embora as valsas não sejam sobre temas aleatórios e sem conexão entre música, prefácio e texto, como Gillmor e Myers (1968:83) declararam, é difícil apontar alguma ligação a Ravel dentro da terceira valsa. Uma alternativa para compreender a última peça nos é fornecida por aquele que a recebeu em dedicatória. René Chalupt comenta:

⁶⁹ Deuses do lar na cultura romana.

Em 1914, ele dedicou para a Srta. Linette Chalupt a segunda de suas *Trois valse distinguées du précieux goûte*, ‘*Son binocle*’, enquanto para mim, ele dedicou a terceira, ‘*Ses jambes*’. Será que ele sabia que eu era louco por dança e passava todas as noites na pista de dança praticando longos tangos e *bostons*⁷⁰, quando ele escreveu aquelas palavras na partitura? (OSr, 1995:146).

Musicalmente, a peça é construída toda em cima de um único motivo que se repete ao longo de toda a peça através de transposições e variações rítmicas entre outros recursos de desenvolvimento de material: (Ré – Mi – Sol). Há alguns contrastes fortes de dinâmica como o *f* de *Ce sont des belles jambes plates* que muda subitamente para um *p* em *Le soir, elles sont vêtues de noir*, o qual por sua vez, sai de uma região grave para uma bastante aguda em *pp* em *Il veut les porter sous son bras*. Da mesma forma, poderíamos apontar a frase final que, vinda de um *p*, surge com um *f* sobre acordes ascendentes por quase toda a tessitura do piano. No entanto, são contrastes não tão significativos para configurar uma ruptura de expectativa, ao menos nos ouvidos mais acostumados à música erudita. Embora sua efetividade seja mais dúbia, dependendo do público, ela ainda poderia contar como um **(I8)**. O que é mais interessante nesta peça é o retorno de um tipo de indicação que Satie só havia utilizado anteriormente nas *Aperçus Désagréables* uma única vez. Na fuga de *Aperçus*, para piano a quatro mãos, Satie adiciona uma indicação *sans méchanceté* – sem malícia em um trecho onde as mãos dos dois pianistas, no caso, Satie e Debussy, se cruzam. Em *Ses jambes*, algumas dessas indicações levemente sincréticas, levando em conta o aspecto gestual, aparecem sobre as indicações *des deux mains*, a qual, além de técnica para a transição de registro, pressupõe a utilização das duas mãos para um trecho bastante simples; em *rebondissez sommairement* e *remuez vous*, temos instruções de movimentação do corpo e das mãos a serem realizadas pelo intérprete para enriquecer o efeito súbito da música (**S1 + I8**). Abaixo apresentaremos apenas o trecho final, o qual representa a ruptura mais forte do fluxo ordinário da peça e na qual há a indicação para que o pianista se agite e continue, sem perder a consciência:

Figura 111 - Trecho final de *Ses jambes*.

⁷⁰ Uma variação americana da Valsa.

2.3.14. Antes da última reflexão

“*Avant-Dernières Pensées*”

~~*Étranges Rumeurs*~~

São observações de mim mesmo. Erik Satie

~~*Idylle: Um poeta ama a natureza e o diz.*~~

~~*Méditation:*~~

~~*Aubade: Um noivo embaixo da sacada de sua noiva.*~~

Erik Satie (*A mammal's notebook*)⁷¹

Como vimos anteriormente, sem a parceria da S.I.M., e com a inviabilização artística causada pela Grande Guerra, Satie, provavelmente não viu grandes motivos para continuar compondo sua série de peças humorísticas. Entre julho de 1914 e novembro de 1915, Satie comporia apenas três pequenas canções, *Trois Poèmes d'amour*, comporia as *Cinq Grimaces por 'Le Songe d'une nuit d'été'* (orquestra) para uma peça de Cocteau não realizada e, entre 23 de agosto e 6 de outubro de 1915, Satie comporia a penúltima de sua série de peças humorísticas, originalmente nomeada como *Étranges Rumeurs*, as *Avant-Dernières Pensées* (E2). Com uma distância de quase um ano das *Valses distinguées du précieux dégoûté*, o caráter das peças é mais uma homenagem a compositores que Satie admirava do que propriamente peças humorísticas tal como vimos até aqui. É provável que Satie não pretendesse continuar a série de peças humorísticas e pretendesse fechá-la com este tributo. Sob um ponto de vista estrutural, *Avant-Dernières Pensées* é a última peça da série humorística de Satie, já que a *Sonatine Bureaucratique* faz parte de outro período sem conexões. Cada uma delas foi dedicada a um compositor: *Idylle - Idílio* a Debussy, talvez a maior amizade e maior admiração que Satie teve em vida; *Aubade - Serenata* dedicada a Paul Dukas, com quem Satie manteve bastante contato no ano de 1915 e recebeu inúmeros apoios financeiros durante o conturbado período de guerra; e *Méditation - Meditação* a Albert Roussel, seu professor de contraponto na *Schola Cantorum*, o qual Satie bastante admirava como compositor e apontava nele a mesma injustiça de reconhecimento que ele recebia: a atribuição de um *status* de compositor de segunda classe devido à ausência de prêmios ou falta de adequação aos moldes. Elas foram publicadas e estreadas apenas em 1916. Durante uma exibição de pintura moderna na casa de Germaine Bongard, em 30 de maio de 1916, as peças foram listadas ao programa, *Satie-Granados*, como estreias, mas é de conhecimento que Satie as tocou em 18 de abril do mesmo ano na *Société Lyre et Palette* em uma *Soirée Ravel-Satie*. Nestas obras temos a predominância de um único aspecto de fundo humorístico: todas as peças são organizadas com base em uma figura contínua de

⁷¹ As tachações sobre as letras estão apresentadas da maneira com que elas são encontradas no manuscrito de *Avant-Dernières Pensées de Satie* e mostram o título original da peça e subtítulos que Satie havia pensado para cada uma, assim como uma ordem diferente. A imagem do manuscrito pode ser encontrada em (SATIE, 2014:211).

ostinato sobre o qual Satie realiza descrições musicais e cada uma das peças apresenta um motivo inicial que é repetido ao final da peça⁷². Cada frase do texto que acompanha a partitura é simbolizada por uma frase musical. Não há tentativas reconhecíveis de citar ou imitar o estilo de cada um dos compositores para quem foram dedicadas. O único recurso utilizado por Satie, a descrição, já havia sido bastante utilizado em suas peças humorísticas anteriores. No entanto, em *Avant-Dernières Pensées*, alguns pesquisadores, como Myers aponta que o texto é “mais ou menos irrelevante” (1968:85), e Gillmor, que são apenas comentários excêntricos (1988:176). Myers ainda chega a afirmar, amparado em Cortot, que o conteúdo musical dessas peças é “curiosamente insignificante” (1968:85). Este modo de observar a utilização da descrição musical nas peças provavelmente surge de uma confiança exacerbada, da parte de Satie, no senso de fantasia de seu ouvinte. Como iremos ver, algumas das descrições musicais realizadas são claramente compreendidas ao texto, ou mesmo sem ele, no entanto, algumas frases musicais não são auto-suficientes em descrever algumas ideias extramusicais e, mesmo com o texto indicando o que a mesma deveria significar, é difícil apontar com certeza o que justificaria aquela relação de notas dialogar com tal relação de palavras. De fato, o que Satie estava tentando fazer em suas descrições musicais, desde suas primeiras aplicações, era criar um novo padrão musical, tal qual uma teoria dos afetos, para elementos e sentimentos ainda não contemplados pela música. Se por um lado, o vento, as ondas e o trovão já contam com seu leque de possibilidades de representação musical, Satie rompe a expectativa do ouvinte ao criar representações musicais para a indigestão, o embaraço, o Diabo, a figura do poeta etc., e isto, por princípio, é um ato humorístico, combativo e contrastante aos elementos descritivos tradicionais e aceitos no meio composicional.

O primeiro pensamento, *Idylle*, nome dado a um poema descritivo de curta duração, relata bem uma observação de si mesmo e da natureza ao redor. Observemos o poema:

Modéré, je vous prie. – Moderado, eu lhe peço.

La basse liée, n'est-ce pas? – O baixo em legato, não acha?

Que vois je? – O que eu vejo?

Le Ruisseau est tout mouillé; - O Córrego está todo molhado;

Et les Bois sont inflammables et secs comme des triques. – e os Bosques estão inflamáveis e secos como clavas.

Mais mon coeur est tout petit. – Mas meu coração é todo pequeno.

Les Arbres ressemblent à des grandes peignes mal faits; - As árvores se parecem a grandes penteados mal feitos;

⁷² Este processo pode ter emergido através de uma revisita às *Heures Séculaires et Instantanées*, em especial a *Crepuscule Matinal*, a qual se assemelha bastante à estrutura das peças de *Avant-Dernières Pensées*.

Et le Soleil a, tel une ruche, de beaux rayons dorés. – E o Sol, como uma colmeia, tem belos raios dourados.

Mais mon coeur a froid dans les dos. – Mas meu coração tem frio na espinha.

La Lune s'est brouillée avec ses voisins; - A Lua se aborreceu com seus vizinhos;

Et le Ruisseau est trempé jusqu'aux os. – E o Córrego está mergulhado até os ossos.

ralentir aimablement* – **ralentar amavelmente*

Um detalhe importante deste poema de Satie é que todos os elementos da paisagem têm caráter de personagens ao serem notados com letra maiúscula. Não há como saber se Satie pensou em uma determinada pessoa ao mencionar o Córrego, as Árvores, e os Bosques, mas sendo uma peça dedicada para Debussy, a figura do Sol e da Lua podem ser claras referências a Debussy e Satie respectivamente. Como vimos em 1.3., é precisamente em junho-julho de 1915 que Satie terá suas maiores desavenças com Debussy acerca de seus posicionamentos políticos opostos sobre a Grande Guerra. Há dois fatos que sustentam essa analogia: Satie estava realmente aborrecido com seus amigos, Debussy, principalmente, e não seria a primeira vez que Satie descreveria Debussy desta forma, ao dizer que o amigo não lhe deixava um espaço à sua sombra e que ele não tinha interesse pelo sol. A Lua como objeto iluminado pelo sol simbolizaria também o agradecimento do apoio artístico de Debussy na construção da carreira composicional de Satie (Os outros “vizinhos”, talvez simbolizassem Ravel, Auric e um terceiro?).

Abaixo mostraremos dois exemplos de descrição musical claros e um exemplo sem conexões claras ao texto: na figura 112, temos a descrição do coração pequeno através de terças cromáticas, simbolizando o menor espaço e a descrição do Sol como uma colméia, em uma escala ascendente em semicolcheias brilhante; por outro lado, na figura 113, temos a descrição do “Córrego mergulhado até os ossos”, a qual não tem grande representação musical (**E1 + I3**):

Figura 112 - Descrições musicais em *Idylle*.

et le Ruisseau est trempé jusqu'aux os.

pp 8^{va}

ralentir aimablement

Figura 113 - Descrição musical não suficiente musicalmente em *Idylle*.

O segundo pensamento, *Aubade*, uma espécie de serenata realizada durante a aurora possui igualmente um *ostinato* ao longo de toda a peça e descreve um narrador falando com uma bela dama sobre um poeta que se declara para ela. Abaixo temos o texto:

***Pas vite* – Não vivaz**

Ne dormez pas, belle endormie – Não durma, bela adormecida.

***Chantez sérieusement. Très terre à terre: sans luisant.* - Cantar seriamente. Bem pé no chão: sem brilho.**

Écoutez la voix de votre bien-aimé. - Escute a voz de seu amado.

Il pince un rigaudon. – Ele dedilha um *rigaudon*⁷³

***Léger, mais décent* – leve, mas decente**

Comme il vous aime! – Como ele lhe ama!

***Au temps* – A tempo**

C'est un poete. – É um poeta.

L'entendez-vous? – Você o escuta?

Il ricane, peut-être? – Ele ri, talvez?

Non: Il vous adore, douce Belle! – Não: ele lhe adora, doce Bela!

Il repince un rigaudon et un rhume. – Ele dedilha novamente um *rigaudon* e um resfriado/espirro.

***Léger, comme devant* – Leve, como antes**

***Élargissez* - Alargar**

Vous ne voulez l'aimer? – Você não quer amá-lo?

Pourtant, c'est un poete, un vieux poète! – Apesar disto, ele é um poeta, um velho poeta!

***Ralentissez* – Ralentar**

Esta história provavelmente foi reaproveitada de um *ballet* abandonado de Satie. O título do manuscrito é *An Acte* – *Um ato* e conta a história de um casamento, no qual o noivo seria preso

⁷³ Dança barroca.

ao final e a noiva terminaria sendo consolada por um jovem – isto é reforçado pela indicação tachada ao manuscrito que aparece no início desta seção (SATIE, 2014:70). Há especulações sobre o poeta se tratar de Satie e a bela dama ser Valentine Gros, mas é uma hipótese sem nada que possa sustentá-la. Uma segunda hipótese, mais provável, seria a de que Satie estivesse fazendo referência a sua designação de Paul Dukas como um compositor poeta, e não peão, distinção que o mesmo fazia entre compositores que possuíam apenas técnica composicional (*peão*) e aqueles que possuíam *espírito musical e Ideia (poeta)* – essa relação será mais discutida no capítulo 3, assim como a designação de Paul Dukas como um poeta por Satie. Desta forma, a bela dama poderia ser um personagem metafórico para o público e a imprensa, pois, ainda que eles não gostassem da obra de Paul Dukas, ele ainda era, de fato, um poeta. Outro detalhe que reforça essa teoria são duas cartas de Satie a Paul Dukas, uma de 5 de outubro de 1915, comentando sobre um clima frio abaixo do normal que atingia a França (Vc, 2000:217), o qual provavelmente causou uma forte gripe em Paul Dukas, pois vemos Satie perguntar ao mesmo em cartas futuras: “Como você está? E seu resfriado [*rhume*]? O meu – resfriado – me caiu sobre o peito, justo entre os seios. É um verdadeiro azar. Isto me dá um ar cada vez mais grave: um ar de contrabaixo” (Vc, 2000:220). Este fato explica a indicação *Il repince un rigaudon et un rhume* e confirma Paul Dukas como sendo o poeta do texto.

Abaixo podemos ver, duas descrições musicais da peça: a primeira sob a indicação *Comme il vous aime!* e *C'est un poète* sem clara conexão entre texto e material musical; e a segunda que descreve o poeta rindo, através de uma tercina em *staccato*, sob *il ricane, peut-être?* (E1 + I3):

The image shows a musical score for Erik Satie's 'Aubade'. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a simple accompaniment. The second system has a treble clef staff with a melody of eighth notes and a bass clef staff with a more complex accompaniment of triplets. The score includes the lyrics 'Comme il vous aime!', 'C'est un poète.', 'L'entendez-vous?', and 'Il ricane, peut-être?'. There are also performance instructions like 'ostinato' and 'Au temps'.

Figura 114 - Descrições musicais em *Aubade*.

O terceiro pensamento, *Méditation*, possui um *ostinato* em tempo composto e narra um poeta preso em sua torre enquanto espíritos o assombram. Abaixo temos o texto:

Un peu vif – Um pouco vivo

Le Poète est enfermé dans sa vieille tour. – O Poeta está trancado em sua velha torre.

Voici le vent. – Eis o vento.

Le Poète médite, sans en avoir l'air. – O Poeta medita sem que o pareça.

Tout à coup, il a la chair de poule. – Do nada, ele tem arrepios.

Pourquoi? – Por quê?

Voici le Diable! – Eis o Diabo!

Non, pas Lui: c'est le vent, – Não, não é Ele: é o vento,

Le vent du génie qui passe – o vento do gênio que passa

Le Poète en a plein la tête, – O Poeta está com a cabeça cheia deles,

Du vent! – de vento!

Il sourit malicieusement, tandis que son coeur pleure comme un saule. – Ele sorri maliciosamente, enquanto que seu coração chora como um salgueiro [salgueiro-chorão].

Tendre - Terno

Mais le Génie est là! Qui le regarde d'un mauvais oeil: d'un oeil de verre. – Mas o Gênio está lá! Quem o observa com um olhar ruim: de um olho de vidro.

Et le Poète devient tout humble et tout rouge. – E o Poeta fica todo humilde e vermelho.

Il ne peut plus méditer: - Ele não pode mais meditar:

Il a une indigestion! – Ele tem uma indigestão!

Un terrible indigestion de mauvais vers blanc et de Désillusions amères! – Uma terrível indigestão de horríveis vermes brancos e de Desilusões amargas!

Méditation foi escrita sem um plano prévio em mente e, embora sejamos levados a pensar no personagem do Poeta como sendo Albert Roussel, como nas duas primeiras peças, não há evidências concretas para confirmar tal informação. Tal como a gripe de Paul Dukas, Satie talvez tenha utilizado de informações das condições pessoais de Albert Roussel em 1915, das quais não temos conhecimento hoje em dia, e, como a última carta entre os dois data de 1912, não há como confirmar a ligação, ainda que bastante provável. Nesta peça, as descrições musicais são mais claras no âmbito implícito, portanto iremos apontar quatro exemplos coesos deste processo e um mais abstrato: Os arrepios do poeta em *pp*; seguidos da aparição do Diabo em *f* (Fig. 115) (**E1 + I3 + I8**); a cabeça do Poeta cheia de gênios, os quais são o próprio vento; o sorriso malicioso do poeta enquanto seu coração chora (**E1 + I3**) (Fig. 116); e, por fim, a descrição da indigestão, um elemento para o qual dificilmente podemos imaginar imagens sonoras codificadas (**E1 + I3**) (Fig. 117):

Figura 115 - Descrição dos arrepios e a aparição do Diabo em *Méditation*.

Figura 116 - Descrição dos gênios (vento), o sorriso malicioso e o coração que chora em *Méditation*.

Figura 117 - Descrição da indigestão em *Méditation*.

2.3.15. Análise burocrática

Escrita com temas emprestados de Clementi. Um simples empréstimo, apenas. Isto deve ser visto apenas como uma mera brincadeira – uma pequenina. Sim. Ela não tem a intenção de impugnar a dita honra e reputação de Clementi.

Erik Satie (*A Mammal's Notebook*)

Após *Avant-Dernières Pensées*, Satie se enveredaria pelo mundo dos *ballets*, óperas, dramas sinfônicos e a composição orquestral. As únicas peças notáveis para piano solo que apareceriam após estas seriam os *Nocturnes*, de 1919, e uma última peça solo de cunho humorístico, a *Sonatine bureaucratique*. Composta em julho de 1917, após a estreia de *Parade*, ela foi dedicada a Juliette Meerovitch e não há uma data conhecida de sua estreia. A dedicatória a Meerovitch provavelmente se deu como agradecimento pela preocupação da mesma com a situação de Satie após o escândalo do processo de Jean Poueigh, mencionado em 1.1., – a mesma acreditava que o compositor estava preso (Vc, 2000:301). A peça é uma paródia integral da 1ª *Sonatina* Op.36 de

Muzio Clementi (1752-1832), conhecida por ser uma das melhores peças para desenvolvimento técnico inicial ao piano, o que a dava um caráter quase obrigatório para aqueles que iniciavam seus estudos ao instrumento. Esta única razão explica o título utilizado por Satie, a *Sonatina burocrática* era uma burocracia do estudo de piano pela qual todos deviam passar, em um sentido pejorativo, um sistema ineficiente, lento e descomplacente com as necessidades de cada indivíduo que continuava sendo aplicado aos iniciantes (E2). Embora não haja registro de que Satie tenha tocado a Sonatina de Clementi ao Conservatório de Paris, é provável que ele tenha passado por esse rito em algum momento de sua infância e isto o tenha motivado a realizar esta sátira crítica aos mecanismos de ensino que alçavam uma peça ou método a um posto de inegável efetividade e ignoravam as particularidades de cada aluno, principalmente em casos especiais, como o idiossincrático Satie. Ele nunca se adaptou aos sistemas de ensino tradicionais e é bastante natural que ele expressasse sua postura contrária a este sistema em uma peça humorística.

Satie não foi o único a realizar uma alusão à presença de Clementi nos estudos iniciais de piano. Em *Coins des enfants* (1908), Debussy realizou uma crítica musical similar em *Dr. Gradus ad Parnassum*, uma alusão ao *Gradus ad Parnassum* de Clementi, uma série de obras voltadas ao desenvolvimento da técnica ao piano. De um ponto de vista de vista estético, a *Sonatine bureaucratique* também pode ser apontada como um primeiro experimento neoclássico explícito de Satie. A aplicação neoclássica do compositor se torna ainda mais clara em *Socrate* que estava sendo composta no mesmo período, entre janeiro de 1917 e outubro de 1918, o que acontece bem antes de uma *Pulcinella* de Stravinsky (1920). Na *Sonatine bureaucratique*, Satie transpõe a obra de Clementi, realiza a modificação de algumas frases, a extensão, introdução de novas cadências, principalmente aos finais, e adorna a peça com mais um texto humorístico. Embora fosse possível apresentar uma análise comparada das duas peças a fim de visualizarmos as alterações em cada uma das frases, iremos nos contentar apenas com alguns exemplos já bastante suficientes para compreendermos a natureza da paródia e dos outros elementos humorísticos em *Sonatine bureaucratique*⁷⁴. Provavelmente, para alcançar uma maior similaridade na alusão a Clementi, Satie abandona suas indicações de tempo em francês e retorna ao modelo de fórmulas e barras de compasso tradicional. Abaixo podemos ver o texto que acompanha o primeiro movimento *Allegro* que narra um burocrata orgulhoso de seu trabalho indo ao seu escritório (E1):

Allegro

Le voilà parti – Eis que ele parte

Il va gaiement à son bureau – Ele vai muito feliz ao seu escritório

⁷⁴ Um estudo detalhado acerca dessas transformações na *Sonatine bureaucratique* pode ser encontrado na Tese de Belva J. Hare já mencionada anteriormente (HARE, 2005:62-91).

En se “gavillant” – estufando o peito

Content, il hoche la tête – Contente, ele balança a cabeça

Il aime une jolie dame très élégante – Ele ama uma bela dama muito elegante

Il aime aussi son porte-plume, ses manches en lustrine verte et sa calotte chinoise – Ele ama também seu porta-canetas, suas mangas em lustrina verde e seu solidéu chinês

Il fait des grandes enjambées; – Ele dá longas passadas;

Se precipite dans l’escalier qu’il monte sur son dos. – Se precipita com a escada que ele carrega em suas costas.

Quel coup de vent! – Que golpe de vento!

Assis dans son fauteuil il est heureux, et le fait voir. – Sentado em sua cadeira ele é feliz, e transparece isto.

Abaixo teremos três exemplos apresentados comparativamente com a Sonatina em Dó maior Op.36 nº1 de Clementi, nos quais podemos visualizar os processos de imitação de Satie: a introdução e extensão de algumas cadências, pequenas alterações melódicas e a tonalidade alterada de Dó maior para Lá maior. No primeiro exemplo, temos a apresentação do tema inicial, cuja cadência tem dois de seus acordes alterados, mas mantém sua função de condução à região de dominante (**I1**) (Fig. 118); em seguida, Satie seguiria para o segundo tema apresentando-o três vezes, em vez de duas como Clementi, replicando o trecho final e, assim como vimos em várias outras paródias de Satie, ele estende o arpejo final de um compasso de Clementi por cinco compassos. Na figura 119, teremos o início do desenvolvimento no qual ele realiza um acréscimo significativo de acordes que termina em um paralelismo nos distanciando da sensação tonal e criando um grande contraste inesperado no contexto (**I1** + **I9**); Satie estende um trecho de oitavas de dois compassos por quatro compassos em seu desenvolvimento e a cadência de retorno também de dois para quatro compassos. Na recapitulação, Satie repete os mesmos processos da exposição. No entanto, a escala ascendente final, que apresentaremos na figura 120, é estendida de três compassos em Clementi para cinco compassos, reconhecendo e acrescentando a descrição musical de um golpe de vento ao trecho e, novamente realizando a repetição do arpejo final de um compasso por cinco compassos (**I1** + **E1** + **I3**):

Sonatine bureaucratique
Allegro *Início alterado* *Le voilà parti*

Il va gaiement *Sonatina n°1 Op.36*
Allegro

p *f*

Detailed description: This figure shows a comparison of the first eight measures of two piano pieces. The top system features the beginning of 'Sonatine bureaucratique' in 4/4 time, marked 'Allegro' and 'Início alterado'. The right hand starts with a melody in A major, while the left hand plays a bass line. The first measure is marked 'f'. The second system shows the start of 'Sonatina n°1 Op.36', also in 4/4 time and marked 'Allegro'. The right hand begins with a melody in A major, and the left hand has a bass line. The first measure is marked 'f'. A circled area in the second system highlights a specific chord in the left hand of 'Sonatina n°1 Op.36'.

Figura 118 - Comparação dos oito primeiros compassos da *Sonatine bureaucratique* e da *Sonatina n°1 Op.36*.

Sonatine bureaucratique
Il aime une jolie dame très élégante

Sonatina n°1 Op. 36

p *p*

Detailed description: This figure compares the beginning of two piano pieces. The top system shows the start of 'Sonatine bureaucratique' in 4/4 time, marked 'Il aime une jolie dame très élégante'. The right hand starts with a melody in A major, and the left hand plays a bass line. The first measure is marked 'p'. The second system shows the start of 'Sonatina n°1 Op. 36' in 4/4 time, marked 'p'. The right hand starts with a melody in A major, and the left hand plays a bass line. The first measure is marked 'p'. A circled area in the second system highlights a specific chord in the left hand of 'Sonatina n°1 Op. 36'.

Figura 119 - Quebra da sensação tonal ao início do desenvolvimento de *Sonatine bureaucratique*.

The image displays three musical staves. The first staff is for 'Sonatine bureaucratique' in F# major, 4/4 time, with the text 'Quel coup de vent!' above it. The second staff is for 'Assis dans son fauteuil il est heureux, et le fait voir.' in D major, 3/4 time. The third staff is for 'Sonatina n°1 Op. 36' in F# major, 4/4 time, ending with a forte (f) dynamic marking.

Figura 120 - Comparação entre o final de *Sonatine bureaucratique* e o final da *Sonatina n°1 Op. 36*.

O segundo movimento é o que mais possui alterações do modelo original de Clementi. Satie introduz várias notas a mais na melodia, muda o modelo arpejado do acompanhamento e introduz uma série de contrapontos, mas mantém articulações e figuras rítmicas características e a forma geral. A tonalidade é novamente transposta uma terça menor abaixo, de Fá maior para Ré maior e a fórmula de compasso é substituída de $\frac{3}{4}$ para $\frac{3}{8}$. O texto que acompanha a partitura segue a história iniciada no primeiro movimento (E1):

Andante – Andante

Il réfléchit à son advancement. – Ele reflete sobre seu avanço/promoção.

Peut-être aura-t-il de l'augmentation sans avoir besoin d'avancer. – Talvez ele conseguirá o aumento sem ter a necessidade de subir de cargo.

Il compte déménager au prochain terme. – Ele espera se mudar no próximo mandato.

Il a un appartement en vue. – Ele tem um apartamento em vista.

Pourvu qu'il avance ou augmente! – Desde que ele suba de cargo ou ganhe um aumento!

Très ralenti – Bem ralentado

A Tempo – A tempo

Nouveau songe sur l'avancement. – Novo sonho sobre a promoção.

Abaixo apresentaremos apenas o trecho inicial da peça para visualizarmos o processo de paródia de Satie (II):

The image shows two musical staves. The top staff is for 'Sonatine bureaucratique' by Maurice Ravel, marked 'Andante' and 'Il réfléchit à son avancement.' It features a treble and bass clef with a 3/8 time signature. The bottom staff is for 'Sonatina n°1 Op. 36' by Frédéric Chopin, marked 'p dolce' and 'tr'. It features a treble and bass clef with a 3/4 time signature. Both pieces are in D major and begin with a piano (p) dynamic.

Figura 121 - Comparação entre o início do Andante em *Sonatine bureaucratique* e na *Sonatina n°1 Op. 36*.

Por fim, o terceiro e último movimento fecha a história do burocrata ao escritório. O processo de imitação de Satie é igual ao do primeiro movimento. Ele inicia o tema na direção contrária da de Clementi e, quando há a primeira repetição do tema, ele apresenta o tema igual, apenas transposto. Embora Satie siga o molde da *Sonatina*, o terceiro movimento apresenta inúmeras inserções de frases durante o desenvolvimento e ao final – a maioria com a intenção de gerar contrastes súbitos de dinâmica e textura (I8). Satie também altera o andamento do movimento de *Vivace* para *Vivache*, um trocadilho com a palavra vaca em francês, *vache*. Abaixo podemos ver o texto que acompanha a partitura e termina a história do burocrata (E1):

Vivache – Vivaca (I13)

Il chantonne un viel air péruvien qu'il a recueilli en Basse-Bretagne chez un sourd-muet.

Ele canta uma velha ária peruana que ele recolheu, na Baixa Bretanha, na casa de um surdo-mudo.

Un piano voisin joue du Clementi – Um piano vizinho toca Clementi

Combien cela est triste. – Quanto aquilo é triste.

Il ose valser! (Lui, pas le piano) – Ele ousa valsar! (Ele, não o piano)

Tout cela est bien triste. Le piano reprend son travail. – Tudo aquilo é bem triste. O piano retoma seu trabalho.

Notre ami s'interroge avec bienveillance. – Nosso amigo se interroga com benevolência.

L'air froid péruvien lui remonte à la tête. - A fria ária peruana volta à sua cabeça.

Le piano continue. – O piano continua.

Hélas! Il faut quitter son bureau, - son bon bureau. – Que droga! Ele tem que deixar seu escritório, - seu bom escritório.

Du courage: partons dit-il. – Coragem: Partamos, ele diz.

Em nosso primeiro exemplo, teremos a aparição do tema apenas transposto, sem alterações, que ocorre sob a indicação que um piano vizinho toca Clementi. A indicação do texto dialoga com a música, pois, de certa maneira, realmente estaria se tocando Clementi. Este trecho, em *f*, é imediatamente interrompido por um *pp* súbito ao qual Satie adiciona uma figura que representa a tristeza. Esta tristeza que Satie descreve, não necessariamente vem da peça de Clementi, mas da situação em que o vizinho se encontraria tendo que estudar as peças de Clementi. Satie faz a inserção de um segundo trecho, a valsa, em *f*, que novamente é interrompido por um *pp* súbito com a figura da tristeza e retorna para a paródia direta de Clementi sob *Le piano reprend son travail*, sendo novamente interrompida por um súbito *pp* adicionado por Satie. Na figura 122, teremos a *Sonatine bureaucratique* e, na figura 123, o trecho correspondente na *Sonatina* nº1 Op.36 (I1 + E1 + I3 + I8):

The image displays three systems of musical notation for Erik Satie's *Sonatine bureaucratique*. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs) with lyrics and dynamic markings.

- System 1:** Lyrics: *Un piano voisin joue du Clementi* (top) and *Combien cela est triste.* (right). Dynamics: *f* (left), *pp* (right).
- System 2:** Lyrics: *Il ose valser! (Lui, pas le piano)* (top) and *Tout cela est bien triste.* (right). Dynamics: *p* (left), *f* (middle), *pp* (right).
- System 3:** Lyrics: *Le piano reprend son travail* (top) and *Notre ami s'interroge [...]* (bottom right). Dynamics: *f* (left), *pp* (right).

Figura 122 - Paródia, inserção de frases, trocas súbitas de dinâmica e descrição musical em *Sonatine bureaucratique*.

Figure 123 shows two systems of piano music. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with dynamics markings *p*, *f*, *p*, and *f*. The second system also consists of two staves with dynamics markings *f*, *meno*, *f*, and *dim.*

Figura 123 - Trecho correspondente à Figura 122 na *Sonatina* nº1 Op. 36.

Este trecho que apresentamos irá se repetir de forma similar e se conectará ao final da peça, o qual Satie transforma em uma coda extendida. Abaixo podemos ver a comparação entre os dois finais. *Sonatine bureaucratique* (Fig. 124) e a *Sonatina* nº1 Op. 36 (Fig. 125) (II):

Figure 124 shows two systems of piano music. The first system has dynamics markings *f* and *p*, with the text "Du courage: partons, dit-il." written above it. The second system has dynamics markings *f* and *ff*. A bracket connects the first system to the second system.

Figura 124 - Final da *Sonatine bureaucratique*.

Figure 125 shows two systems of piano music. The first system has a dynamic marking of *ff*.

Figura 125 - Final da *Sonatina* nº1 Op. 36.

3. *Éloge des Critiques*

Satie ocupa um lugar único nos discursos sobre modernismo musical francês. Como um músico humorista e um compositor de status “amador”, é incomum que críticos tenham devotado tanta atenção a ele durante seus anos sob o holofote público. Ele nunca foi considerado um compositor oficial, suas obras não foram legitimadas pelos árbitros do cânone e sua reputação garantiu que seu nome nunca apareceria na “mais rica lista de Honras da Música”, como Satie, sarcasticamente, descrevia o cânone.

Ann-Marie Hanlon (*Satie and the French Musical Canon*)

Inevitavelmente, a obra humorístico-musical de Satie que, ocasionalmente, ressoava pelas salas de concerto da *Société National - SN* e da *Société Musicale Indépendante - SMI*, atraiu a atenção dos críticos musicais. Ainda que suas obras não fossem encaradas de forma séria, dignas de serem elevadas ao patamar profissional do *métier*, e fossem relegadas a um papel amadorístico, fruto de uma zombaria, elas possuíam uma crítica implícita e austera aos mecanismos eleitores dos grandes gênios da música francesa. Por conseguinte, aqueles que eram indiretamente e, com frequência, diretamente atacados por Satie, vestiam as carapuças que lhe serviam e justificavam suas posições como críticos musicais e a necessidade de sua função através da “refutação” de Satie, baseada na acusação de um amadorismo composicional presumido sem a devida análise de suas obras. Se, de fato, Satie ganhava a atenção dos “verdadeiros músicos”, como ele se dirigia ironicamente aos críticos, é porque a contracrítica do compositor já não podia ser negada e sua obra não mais podia ser ignorada como havia sido até a primeira década do século XX. Desta forma, o caráter do embate trazia a defesa de uma posição e função social por parte dos críticos amparada na crença de uma sacralidade dos meios, métodos e caminhos da tradição tão cara para os franceses, a qual era incompatível com a legitimização de um trabalho experimental que não só rejeitava as técnicas e caminhos tradicionais da composição como zombava, através da utilização do humor, dos mesmos. Para os críticos, Satie era visto como um velho amador, incapaz de se formar no Conservatório, que manteve a rebeldia juvenil e que nunca se tornou apto a realizar música de primeira classe e se vingava ridicularizando, diminuindo, com um pretensioso ar de superioridade característico da prática humorística – dentro da concepção francesa de humor no período –, as verdadeiras grandes obras.

Mesmo após a morte de Satie, durante o resgate de suas obras, foi comum que se priorizassem as ideias de Satie acima da qualidade musical de suas peças através de um reconhecimento parcial de sua importância: um pioneiro das ideias, mas incapaz de colocá-las em prática. Por uma incompreensão do texto de Satie, sua própria frase: “A ideia pode prescindir a arte”, presente no texto *La Matière (Idée) et la Main-d’Oeuvre (Écriture)*, foi utilizada para

justificar o descarte das obras musicais do compositor como fruto de um amadorismo e priorizar as ideias musicais que seriam aplicadas por Ravel e Debussy e, futuramente, pelo experimentalismo. De fato, vários dos estudos sobre Satie que apresentamos aqui, em especial as biografias, como o de Templier, Gillmor, Myers, Shattuck, justificam, em suas introduções, a abordagem da figura de Satie pela importância e influência colaborativa de suas ideias acima de sua produção musical e corroboram em concordância com o status amadorístico atribuído a Satie pelo cânone¹. Apenas com Robert Orledge, em 1990, é que começaram a surgir trabalhos interessados em um Satie autônomo, que analisassem seus processos composicionais para reconhecê-los como algo além da mera contribuição de ideias, mas suficientes e complexos em si. Como pudemos ver durante as análises de suas obras no capítulo 2, a qualidade das obras de Satie é clara, porém, de forma análoga ao homem que julga um automóvel como ineficiente ao voo, a obra de Satie seria inadequada caso tentássemos buscar nela um conteúdo ao qual ela não se propôs construir, mas ao invés disto, refutar. Também, seu conteúdo de qualidade poderia nos passar completamente despercebido se não usarmos as ferramentas corretas de análise e não buscarmos tratá-las com a seriedade necessária frequentemente requisitada pelo compositor. Ainda que compreendida a qualidade humorística de tais obras, poderíamos simplesmente esbarrar no impasse ideológico, na crença individual ou de um grupo social acerca da validade estética da utilização do humor na composição musical e a reafirmação contínua do cânone na literatura musical, nas salas de concerto, e no ensino musical baseado na representação e reprodução daqueles eleitos como grandes gênios da história da música – impasses estes que atingem a obra de vários compositores do experimentalismo até os dias de hoje, como John Cage, La Monte Young entre outros. Como nos aponta Hanlon, ainda hoje, o imaginário criado sobre a figura de Satie continua sendo mais relevante e perpetuado que os trabalhos acadêmicos que se empenharam em provar o contrário. “O lugar de Satie fora do cânone, frequentemente, resultou de uma maior ênfase sobre anedotas do que em uma crítica musical” (HANLON, 2013:6). A dificuldade dos musicólogos em abordar a obra de Satie e explicá-la fora dos parâmetros tradicionais da análise musical resultou na negligência da análise de suas obras e um foco maior nas ideias superficiais sobre Satie e na sua personalidade, o que também não contribuiu para que uma compreensão maior da obra de Satie fosse perpetuada.

Em trabalhos como o de Martin Cooper *French Music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*, vemos, já na introdução, um suposto desagrado em ter de tratar da figura de Satie, embora fosse uma necessidade. Cooper descreve Satie como um “artigo de fé entre os sofisticados” e que seu interesse seria resultado apenas de sua atuação como “perfeito protestante”, “necessidade histórica”, mas que o mesmo seria uma “força negativa”. Para o autor, “é abundantemente claro o

¹ Um detalhamento maior da postura ideológica em relação a Satie pelos seus biógrafos e pesquisadores pode ser encontrada em (HANLON, 2013:4-15).

que a música dele não é, menos fácil seria estabelecer suas qualidades positivas; mas em todo caso é necessário ter um paladar gálico para apreciar seu sabor particular” (COOPER, 1951:5). Satie é descartado como uma anomalia da continuidade histórica musical, tendo seu interesse baseado mais na sua postura de combate do que em sua música de fato. Trabalhos gerais como *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*, de J. Jota de Moraes, se encarregaram de perpetuar em substância as anedotas de Satie e em reafirmar seu status como compositor amador ao afirmar que o ofício de compositor de Satie era apenas uma personagem ou que ele “jamais conseguiu dominar inteiramente o *métier* tanto da composição quanto da orquestração” sendo “um farsista empenhado em demolir uma série de padrões de uma cultura que julgava morta” acompanhado de inúmeras incoerências acerca das obras musicais de Satie, como a descrição de um estilo “despojado” em *Socrate* e a afirmação de um texto “claro” em *Vexations*, indicando as 840 repetições, texto que, na verdade, é deixado como uma sugestão (MORAES, 1983:115-122). A força anedótica de Satie atraiu a todos e, talvez, o traço comum nos trabalhos que julgam as obras de Satie como menores, seja justamente a falta de comprovação e existência dessas análises ou a superficialidade das mesmas, resultante da aplicação de ferramentas inadequadas. Em suma, há ainda a necessidade de tratarmos a obra de Satie fora da expectativa de apresentação exótica de sua excentricidade ou da mera piada, mas, de fato, compreender as importantes relações reais desempenhadas pelos seus trabalhos que estão longe de ser mero humor desinteressado, produto débil de um técnico amador ou fruto da zombaria barata de um louco.

Ainda que Satie tenha gozado de certo reconhecimento artístico após a criação da *S.M.I.* e a intervenção de Ravel que lhe rendeu o contrato com a *Demets*, a aparição de financiadores como a *Princesse de Polignac* e as colaborações com Diaghilev nos *Ballets Russes*, o compositor não era necessariamente um sucesso comparável ao de Ravel ou Debussy e ele nunca perderia seu status de compositor amador durante a vida. Um ponto ilustrativo dessa questão é lembrado por Jean Cocteau que descreve que, durante os ensaios de *Parade*, foi necessário que chamassem Ravel para convencer os músicos de que a peça possuía um valor estético e não era, como eles argumentavam, uma simples “música de salão”. Na ocasião um flautista teria dito a Satie: “Você pensa que eu sou um idiota?” e o compositor o teria respondido: “Não, eu não penso que você é um idiota, mas eu posso estar errado”². Apesar de ter adquirido uma formação através da *Schola Cantorum*, Satie teria, de certa forma, anulado a sua profissionalização musical ao utilizá-la para a produção de música humorística.

² Entrevista a Cocteau: acesso em 23 de março de 2017: <<https://youtu.be/WATQDqjAOUC>>.

Em nosso trabalho, não iremos relatar todas as relações que existiram entre Satie e o cânone musical de sua época, tal tarefa fugiria ao nosso escopo³. Portanto, iremos apresentar uma breve descrição da situação do cânone no período em questão (1911 – 1925) e, em seguida, nos focaremos na análise da função desempenhada pelo humor de Satie em seus artigos e conferências no combate a este cânone e às acusações de amadorismo e críticas em geral, boas e más, que o motivaram a construir suas respostas textuais e musicais. Por fim, iremos entender de que forma toda a prática humorística acaba por se sistematizar como um mecanismo autêntico de experimentalismo em música, ainda que, em Satie, ele nos seja apresentado em um formato *Avant la lettre*.

3.1. Cânone

Eu não quero ser um mestre: é demasiado ridículo.
Erik Satie (*Écrits*)

Durante o período de atividade composicional propriamente humorística de Satie, o cânone era um mecanismo forte e representativo. A musicologia ainda estava engatinhando e aos poucos se estabelecia e ganhava luz e importância. Portanto, os julgamentos de valor exercidos sobre a arte em Paris eram delegados, principalmente, à imprensa e ao papel dos críticos, os quais possuíam grande influência e poder deliberativo. Porém, isso resultou em uma série de atitudes não profissionais por parte dos críticos, ao mesmo tempo em que, os compositores, os quais se tornavam cada vez mais ativos na publicação de textos sobre música e arte, ao lado de fortes figuras institucionais, atacavam a prática crítica. Como a maioria do repertório das salas de concerto era constituído de obras já consagradas pelo cânone, as críticas eram frequentemente superficiais sem nenhuma discussão real ou análise musical e se focavam em grande parte em comentários acerca das interpretações.

A chegada do modernismo musical apresentou vários problemas para os críticos não profissionais que não possuíam as habilidades necessárias nem o tempo adequado para produzir críticas informadas e avaliadas. Uma inabilidade em apreciar novos trabalhos que se situavam fora dos moldes tradicionais fez com que vários dispensassem preguiçosamente a música que eles não entendiam. Artigos eram frequentemente publicados anonimamente ou sob pseudônimos e isto resultou em uma falta de transparência e responsabilidade. A anonimidade permitiu que vários críticos elogiassem, denegrissem e vilipendiassem um compositor ou composição em específico de forma desenfreada e acrítica com poucas consequências (HANLON, 2013:18).

³ Um estudo mais completo sobre o estabelecimento do cânone francês e a figura de Satie dentro deste contexto pode ser encontrado no trabalho *Satie and the French Musical Canon* de Ann-Marie Hanlon.

Assim, era comum que críticas fossem escritas com semanas de antecedência do concerto em análise, críticos fossem comprados para emitir determinada opinião e uma espécie de farsa crítica se criava através da manutenção de interesses mútuos, dos financiadores e dos críticos que lucravam e mantinham sua posição. Essa condição era preocupante, uma vez que, como nos aponta Hanlon, estes críticos eram responsáveis por julgar a legitimidade das obras musicais.

Como mencionado em **1.8.**, após a guerra Franco-Prussiana, em 1871, a França foi aumentando cada vez mais o interesse por um repertório que fosse exclusivamente francês. Como consequência disso, compositores que eram bastante influenciados pela tradição germânica acabaram por serem excluídos do repertório e os grandes nomes clássicos da França retornavam aos programas. Este sentimento se torna bastante claro nas acusações ao *ballet Parade* como produto de Boches, alemães, e as insatisfações com os meios futuristas e cubistas aplicados em um *ballet* russo, e também as acusações de que a música de Satie seria antifrancesa. Isto também causou certa divisão nas avaliações dos críticos, nas quais alguns claramente demonstravam uma preferência pela tradição alemã e outros prezavam pelo nacionalismo francês. Exemplo disto é o artigo de Alfred Mortier na revista S.I.M. de janeiro de 1914, na qual ele atribui superioridade aos compositores alemães no artigo *La Querelle des Anciens e Modernes*:

Debate perigoso, certamente. O crítico conscientemente deve desconfiar de ser involuntariamente *laudator temporis acti*. Nós sempre temos uma tendência a preferir a arte da geração à qual pertencemos e a acolher com nada além de desconfiança os inovadores. Examinemos, portanto, a questão de sangue frio: em suma M. Huré nos pergunta se a música de Debussy, Florent Schmitt, Ravel, V. d'Indy, Gabriel Fauré, Paul Dukas, Albeniz, Somazeuilh, Roussel, Turina, Erik Satie, Richard Strauss, Rimski-Korsakov, Stravinski, Witkoswski, Ropartz, Magnard, que sei agora, é inferior àquela de Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Schubert, Mendelssohn, Berlioz, Richard Wagner, César Franck, Chopin, Liszt etc. Bem, francamente, eu creio que sim! (MORTIER, 1914:34).

Apesar de o autor estar realizando uma distinção entre a qualidade dos compositores já falecidos e os compositores vivos da época, a distinção entre compositores franceses e germânicos fica bastante clara e, mesmo Berlioz, francês, e Franck, belga, mas que realizou seus estudos em música na França, os quais se situam ao lado dos germânicos, foram acusados de terem sido compositores influenciados pelo wagnerismo e raramente apareciam nas salas de concerto durante o início da Terceira República Francesa até a Primeira Guerra Mundial.

O cânone pode ser compreendido através de diversas definições, em geral, ele é o conceito que representa as grandes obras musicais e quais compositores são reconhecidos como mestres da arte musical. Portanto, sua função é a de um organismo normativo de regulamentação e legitimação das práticas artísticas, assim, produzindo regras e caminhos a serem seguidos ao estabelecer valores e se encarregando de realizar a divisão e segmentação das obras de arte

qualificando-as segundo seus preceitos. O cânone avalia; elege e ascende determinadas obras a um estado atemporal e, em seguida, replica e dissemina essa noção através do direcionamento dos programas das salas de concerto e do conteúdo presente nos ambientes educacionais (HANLON, 2013:25-27).

Sob este ponto de vista, o cânone era também um mecanismo disciplinador. Ele disciplinava a produção artística através de mecanismos simples como: “recusar a publicação de determinadas obras, financiar concertos e fornecer patrocínio para indivíduos em particular, a expulsão de alunos que não defendessem os padrões em instituições. Talvez a forma mais pesada de disciplinar um compositor seria ignorá-lo por completo” (HANLON, 2013:29). Inevitavelmente, Satie foi uma vítima de todas essas formas de disciplinarização do cânone: desde o início de sua carreira ele enfrentou a recusa da publicação e interpretação de suas obras, desde *Uspud*, em 1892, dispensada pelo diretor do teatro *Opéra*, pois já havia planejado toda a temporada e não havia mais dinheiro (OSr, 1995:33), até, como vimos, a série de peças humorísticas para piano, negadas por dois editores e as quais só foram publicadas pois houve intervenção de pessoas mais importantes. Satie foi expulso do Conservatório de Paris por não sustentar os parâmetros exigidos pela instituição, foi amplamente ignorado em boa parte de sua carreira musical e, ainda que a atenção voltada a ele tenha sido alta para compositores considerados “amadores” pelo cânone, a visibilidade de Satie foi sempre oprimida nos meios oficiais e sua menção era geralmente necessária devido à sua conexão com outros grandes nomes da música. A proximidade de Satie a artistas respeitados como Debussy, Picasso, Ravel, Cocteau, Milhaud, Stravinsky, Diaghilev entre outros fazia com que sua figura não pudesse ser ignorada em determinados pontos. Por outro lado, sua figura, ações, peças e publicações sempre carregavam certo grau de polêmica e atraía a atenção à sua personagem. Pelos contatos de Satie é que ele terá acesso a financiamentos e patrocínios em algumas épocas de sua vida, mas o que não impediu que o mesmo passasse por inúmeros momentos de dificuldades financeiras e desaparecimento dos meios sociais. E, frequentemente, quando Satie era mencionado na imprensa, raramente era com elogios, sua qualidade artística só era mencionada por compositores e regentes que também eram amigos próximos de Satie.

O caráter humorístico da obra de Satie também representava um impasse aos rituais purísticos das salas de concerto parisienses. O público francês, em geral, já mantinha, desde o estabelecimento dos concertos públicos ao final do século XVIII com os *Concerts des Amateurs*, certo nível de silêncio. Como relatado por Johnson em seu livro *Listening in Paris*, algumas salas de concerto passaram a permanecer em repleto silêncio e escrupulosa atenção a cada peça e frase musical e a prática de se chegar atrasado para “ser visto”, comum da aristocracia, foi abandonada pelo público pagante, o qual frequentemente, aparecia com horas de antecedência para garantir seus lugares (JOHNSON, 1995:200). Já na metade do século XIX, o silêncio do público burguês se

fundava em uma preocupação social, um medo de se sentir envergonhado em público ou ser ridicularizado. Enquanto Paris se dividia em *quartiers* e títulos de nobreza brotavam por todas as partes, os burgueses se preocupavam cada vez mais com sua distinção social e, conseqüentemente, se arriscavam menos, perdendo aos poucos a “fé em sua capacidade de julgar” e adotando uma maior passividade, a qual, inevitavelmente abriu as portas para o crescimento do trabalho de crítico. Esta nova nobreza, bastante confiante no regime meritocrático, havia conquistado sua nobreza através de méritos militares ou financeiros e possuía uma instabilidade maior do que a da antiga aristocracia hereditária. Desta forma, era raro que houvesse espetáculos de ostentação e extravagância partindo de um indivíduo. As únicas virtudes que a burguesia prezava eram a “família, o amor, um senso de decoro, respeito à religião e uma retitude moral” (JOHNSON, 1995:231). A burguesia era uma posição e não uma classe, i.e., um aristocrata falido continuaria sendo um aristocrata, já o burguês falido simplesmente deixaria de ser (JOHNSON, 1995:228-231).

Dentro deste contexto, tratados de etiqueta, civilidade e comportamento surgiram detalhando certas regras a se seguir durante performances públicas. Era desejada uma posição fastidiosa para não perturbar as outras pessoas durante o espetáculo evitando cantar baixo, murmurar notas, bater junto com ritmo com as mãos ou pés e qualquer coisa que pudesse distrair a atenção, não deviam virar de costas para o palco, falar em voz alta ou fazer comentários durante a execução das peças, pois nada era mais importante que assistir ao espetáculo e as pessoas não desejavam ouvir críticas em tempo real. Com a consolidação da prática do silêncio nas salas de concerto, mais do que uma proteção social, a prática começou a se moldar como um mecanismo de distinção e superioridade.

As audiências raciocinaram de algum jeito que, se boas maneiras eram necessárias para se ter sucesso, sua ausência sinalizaria inferioridade. Desta forma, policiar essas maneiras se tornou um ato de auto-reafirmação. O indivíduo confirmava sua identidade social ao notar pessoas que não correspondiam a isto, fosse por (escolha seu rótulo), ignorância, preguiça, má educação, insensibilidade ou aborrecimento geral (JOHNSON, 1995:232).

A repreensão era bastante pesada; aqueles que realizavam atos como falar durante a peça ou aplaudir entre os movimentos eram acusados de serem descontrolados, de não pertencerem ao local que estavam e de faltarem com civilidade, sendo homens ainda selvagens. O próprio público obedecia às regras e agia como guardião das boas maneiras, o que, no fundo, significava salvaguardar sua própria posição social. Embora a burguesia olhasse a si mesma com determinado grau de igualdade, para se ter presença no grupo, era preciso a confirmação dos outros membros, as boas maneiras e a decência como ferramentas de distinção. As boas maneiras mudaram completamente a maneira francesa de se ouvir música e já não carregava mais a “bagunça” das

óperas do início do século XVIII, nas quais a música era um dos aspectos menos importantes do evento. Agora, o público era, de certa forma, obrigado a escutar a música e a participar de um evento social mais monótono e sem grandes variações no que diz respeito ao público (JOHNSON, 1995:232-236).

É claro que o modernismo trouxe, aos poucos, diversos desafios a essa escuta e comportamento estático do público, mas é seguro dizer que ele ainda é predominante até os dias de hoje. Dentro deste contexto e modo romântico de ouvir música, não é preciso elucubrar tanto para que possamos compreender o incômodo causado pelas risadas ocasionais que ganhavam vida nos concertos de peças humorísticas de Satie e a repreensão que deveria ser direcionada ao compositor que desafiava as boas maneiras e a civilidade que deveria existir nas salas de concerto.

A opinião popular não era sempre aprovada ou aceita pelos críticos no caso de Satie e a audiência era frequentemente criticada pela sua reação à música do compositor, particularmente, as peças humorísticas. Com frequência, a música de Satie provocou o riso na sala de concerto, uma reação que desconcertou os críticos e colidiu com o princípio burguês do desinteresse necessário à pura admiração (HANLON, 2013:33).

Como apontamos na seção 2.1., desde Kant, o princípio de apreciação da arte era baseado no desinteresse para que houvesse uma experiência estética pura e o humor estaria inapto à prática, apreciação e julgamento das artes.

Este não era o único impasse da obra de Satie, seu humor cruzava com a acusação de amadorismo musical e mesmo a de prática não-musical, seu individualismo, seu aprendizado não comprovado, sua expulsão do Conservatório, seu retorno aos estudos na *Schola Cantorum* – parte visto como comprovação de suas habilidades musicais e parte visto como prova da ausência delas –, “o *penchant* de Satie para expressões humorísticas em suas peças, textos e conversas era prejudicial à sua identidade como compositor sério e sua reivindicação de um status profissional” (HANLON, 2013:36). Satie costumava ser acusado de produzir uma música antifrancesa, possuir uma personalidade afeminada e de se associar a movimentos polêmicos na época como o dadaísmo, cubismo, futurismo etc., sua música frequentemente colocada como produto dos *cabarets* e músicas de salão, conseqüentemente, um material julgado inferior ao da música de concerto, sua não utilização de formas clássicas ou reconhecíveis como a Sonata e sua recusa em estabelecer uma escola, ter pupilos que seguissem seus métodos composicionais. Estes são alguns dos temas que aparecerão nas críticas a Satie e justificaram sua incompatibilidade ao cânone e às quais ele irá responder de forma irônica em seus textos e música. A seguir, analisaremos a função do humor utilizado por Satie em seus textos no confronto ao cânone, assim como entenderemos as críticas aplicadas ao compositor, nem sempre más.

3.2. Amadorismo

Sinal dos tempos: Os artistas se tornaram os homens de métier; os amadores se tornaram os artistas.

Erik Satie (*Écrits*)

Como forma de abriremos a discussão, através da acusação de amadorismo musical a Satie, e termos a visualização, através das palavras do compositor, destas questões que introduzimos aqui, iremos discutir um de seus textos. Publicado, originariamente, pela revista *Les Feuilles Libres*, nº27 *juin-juillet* de 1922 (Ve, 1981:36-38) uma Crônica Musical (*Chronique musicale*) intitulada *L'origine d'Instruction*, na qual veremos Satie discutir acerca da eleição dos grandes gênios da música francesa através de um processo único estabelecido pelo cânone musical e a perpetuação desta diretriz na educação musical e na construção da história da música francesa. Abaixo, podemos ver o texto de Satie:

A origem da instrução
(Crônica Musical)

Ao executar, em uma de suas sessões, a bela sinfonia de Albert Roussel, os *Concerts Padeloup* realizaram uma nobre ação, mas eles perturbaram as águas musicais mergulhando-as no espectro da anarquia sonora – espectro mais conhecido pelo nome de Cacofonia – um horror!

Sim: os *Concerts Padeloup* fizeram isto. E, com frieza, novamente; o que não é bonito, digo e redigo.

•

Entre as críticas direcionadas a Albert Roussel, há uma que eu me lembro (porque ela foi expressa por um *Prix de Rome*): Nos queixamos de ele ser um amador. Perfeitamente.

Uma questão se coloca: Pelo quê se reconhece o amador?... É bem simples: aquele que não é *Prix de Rome – Primeiro Grande Prêmio de Roma*, que fique claro (os *Segundos Prêmios da mesma cidade* não existem – o que é bastante comum, cá entre nós).

•

É certo – infelizmente! – que eu não tenho nenhum gosto, nenhum talento... Já me disseram bastante... Também irei, se for do seu agrado, tomar a palavra para um fato nada pessoal e que não possui o menor interesse.

Permita-me, portanto, me direcionar educadamente à questão seguinte: quem é o supracitado *Prêmio de coisa*, por favor?

Um ser superior, fora da caixa, de primeira qualidade, fora de série, esgotado e raríssimo.

Albert Roussel não é nem superior, nem fora da caixa, nem de primeira qualidade, nem fora de série, nem esgotado, nem raríssimo – é preciso crer.

Eu lamento por ele, mas eu não gosto menos dele – e ele o sabe bem, eu espero.

•

Para obter este Prêmio do Instituto-Ítalo, deve-se ter, dentro de si mesmo, a essência moral, o “sucó” – se eu ousar dizer.

Esta “decoreção” está de acordo com o concurso. Ela é distribuída uma vez por ano – no verão – ao mais merecedor, necessariamente; e quem os obtém são os candidatos que possuem “o ar de ter o ar de ter o ar” – mais ninguém.

•

Ser um *Prêmio de Roma* significa muito. Como indicação, é perfeito. Frente a ele, você é avisado, e você sabe ao quê você se expõe; porque o *Prêmio de Roma* é “franco”, seu valor não está abaixo do par. Se você é “refeito”, você não tem nada a dizer.

Quando eu penso que Debussy, ele mesmo, era “caro camarada” com aquela gente!...

Nós encontramos, frequentemente, em sua casa as lembranças de “*Faubourg Poissonnière*” (bem que eu reconheço que estas lembranças se impuseram à sua memória por pura intoxicação).

Foi assim que ele teve a fraqueza de se deixar nomear membro do Conselho Superior do Conservatório. Ele foi uma verdadeira vítima de sua instrução de origem, ainda que ele a corrija os danos, na medida do possível, com a maior energia.

•

Coisa curiosa e lisonjeira para ele, o *Prix de Rome* se beneficia ainda de um certo prestígio. Muitas pessoas o creem superior aos seus “pequenos amigos” de outras espécies.

Mas não!... é a mesma, eu vos digo; nem melhor, nem pior; lhes são exatamente similares... Sim.

•

Não creio estar enganado – quanto à escolha – em erigir aqui, a lista dos músicos *Prix de Rome* mais notáveis do século passado: Berlioz, Gounod, Bizet, Massenet e Debussy.

Franck, D’Indy, Lalo, Chabrier e Chausson não foram laureados pelo Instituto: eles são amadores.

•

Os pintores, com Manet, Cézanne, Picasso, Derain, Braque e outros, se liberaram dos piores hábitos. Aos próprios riscos e perigos, eles salvaram a Pintura – assim como o pensamento artístico – do emburrecimento total, perpétuo e geral.

Também, o que não lhes deveria!

•

Os literários não tem um *Prix de Rome*, as boas pessoas; também são privilegiados e invejados: eles são os felizes deste mundo – deste Grande-Mundo e desse Baixo-Mundo tão mundano.

Nós sabemos que as grades universitárias não entram por nada na confecção do literário; e ele parece que, mesmo que ele não soubesse ler, nenhuma crítica seria feita a ele.

Ele seria um escritor iletrado, isso é tudo.

•

Com os músicos, a história é outra.

Quantas vezes nós somos surpreendidos pela estranheza de seus pontos de vista – de maldosa vista.

O ridículo os atrai. Exemplo: - Lavignac, em seu livro *La Musique et les Musiciens* (pág. 556), diz que “A escola francesa pode, com toda a certeza, se orgulhar de contar em suas fileiras com mestres como: **Gastinel, Colomer, Canoby, Mme la Comtesse de Crandval, Falkenberg, Mlle Augusta Holmes, Lepot-Delahaye, de Boisdeffre, William Chaumet, etc.**” (uma aposta, não é?)...

É evidente que estes Mestres realizaram suas provas. O Mundo inteiro os venera – venéreos, certamente...

Observem que, felizmente, nem Chabrier, nem Debussy, nem Dukas figuram entre estes “mestres que a escola francesa pode, com toda a certeza, se orgulhar”.

... E dizer que Lavignac foi um forte e bravo homem!... Note que seu livro é bem consultado e ele que doa o “tom” nos círculos pedagógicos... Ahm?...

Eis o que se ensina às nossas pobres crianças!... Ele está feliz que eu não o tenho – mesmo que fosse um só.

O século XIX nos deu três *Segundos Prix de Rome* brilhantes: Camille Saint-Saëns, Paul Dukas e Maurice Ravel.

O espírito “concurso do Instituto” é visível em Saint-Saëns e Ravel; ele é invisível em Paul Dukas. Este músico é o único estudante do Conservatório, no qual o senso criador não foi distorcido pela origem de sua instrução e o autor de *La Péri* é um dos mais estimáveis pensadores que existe, um admirável técnico.

Não há nada de “peão” em Paul Dukas.

Somos geralmente convencidos que o Estabelecimento Oficial da *rue de Madrid* pode sozinho instilar o saber musical.

Quanto a mim, eu estou disposto; mas eu me peço – de mãos juntas – por que nós, outros músicos, somos constrangidos a receber um ensinamento do Estado, enquanto que os pintores e os literários gozam da liberdade de se instruir onde eles quiserem e como eles quiserem.

Eu sempre disse que, em Arte, não há uma Verdade – uma Verdade única, que se entenda. Aquela que me é imposta pelos Ministros, um Senado, uma Câmara e um Instituto me revoltam e me indignam – ainda que no fundo, me seja bastante indiferente.

Em sua só voz, eu grito: Viva os Amadores!

Erik Satie

Aqui, em um texto escrito por um Satie já maduro e ao fim da vida, podemos perceber que, para o compositor, as respostas acerca da sua falha carreira, quando levamos em conta a questão do sucesso e reconhecimento artístico de suas obras, são bastante simples. Satie ignorou desde o início de sua vida musical os caminhos exigidos pelo cânone e, ao perceber que essa era a razão de sua exclusão dos meios musicais, sua resposta não foi de coadunação, mas de combate, e a arma que ele tinha em mãos era o humor, caracterizado por uma forte e constante utilização da ironia, através da música e da publicação de seus artigos. A primeira denúncia de Satie é feita em cima da estratificação resultante das exigências do Conservatório de Paris, o qual, como já vimos, exigia a participação de seus alunos em concursos e a obtenção de prêmios como requisitos para a continuidade dos estudos, tendo sido esta a causa da expulsão de Satie do local em 1882. Dentre os prêmios almejados pelos estudantes do Conservatório, e principalmente daqueles que se formavam, o de maior respeito e que, de certa forma, garantia um reconhecimento como compositor e iniciava uma carreira, estava o *Prix de Rome*. Portanto, naturalmente, a obtenção deste prêmio anual passou a ser um parâmetro de avaliação da qualidade técnica de um compositor e é dentro deste contexto que devemos compreender a frase de Satie: “A ideia pode prescindir a Arte. Desconfiemos da Arte: ela é, com frequência, nada além de Virtuosidade”. A designação das grandes obras de arte, assim como a dos seus grandes gênios criadores, não era baseada na qualidade das ideias artísticas empregadas nos trabalhos, mas sim numa avaliação de uma técnica composicional pura, construída sob critérios tradicionais e pré-estabelecidos, portanto, eis a necessidade de se desconfiar dela. Da mesma forma, quando Satie diz que a ideia pode prescindir a Arte, ele está dizendo, da maneira mais etimológica possível, que a Ideia pode prescindir a Técnica e que não só ele, mas qualquer músico amador estaria apto a colocar suas ideias em prática. E é precisamente a ideia que marca os grandes compositores e não suas qualidades gramaticais. O exemplo de abertura de Satie conta com ninguém menos que seu professor de Contraponto na *Schola Cantorum*, Albert Roussel que, assim como ele, era um dos compositores que figuravam uma segunda classe pelo prosaico motivo de lhes faltarem um reconhecimento institucional dado pelo Instituto de Roma e de não terem seguido o Conservatório de Paris. De fato, ser um *Prix de Rome* funcionaria como um “atestado de qualidade” perante os críticos musicais. No entanto, Satie não estava necessariamente descartando os *Prix de*

Rome como não merecedores, mas sim estabelecendo o prêmio como uma prova de técnica e não de ideias, a qual em nada impedia seus portadores de serem grandes compositores, como Debussy, Massenet etc., eram. Naturalmente, Debussy é dado como exemplo de uma vítima dessa origem de instrução, uma vez que o mesmo frequentou o conservatório por 11 anos e possuía um *Prix de Rome*, mas que tentava constantemente corrigir os danos dessa educação padronizadora.

A menção do adjetivo “peão” como incompatível a Paul Dukas é uma referência a uma distinção frequentemente feita por Satie e explicada no jornal *Le Coq Parisien* nº3 julho/1920:

Não se confundam. Entre os músicos, existem os peões e os poetas. Os primeiros se impõem ao público e à crítica. Eu citarei como exemplo de poetas: Liszt, Chopin, Schubert, Moussorgsky; de peão: Rimsky-Korsakov. Debussy foi um tipo de músico poeta. Encontra-se em seus seguidores variados tipos de músicos peões. (D’Indy, que, no entanto, professa isto, não é um). O métier de Mozart é leve, enquanto o de Beethoven é pesado, o que pouca gente pode compreender: mas eles são dois poetas. Tudo está lá. Erik Satie. P.S. Wagner é um poeta dramático (SATIE, 1920a:1).

A distinção de Satie é bastante simples: aquele que possui apenas técnica é considerado um peão, um técnico, enquanto aquele que possui sua própria verdade artística, uma ideia, independente da existência ou não de técnica, é um poeta.

L’origine d’Instruction também nos revela certo orgulho contido presente em Satie ao dizer que ele não se via como inferior a Debussy, ainda que muitas pessoas cressem que os *Prix de Rome* fossem superiores aos seus “pequenos amigos de outras espécies”⁴. Para provar que os parâmetros eram equivocados, Satie elenca uma série de grandes compositores que seriam considerados “amadores” por não possuírem o título e, da mesma forma, ao citar o livro de Lavignac, apresenta uma série de compositores que foram tidos como orgulho da escola francesa, mas que hoje sabemos que suas obras não perduraram nem despertaram o interesse da história. Neste ponto, Satie estava certo, a ideia pode prescindir a arte, mas a arte não sobrevive sem ideia. Esta “veneração venérea” da técnica era ainda mais danosa, uma vez que a mesma era difundida nos materiais pedagógicos. Assim, o Estabelecimento Oficial da *rue de Madrid*, o Conservatório de Paris, se encarregava de perpetuar a necessidade de se seguir os caminhos padrões estabelecidos pelo cânone e o castigo, àqueles que se recusassem, seria a rejeição de sua obra a um segundo plano, a iniciar pela expulsão da instituição. Satie denuncia uma imposição de uma eleita Verdade em Arte pelos críticos, a qual não existe para ele. Se por um lado, os literários e os pintores possuíam um plano artístico de restrições mais brandas que o meio musical, aos compositores, ao menos aqueles que se negavam a rodar conforme o relógio e se submeter às exigências e expectativas do cânone realizando concessões em suas ideias artísticas, seria necessária a

⁴ A palavra espécies faz referência a outro texto de Satie, ‘A inteligência e musicalidade nos animais’, que trataremos mais adiante.

apropriação e o tomar para si do título de Amador e se impor em combate ao cânone. Desta forma, a atitude de Satie é a própria reificação do conceito de humor, uma vez que suas atitudes composicionais, sua música, seus textos, sua imagem pública, seu posicionamento estético, suas escolhas de ensino, seu experimentalismo, sua constante negação e rompimento total com os meios da tradição, nada mais eram que um rompimento do corpo de expectativas estabelecido pelo cânone musical, e, conseqüentemente, do público francês. Não obstante, embora as derrisões de Satie possam nos agraciar com o riso humorístico, sua crítica, e mesmo sua existência, não eram tão aprazíveis aos críticos musicais e traziam uma denúncia bastante séria.

Regressando ao início da carreira pública de Satie e o início de suas ações literárias na imprensa, mas ainda mantendo a discussão acerca de seu status amador, devemos observar dois de seus textos: *Ce que je suis* e *Ambroise Thomas*. O primeiro, o qual marca o início de uma série de oito textos que Satie titularia como *Mémoires d'un Amnésique – Memórias de um amnésico*, publicados entre 1912 e 1914, na revista S.I.M. com exceção de dois publicados pela *Les feuilles libres* em 1924. Este texto surgiu como uma resposta crítica e irônica ao musicólogo Octave Séré que, em 1911, publica seu livro *Musiciens français d'aujourd'hui – Músicos franceses de hoje*. No respectivo livro, o nome de Satie surge apenas duas vezes durante um comentário acerca das influências sobre a estética de Debussy, porém de forma bastante maledicente, como podemos ver a seguir:

A influência de Chopin, de Moussorgski e da Escola Russa sobre o Sr. Debussy são manifestas, e também aquela dos músicos do Extremo Oriente, a javanesa ou a chinesa. Notamos uma outra – sem atribuir à ela uma demasiada grande importância – o nome do Sr. Erik Satie, um técnico grosseiro, mas sutil pesquisador de novas sonoridades, por vezes agradáveis, com frequência bizarras, dentre as quais uma Segunda Sarabanda composta em 1887 impressiona fortemente o Sr. Debussy quando ele escreveu aquelas que fazem parte das três peças reunidas sob o título de *Pour le Piano*. O autor de *Peliéas* [sic], de qualquer maneira, orquestrou duas das *Gymnopédies* do Sr. Erik Satie (SÉRÉ, 1966:138-139).

Séré não apenas descarta a importância da influência de Satie sobre Debussy, assunto delicado como vimos em **1.3.**, como descreve o compositor como um técnico desajeitado, sem habilidades e que, às vezes, produz sonoridades agradáveis, mas em boa parte produz o efeito contrário. A acusação de ser um técnico – e aqui, em somatória a omissão de Satie em um livro chamado *Músicos franceses de hoje*, a mesma implica a opinião de que Satie não é um músico –, uma negação do título de compositor e músico a Satie, ganha uma resposta bastante irônica⁵ do

⁵ Vale lembrar que a ironia consiste em uma piada crítica que veste uma máscara de seriedade, a qual emite uma opinião oposta à superficial, o humor é resultado da incongruência da mensagem que diz o oposto do que seu texto literal e funciona como uma crítica derrisória a uma afirmação considerada equivocada por seu interlocutor.

compositor através do texto *Ce que je suis* publicado pela *revue musicale S.I.M.* em 15 de abril de 1912 (Ve, 1981:19):

Aquilo que sou

Todo mundo lhe dirá que eu não sou um músico. É verdade.

Desde o começo de minha carreira, eu me classifiquei, de imediato, entre os fonometrógrafos. Meus trabalhos são de pura fonometria. Se pegarmos a “*Fils des Étoiles*” ou as “*Morceaux en forme de poire*”, “*En habit de Cheval*” ou as “*Sarabandes*”, percebe-se que nenhuma ideia musical precedeu a criação dessas obras. É o pensamento científico quem domina.

De resto, eu tenho mais prazer ao medir um som do que o tenho ao escutar. Com o fonômetro à mão, eu trabalho feliz e com segurança.

O que eu não pesei ou medi? Tudo de Beethoven, tudo de Verdi etc. É bastante curioso.

A primeira vez que eu usei um fonoscópio, eu examinei um si bemol de tamanho mediano. Eu nunca vi, eu lhes garanto, uma coisa mais repugnante. Eu chamei meu criado para lhe mostrar.

Ao fonopesador, um ordinário fá sustenido, bem comum, chegou aos 93 quilos. Ele emanou de um grande e gordo tenor de quem eu peguei o peso.

Você conhece a limpeza dos sons? É bastante sujo. A fiação é mais limpa; saber classificá-los é bem minucioso e demanda uma boa visão. Aqui, nós estamos dentro da fonotécnica.

Quanto às explosões sonoras, frequentemente tão desagradáveis, o algodão, enfiado nas orelhas, as atenua, por si só, convenientemente. Aqui, nós estamos dentro da pirofonia.

Para escrever minhas “*Pièces Froides*”, eu utilizei um caleidofone-gravador. Levou sete minutos. Eu chamei meu criado para escutá-las.

Eu creio poder dizer que a fonologia é superior à música. É mais variada. O rendimento pecuniário é maior. Eu a devo minha fortuna.

Em todo caso, ao motodinamofone, um fonometrista mediocrementemente treinado pode, facilmente, escrever mais sons do que um hábil músico faria, no mesmo tempo, com o mesmo esforço. É graças a isso que escrevi tanto.

O futuro pertence, portanto, à filofonia.

Satie, ironicamente, assume a postura do técnico e a exagera a níveis mais absurdos descrevendo numerosos processos técnicos inventados por ele para descrever de que modo ele criava suas composições já que não havia pensamento musical envolvido. Este ofício chamado de fonometria, ramo da filofonia e da fonologia, que possui como sub-áreas a fonotécnica, a pirofonia; utiliza como ferramentas de trabalho o caleidofone-gravador, o motodinamofone, o fonômetro, o fonopesador e o fonoscópio é uma criação própria do *fumisme*, gênero humorístico sarcástico em demasia que se propunha a fazer seu alvo sentir a “própria quintessência de sua imbecilidade”, o que era frequentemente feito através da narração de histórias surreais ou falsas. Outro exemplo de Satie, do mesmo período, foi a criação de uma orquestra falsa baseada em uma nova família de instrumentos musicais, os cefalofones⁶. De fato, se Satie era um “técnico”, como Séré afirmava,

⁶ “2 flautas a pistão (fá sustenido); 1 sobretudo alto (dó); 1 bico de pato (mi); 2 clarinetes de glissando (sol bemol); 1 Sifão em dó; 3 trombones de teclado (ré bemol); 1 contrabaixo de pele (dó); Banheira cromática em si. Instrumentos da maravilhosa família dos cefalofones, de uma extensão de trinta oitavas, absolutamente intocáveis. Um amador de Viena (Austriaco) ensaiou, em 1875, para tocar um sifão em dó; de imediato, ao executar um trillo, o instrumento explode, lhe quebra a coluna vertebral e lhe escarpa por completo. Depois, nenhuma pessoa ousou utilizar os poderosos recursos dos

cujo único pensamento era científico e não musical, ele deveria ter seus aparatos, assim, a *reductio ad absurdum*, típica da prática do ridículo francês, se tornou bastante efetiva.

Este texto gerou alguns impactos e consequências a Satie, uma delas nada agradável. A primeira foi a referência feita por Jean Cocteau no programa de um concerto na *Salle Huyghens*, em 1916, que trazia um poema iniciando com os versos: “O binóculo pesa um mi. É um bom mi, pesado como o tenor. É mesmo um mi de ouro, uma alquimia...” (Ve, 1981:239). A segunda, bastante cômica, diz respeito a um musicólogo alemão, provável discípulo de Hermann Helmholtz, que enviou uma carta a Satie solicitando mais informações acerca da fonometria, do fonoscópio e do fonopesador (Ve, 1981:239). A terceira será a publicação de uma versão em inglês do texto por Man Ray no catálogo de uma exposição do Instituto de Artes Contemporâneas de Londres, em 1959, mas substituindo fonometria por metrofotografia, fonoscópio por fotoscópio, filofonia por filofotologia, som por cor etc. O texto foi assinado por Man Ray (Com a ajuda de Erik Satie) e, provavelmente, serviu à mesma função de contracrítica àqueles que reprovavam o estabelecimento da fotografia como obra de arte visual. O texto foi reproduzido em (Vy, 1989:71). Por último, o texto de Satie foi utilizado pelo advogado de Jean-Poueigh no tribunal como argumento de acusação contra Erik Satie, durante o julgamento pós *Parade* que tratamos em **1.1.**, dizendo que o mesmo reconhecia publicamente que não era um músico e seu interesse na prática musical era exclusivamente pecuniário (SATIE, 1992:24; Ve, 1981:240). Uma acusação fundada numa total aplicação fora de contexto e na utilização indevida de um texto irônico. Satie não era um técnico nem possuía dinheiro ou interesse pecuniário pela arte.

O segundo texto marca o retorno de Satie, após quase quinze anos, à manifestação pública de suas opiniões artísticas. O texto é publicado pela revista *L'oeil de Veau* em fevereiro de 1912 (Ve, 1981:17), uma revista enciclopédica para utilização por pessoas de espírito (sagazes), e reflete bastante o formato humorístico que Satie adotaria e expandiria em seus textos seguintes

cefalofones e o Estado se viu obrigado a recusar o ensino destes instrumentos dentro das escolas municipais” (Ve, 1981:187) (TEMPLIER, 1976:59-60).

Observações de um Imbecil (Eu)
Ambroise Thomas

Sua arte? Eu não falarei sobre ela, se me permitir, limitando-me a dizer aqui quaisquer impressões vagas.

Por que falar de sua tão curiosa prosódia? Canto *Philine*:

- “*E-eu* sou Titania, a loira”; Laërte nos disse: - “Bela, tende piedade *de-e* nós”. É o bastante.

Mas onde foi que eu deixei meu guarda-chuva?

Sua grande idade o designa para representar a grandeza musical da França. Ele foi aceito sem protestos, como foi sem alegria, da mesma forma. É indiferente.

Felizmente, aquele guarda-chuva não era de grande valor.

O lugar que ele ocupou no mundo da música oficial se ofereceu de forma considerável, mas não aumentou no espírito dos artistas: qualquer coisa como as magníficas funções de um comandante geral do *Corps d’Armée*, bem visto e bem honorário. Não é ruim. Eu não me importo.

Eu devo ter esquecido meu guarda-chuva no elevador.

Fisicamente? Ele foi grande, de um aspecto seco, grosseiro: uma espécie de espantalho. Com obstinação, ele se singulariza, não passando os braços que ele segura contra o corpo, nas mangas de um caloroso sobretudo em friso, fortemente vasto, o qual lhe dá a impressão de estar perpetuamente carregando um de seus amigos sobre as costas. Era desta maneira, para ele, que se mantinha os cabelos longos.

Meu guarda-chuva deve estar muito preocupado de me ter perdido.

Talvez ele tivesse os braços muito gordos; ou talvez não os pudesse mover, o que acha? Eu não acredito: sua sobrecasaca e seu colete que o revestiam, de acordo com o costume estabelecido depois de muito tempo, se mostram corretos e negros.

Ele morreu coberto de honrarias.

O texto trata do compositor Ambroise Thomas, o qual foi diretor do Conservatório de Paris de 1871 até a sua morte em 1896. Satie se candidataria a vaga de Ambroise Thomas após a sua morte, mas não teve sucesso. Seu artigo em crítica a Thomas talvez tenha surgido em virtude de uma possível homenagem ao compositor e Satie decide realizar uma crítica pública ao homem que o descreveu como um “aluno bem insignificante” no conservatório, um imbecil (Ve, 1981:237). Além da clara crítica à aparência física de Thomas, Satie faz menção parafraseada a Chabrier que dizia “Existe música boa, existe música ruim, e, então, temos a de Ambroise Thomas”, ao dizer que ele foi aceito sem protestos, mas também sem alegria. Satie interrompe constantemente o fluxo do texto para falar de seu guarda-chuva perdido. A razão por trás disso é a de apontar que o assunto de Ambroise Thomas, já falecido, e os impedimentos que o mesmo fez a Satie em 1892 e 1894, quando ele se candidatou a membro da Academia de Belas Artes, já não lhe interessavam mais. A partir daquele momento, Satie não mais desejava se infiltrar nos mecanismos do cânone para modificá-los, todas suas tentativas e seus estudos formais falharam em lhe proporcionar uma aceitação como compositor, logo, lhe restava combatê-los de frente e sarcasticamente.

Os próximos dois textos que discutiremos são *L’Intelligence et la Musicalité chez les Animaux*, publicado pela *Revue Musicale S.I.M.* em fevereiro de 1914 (Ve, 1981:23-24), sexto da série *Mémoires d’un Amnésique* e *Recoins de ma vie – L’Origine des Satie*, publicado pela *Les*

feuilles libres em 1924 (Ve, 1981:25-26), oitavo e último da mesma série, o qual já nos servirá também como uma autobiografia objetiva e sucinta de Satie. Em *A Inteligência e a Musicalidade nos Animais*, Satie busca realizar uma metáfora crítica ao sistema de ensino musical corrente. Abaixo podemos ver o texto:

A Inteligência e a Musicalidade nos Animais

A inteligência dos animais está acima de qualquer negação. Mas que fez o homem para melhorar o estado mental de seus concidadãos resignados? Ele lhes oferece uma instrução medíocre, espaçada, incompleta, tal que uma criança não iria querer para si mesma: e ele teria razão, o querido pequeno ser. Essa instrução consiste, sobretudo, em desenvolver o instinto de crueldade e de vício que existe atavicamente entre os indivíduos. Não é nunca uma questão nos programas de ensino, nem da arte, nem das ciências naturais, morais ou de outras matérias. Os pombos viajantes não são, de modo algum, preparados para sua missão, por uma utilização da geografia; os peixes são mantidos de fora do estudo da oceanografia; os bois, as ovelhas, os bezerros ignoram todo o agenciamento fundamentado de um abatedouro moderno, e não sabem qual é seu papel nutritivo dentro da sociedade que o homem constituiu.

Poucos animais se beneficiam da instrução humana. O cachorro, a mula, o cavalo, o burro, o periquito, o melro e quaisquer outros, são os únicos animais que recebem um semblante de instrução. Novamente, é mais educação que qualquer outra coisa. Comparem, eu lhes peço, esta instrução àquela dada pelas universidades a um jovem bacharel humano e vocês verão que ela é nula e que ela não pode entender nem facilitar os conhecimentos que um animal terá podido adquirir através de seus trabalhos, sua assiduidade nestes. Porém, Musicalmente! Os cavalos aprenderam a dançar; as aranhas se mantêm sob um piano durante toda a duração de um concerto, concerto organizado para elas por um mestre respeitado do teclado. E depois? Nada. Aqui e acolá, nós nos entretemos com a musicalidade do estorninho, com a memória melódica do corvo, a engenhosidade harmônica da coruja que se acompanha batendo sobre o ventre, meio puramente artificial e de magra polifonia.

Quanto ao rouxinol, sempre citado, seu saber musical causa o encolhimento de ombros ao mais ignorante de seus ouvintes. Não somente sua voz não é colocada, como ela não tem nenhum conhecimento de claves, nem da tonalidade, nem da modalidade, nem de métrica. Pode ser que ele seja talentoso? É possível; é mesmo certo. Mas podemos afirmar que sua cultura artística não iguala seus dons naturais e que esta voz, da qual ele se mostra tão orgulhoso, não é nada além de um instrumento bem inferior e inútil em si.

Outro texto de Satie que poderia nos passar como fruto de um louco ou de absurdo sem sentido, caso realizássemos apenas uma leitura superficial, porém, aqui, o compositor realiza uma crítica bastante congruente mascarada por uma metáfora textual sobre a temática dos animais – Talvez alguém tivesse chamado Satie de “animal” ao se referir ao seu status amadorístico? –. Satie nos chama à atenção a uma comparação da educação dos animais com àquela dada pelas universidades. Ao realizarmos isto, percebemos que Satie denuncia o sistema de ensino musical, principalmente o Conservatório, que ofereceria uma instrução reguladora e atávica, i.e., uma repetição de processos adquiridos hereditariamente dos antepassados, a qual nenhuma criança desejaria a si. Desta forma, estes alunos, assim como os animais, tiveram seus estudos fundados na reprodução de vícios da tradição, não conhecem o mundo real da prática musical e muito menos possuem ideia das cordas que os manipulam e qual papel desempenham dentro da sociedade. Ao

mencionar o rouxinol, Satie faz uma clara menção a si mesmo e a seu status amadorístico. O encolhimento de ombros causado pelo saber musical do rouxinol é o mesmo que Satie usa para descrever sua música a Paul Viardot como vimos em 2.3.7. e a acusação de ignorância dos ouvintes é a mesma que vimos como epígrafe em várias de suas peças humorísticas. Assim como Satie, o rouxinol é acusado de desconhecer os elementos básicos da música, ainda que seu talento seja certo; e a sua voz, sua prática humorística em música, é ainda considerada uma arte inferior e inútil – também os mesmos adjetivos que Satie utilizou para descrever o humor no texto *Justa Observação* que vimos em 2.1.. Os desconhecimentos do rouxinol sobre métrica, claves e tonalidade são os mesmo elementos que Satie deliberadamente suprimiu em suas peças. Caso ainda reste alguma dúvida de que o rouxinol representa o compositor, o próprio compositor em uma conferência sobre o mesmo tema dirá que possui “toda a autoridade e competência para escrever sobre o tema” (Ve, 1981:73). Também, em *Le Coq et l’Arlequin*, Cocteau irá mencionar que “o rouxinol *canta mal*” e, em seguida, fazer um aforismo sobre a validade artística do humor se referindo ao prestidigitador, personagem de *Parade* que se utiliza de uma máquina de datilografar como instrumento musical: “Entre os comediantes, há os prestidigitadores e estes nos divertem, mas não os perdoamos se uma votação é feita. Colocar um coelho dentro de uma cartola e sair de gaiolas, eis quem é bom; mas colocar um coelho e sair de um coelho... Este ruim prestidigitador quer se passar por um artista?” (COCTEAU, 1918:12). Satie acabava por servir à diversão de um público com sua incongruente arte, mas ainda não era perdoado ao “tentar” se passar por artista. Em *A Inteligência e Musicalidade dos Animais*, Satie demonstra toda sua indignação com seu status como compositor e a referência aos músicos ditos ‘amadores’ como animais ficam claras⁷.

Recantos de minha Vida – A origem dos Satie foi um texto encomendado por Marcel Raval a Satie para que ele pudesse escrever sobre si mesmo, ao que o compositor teria dito ser um “assuntinho engraçado” e, ao entregar o texto, garantiu de lembrar Raval de sua situação financeira dizendo: “Tenho necessidade de dinheiro (para me consolar)... Não me esqueça, eu lhe peço” (Vc: 2000:587;594). Segue o texto abaixo:

⁷ Isto explica a frase “amigos de outras espécies” que Satie utiliza ao se comparar a Debussy em ‘A origem da instrução’ que vimos anteriormente.

Recantos de minha Vida

A origem dos Satie

remonta, talvez, aos tempos mais remotos. Sim... Logo, a seguir, eu não posso nada afirmar nem invalidar, no mais...

Contudo, eu suponho que esta família não pertencia à Nobreza (*mesmo à do Papa*); que seus membros eram bons e modestos servos, aquilo que, antigamente, era uma honra e um prazer (para o bom senhor do servo, que fique claro). Sim.

O que os Satie fizeram na Guerra dos Cem Anos, eu ignoro; Eu não tenho, nada mais, que nenhuma informação sobre suas atitudes e sobre o partido que eles tomaram naquela de Trinta Anos (*uma de nossas mais belas guerras*).

Que a memória de meus velhos ascendentes repouse em paz. Sim...

Sigamos. Eu voltarei a este tema.

•

Até onde eu sei, eu nasci em Honfleur (*Calvados*), vila de *Point-l'Évêque*, em 17 de maio de 1866... Aqui estou eu, portanto, quinquagenário, o qual é um título como qualquer outro.

Honfleur é uma pequena cidade banhada em conjunto – e por conveniência – pelas ondas poéticas do Sena e por aquelas tumultuosas da Mancha. Seus habitantes (*Honfleurais*) são muito educados e bem adoráveis. Sim...

Eu fiquei nessa cidade até a idade de doze anos (1878) e vim me estabelecer em Paris... Eu tive uma infância e uma adolescência qualquer, sem traços dignos de serem relatados em escritos sérios. Assim, eu não falarei sobre ela.

Sigamos. Eu voltarei a este tema

•

Eu fero de vontade de lhes dar, aqui, meu relato (*enumeração de minhas particularidades físicas, aquelas das quais posso honestamente falar, evidentemente*): Cabelo e sobrancelhas castanho-escuros; olhos cinza (*anuviados, provavelmente*); testa; nariz longo; boca média; queixo largo; rosto oval. Altura: 1 metro e 67 centímetros.

Este documento de identificação data de 1887, época quando eu fiz meu voluntariado ao 33º Regimento de infantaria em Arras (*Pas-de-Calais*). Ele poderia não me servir hoje.

Eu lamento de não lhes poder mostrar minhas impressões digitais (*do dedo*). Sim. Eu não as tenho comigo, e estas reproduções especiais não são bonitas de se ver (*elas parecem com Vuillermoz e Laloy reunidos*).

Sigamos. Eu voltarei a este tema.

•

Após uma bastante curta adolescência, eu me tornei um jovem homem, ordinariamente potável, nada de mais. É neste momento de minha vida que eu comecei a pensar em escrever musicalmente. Sim.

Infeliz ideia!... Uma ideia muito infeliz!...

De fato, pois eu não tardei a fazer uso de uma originalidade (*original*) desagradável, fora de contexto, antifrancesa, contra a natureza etc.

Portanto, a vida foi para mim tão insustentável que eu resolvi me retirar de minhas terras e passar meus dias em uma torre de marfim – ou de um outro metal (*metálico*).

É assim que eu tomei gosto pela misantropia; que eu cultivei a hipocondria; e que eu fui o mais melancólico (*de chumbo*) dos humanos. Eu dava pena de ver – mesmo com um lornhão de ouro verdadeiro. Sim.

E tudo isto me aconteceu por culpa da Música. Esta arte me fez mais mal do que bem: ela me fez brigar com um número de pessoas de qualidade, verdadeiramente honoráveis, mais do que distintas, bem “como se deve”.

Sigamos. Eu voltarei a este tema.

•

Pessoalmente, eu não sou nem bom nem mal. Eu oscilo, posso dizer. Também, eu nunca fiz, realmente, mal a quem quer que fosse – nem o bem, além do mais.

Todavia, eu possuo muitos inimigos – fiéis inimigos, naturalmente. Por quê? Isto se deve, na maior parte, por eles não me conhecerem ou me conhecerem apenas de segunda mão, por ouvirem dizer (*as mentiras mais que os mentirosos*), em suma.

O homem não pode ser perfeito. Eu não lhes guardo rancor: Eles são as primeiras vítimas de sua inconsciência e de sua falta de perspicácia... Pobres pessoas!...
 Assim, tenho-lhes pena.
 Sigamos. Eu voltarei a este tema.

Este texto, ao lado de *l'Origine d'Instruction*, fornece um resumo dos dilemas encontrados sobre a figura de Satie e que ainda se perpetuam nos dias de hoje. Após algumas informações hipotéticas acerca de seus antepassados, algumas poucas informações de sua infância e suas características fisionômicas colocadas apenas com o intuito de gerar certo humor e ter o caráter biográfico, o primeiro dado importante de sua vida adulta fornecido ao texto é um insulto a Vuillermoz e Laloy. O primeiro, tendo sido um dos chefes de redação da S.I.M. que autorizou uma publicação falsa por Willy sob o nome de Satie em 1914, a qual vimos em **2.3.10.**, e o segundo, sendo o crítico que, naquele momento, se associava a Poulenc, Auric e Cocteau e seria o responsável da indisposição criada por Satie entre ele e os membros do *Les Six*, com exceção de Milhaud, sobre o qual falamos em **1.2.**, resultando na aproximação do compositor à *École d'Arcueil* e aos dissidentes do dadaísmo que em 1924 propunham o movimento instantaneísta, Picabia, Man Ray, Duchamp etc. Em seguida, Satie relata com arrependimento a presença da música em sua vida argumentando que a mesma teria lhe causado mais mal do que bem, mal este que teria sido causado pela sua atitude contrária aos ditames do cânone e de sua relutância em coadunar com as imposições ou de realizar concessões à sua estética, fosse ela humorística ou música de mobília, ou pela monotonia etc. Sendo esta a susposta razão para que ele tivesse se isolado em Arcueil, embora saibamos que a causa real tenha sido a péssima condição financeira de Satie. As brigas que Satie havia tido por conta da música durante sua vida foram inúmeras e, de fato, boa parte dos males que o mesmo teve em vida foram resultantes de sua posição e estética musical contrária à tradição⁸. O último tópico de Satie ao texto revela bastante do moto que guiou este trabalho e que ainda se faz presente, pois, para Satie, consciente de sua condição, a oposição ou rejeição à sua obra se devia à inconsciência e falta de perspicácia, a qual resultava no desconhecimento e incompreensão de seu real conteúdo; pelos boatos e histórias excêntricas que se espalharam sobre ele proporcionando-lhe uma imagem de louco e palhaço; somado ao comum hábito de se descartar certas obras sem a devida análise, fundando-se apenas nas informações pré-concebidas pelo cânone e pela imprensa, as quais se refletiam e eram difundidas pelas instituições de ensino. Por fim, Satie pontua todos os tópicos com a promessa inconclusa de voltar àquele tema, a qual demonstra a sensação de caráter cíclico que o mesmo percebia em sua vida, sempre tendo de retornar aos mesmos temas, realizar as

⁸ O adjetivo antifrancesa provavelmente foi utilizado por certas acusações desse tipo a Satie, uma vez que a intenção do compositor nunca foi se opor à sua nacionalidade e inclusive incentivou a criação de uma música devidamente francesa, como vimos em **1.8.**, ainda que sua música se dissociasse esteticamente de seus contemporâneos locais. Em um pequeno aforismo dos *Cahiers d'un Mammifère*, Satie anota "Se eu sou Francês?... É claro... Por que você quer que um homem da minha idade não seja Francês?... Você me surpreende..." (Ve, 1981:28).

mesmas justificativas e defesas à sua obra, lidar com a mesma incompreensão e as mesmas acusações.

Os próximos dois textos que observaremos serão *Bonne Éducation* (Ve, 1981:60-61), de 1922, uma nova crítica ao sistema de ensino musical, o qual foi encontrado na casa do *Comte Étienne de Beaumont*, financiador de Satie e *l'Esprit Musical* (Ve, 1981:99-101) publicado em uma *Sélection* em abril de 1924, resultante de uma conferência realizada por Satie em Bruxelas e em Antuérpia, na qual ele apresenta sua estética e sua concepção acerca do que é constituído um artista. Abaixo podemos ver o texto *Boa Educação*:

Boa educação

Os membros do Instituto receberam todos uma boa educação; eles são todos educados e amáveis.

Na época da Pré-história, os inovadores não eram, certamente, melhores vistos do que eles são hoje. Alphonse Karr nos contou as dificuldades que ele teve... em seu tempo, tão velhos tempos... um cientista primitivo, aquele que ousou propor de contar até vinte, utilizando os dedos dos pés. Pense, portanto: ... um revolucionário!

Imaginemos as dificuldades que teve que superar o primeiro homem que desceu uma escada! Seus amigos certamente zombaram dele... e riram dele enquanto seguravam a barriga... Um “causador”.

•

E a surpresa pública à vista da primeira Dama que colocou um colar de cabeças de bezerras... Que coquete!...

Por outro lado, há espaço para supor que o primeiro pote de geléia foi descoberto misteriosamente por uma criança. Os pais só souberam do ocorrido quando o pote já estava vazio – é claro.

- “Não há mais crianças”, dirão eles.

•

As crianças adoram as coisas novas. É apenas com a idade da razão que elas perdem este gosto pela novidade. Instintivamente, elas detestam as “velhas ideias”: elas suspeitam que são elas que os “tolherão” no futuro – quando elas estarão em posse de toda sua “inteligência”... tão pequena, a criança observa o Homem e ela o “conhece”. Acredite, não é preciso muito tempo para ver aquele “imbecil” que está diante dele.

- “Que trufa”, ela se diz.

Mas isto não dura, felizmente!

O homem – este irmão superior dos animais – é o instrutor natural da Criança. É ele quem ensina a este jovem aluno a maneira de se portar adequadamente à mesa, no Mundo e na Vizinhança; ele lhe indica também todos os “truques” para suceder na Vida terrestre e na celeste – “truques”, cada um mais honesto que o outro –, pois o Homem, do qual falamos, é a honrabilidade em pessoa – evidentemente – mesmo se for um crápula... .. consciente ou inconsciente.

•

É assim que nós temos sido todos alunos (muito bons). O Homem da Música, o Homem das Letras, o Homem da Justiça (e seus camaradas) nos ensinaram a pensar como eles, a ver como eles, a escutar como eles. Estes são nossos “papais” morais – e mesmo imorais. O papel da Mãe (fêmea do Homem) é bem apagado. Para o Homem, ela se mantém como a Criança Perpétua.

Coisa curiosa, a Mãe não é chamada a dar sua opinião sobre a educação que poderiam receber suas crianças. O Homem é o único mestre; ele decide magistralmente, superiormente, luminosamente. Saibamos que o Homem será sempre o pai – o Reverendo Pai – a Paternidade.

•

Que as Damas estão a tomar seus partidos – seus partidos tomados: elas nunca serão paternais. Estes dias, eu disse a uma jovem mãe que eu parabenizava: – “Certamente, a maternidade é uma bela coisa, mas o que você dirá quando você se tornar avó?... É ainda mais belo!”

Não é uma consolação?

Aqui, Satie novamente, através de seu humor, denuncia uma educação doutrinadora que faz repulsa a tudo que fuja dos seus padrões de expectativas. A citação a Alphonse Karr é uma menção ao caráter também excêntrico do escritor, o qual publicou por dez anos uma revista satírica chamada *Les Guêpes*, na qual ele insultava várias celebridades da época. Também podemos ver que Satie tinha plena consciência de sua posição pioneira dentro da música, a qual justificava a incompreensão com que era tratada sua obra. Assim como dizia Cocteau: “Quando uma obra parece estar a frente de sua época, é simplesmente sua época quem está atrasada em relação à ela” (COCTEAU, 1918:14). A obra de Satie pertencia à sua época e era um fruto dela, mas ela era recebida com espanto pelos padrões do cânone. Para Satie, o espírito infantil havia sido perdido, o gosto pela novidade era tolhido pela educação dada pelo Homem filtrando-a em moralidades e velhas ideias da tradição, padronizando o pensamento das crianças para que pensassem como eles. O compositor ainda realiza uma crítica à condição da mulher na sociedade, a qual era vista como a “criança perpétua”, cuja vida era destinada, e tinha seu fim, à maternidade, sobrando apenas a velhice e a segunda maternidade, na posição de avó, como consolo e falso objetivo de vida.

Em *O Espírito musical*, temos a definição de Satie acerca do que é constituído o artista, a qual está intimamente conectada com a ausência de Verdade em Arte e a superioridade da Idéia sobre a Matéria, da qual já tratamos em textos anteriores. Aqui Satie irá utilizar um exacerbado número de pontos simbolizando durações e pausas no texto⁹. Abaixo podemos ler o texto de *O Espírito musical*:

⁹ O mesmo processo será utilizado por John Cage, o qual ampliará ainda mais a inserção de elementos musicais nos textos de suas palestras.

O Espírito musical

Senhoras,

Senhoritas,

Senhores –

Antes de lhes falar sobre Música – assunto bem vasto para uma *Causerie*¹⁰ – eu restringirei bastante meu tema, me reservando a lhes falar um pouco dos músicos e, sobretudo, do Espírito musical.

•

O músico é recrutado em todos os lugares; ... ele nos vem de todas as classes sociais...
... O ensinamento musical se pratica como todos os ensinamentos. ... ele é dado pelos professores, ... e recebido pelos alunos – *os quais são mais, ou menos, bons* – (*assim como os professores, ademais...*).

... Ao final de alguns anos, o aluno se torna aquilo que chamamos vulgarmente de **“artista”** e se lança no Mundo... e através de si mesmo...

Até aqui,... tudo bem...

•

Em suma,... este novo vindouro [*arrivant*],... que sabe ele?...

Ele conhece: ...

... a Harmonia,

... o Contraponto,

... a Instrumentação,

... a Orquestração,

... a Melodia não possui segredos para ele,... não mais do que

... o Ritmo;

... a Sonoridade

... o Dinamismo,

... a Tonalidade (*e o Sistema atonal*)...

....

Ele cultiva a Sabedoria... Ele é imaginativo...

Ele tem uma dose de abnegação aumentada de um desejo de sacrifício bem volumoso,... enorme, ... se ousa dizer... Sua paciência é extrema...

Em uma palavra, ele está pronto para a luta... Ele combaterá lealmente...

....

Note que todas essas coisas são conhecidas pelos Críticos, eles mesmos... Pois os Críticos,... é claro,... sabem tudo,... e possuem todas as qualidades.

... Vejam os Senhores Vuillermoz,... Laloy,... Schloetzer: ... sim,... eles sabem tudo!... (*De menos,... eu suponho*)...

....

Não deem,... eu lhes peço,... um sentido agressivo a isto que eu lhes digo agora...

Eu não faço mais do que constatações... que não ofuscam em nada o renome dos Críticos respeitáveis e respeitosos – e que eu respeito...

....

... Eu tenho em demasia o espírito do Livre Pensador para não tolerar o pensamento dos outros –

Mesmo se estes se apresentam diante de mim como adversários irredutíveis e levemente desleais...

....

... Eu não ataco nem glorifico pessoas... Eu abandono mesmo,...

.. hoje, a ironia que me é habitual...

Eu lhes falo como amigo – um velho amigo, é claro...

•

Mas não é o suficiente ser músico – ou de ter o ar – é preciso ter o espírito...

¹⁰ Uma conferência curta no formato de um ensaio, mas com um caráter mais informal e com aberturas para o humor.

... Este espírito é um espírito como qualquer outro;
 ... ele é irmão do Espírito literário,... do Espírito pictórico,... do Espírito científico,... e de vários outros espíritos – alguns mais espirituais que os outros...

... Sozinhos,... aqueles que são animados por este espírito podem esperar certos pensamentos altivos,... certas cúpulas da especulação...

... Saibam, caros amigos, que este espírito é próprio a cada arte que doa, ao artista, a coragem necessária para suportar a violência das lutas...

... Pois, na Arte,... tudo é através da luta,...
 E as lutas, elas são numerosas,... repetidas,... sem perdão...

....

... Desistir será sempre um sinal de fraqueza – se não de covardia...

•

Assim, vejamos nós que a maior parte dos Críticos – em Música, como em qualquer Arte – não possuem “o espírito” da coisa que eles tratam...

... É porque seus pontos de vista se diferem tantas vezes daquele do autor que eles julgam...

Notem que eu não ponho em questão a boa fé deles;... pois eu falo, aqui, apenas dos Críticos sérios;... os outros não me interessam o suficiente para que eu me ocupe deles...

....

Que estes não vejam, portanto, em minhas palavras alguma má intenção a seu respeito: ... eles não são de nenhuma forma o objeto de minha desobrigada atenção...

... Que o Senhor os proteja,... os abençoe,... lhes cubra de alegria – se ele assim desejar...

•

Dentro das coisas do intelecto, há convenções especiais a estas coisas.

...

... Se desejarmos ter razão – realmente razão – é preciso começar sendo razoável, muito razoável (*Note que, aqui, eu não faço um pleonasma*);...

no mais,... é preciso ter razão sem vaidade,... sem ruído,... sem orgulho... A posse da Razão não concede nenhum privilégio;...

... frequentemente, ela não causa mais do que incômodos...

... O homem que tem razão é – geralmente – bastante mal visto,.. mesmo com óculos...

... É função dele saber e não ambicionar outra coisa além de ter razão – se ele quer isto...

....

.....

... Mas, aquele que deseja conservar sua tranquilidade pessoal, terá que ter cuidado para estar sempre errado,... completamente errado – ainda mais...

... Então,... os bons dias lhe serão garantidos,... e ele se extinguirá em honrarias e prosperidade; – e,... talvez, terá muitos filhos – legítimos, naturais – ou sobrenaturais...

•

... O exercício de uma Arte nos convida a viver a renúncia mais absoluta...

... Não é para rir que eu lhes estava falando,... agora mesmo,... de sacrifício...

...

A Música exige muito daqueles que desejam servi-la... É isto que eu queria lhes fazer pressentir...

.....

Um verdadeiro músico deve ser submisso à sua Arte;... ele deve se colocar acima das misérias humanas;... ele deve retirar sua coragem de si mesmo,... de nenhum outro lugar.

Este texto, o qual provavelmente foi feito pensando nos compositores da *École d'Arcueil*, os quais com exceção de Henri Sauguet, a sombra de Satie, Rogér Désormière, Henri Cliquet-Pleyel e Maxime Jacob haviam passado pelo Conservatório de Paris antes de entrar em contato com Satie em junho de 1923 durante uma conferência no *Collège de France*. Neste momento, Satie buscava deixar um legado e, após sua dissociação do grupo dos *Les Six*, assumido por Jean Cocteau, em

virtude de brigas com alguns dos membros que trabalhavam naquele momento ao lado do crítico Laloy, Satie confiará neste grupo de quatro compositores para lhe suceder em originalidade, não como um grupo de estética única, mas, assim como *Les Six*, no qual cada compositor buscasse sua originalidade através da negação de toda forma de composição acadêmica, longe dos princípios germânicos e em busca de uma simplicidade. Aqui, Satie resgata a sua concepção de Ideia, agora sob nome de Espírito musical, e a expõe como uma forma de guia para aqueles que desejem tomar a Arte, a Música, como caminho de vida. Satie aconselha os jovens a se agarrarem à sua razão, a encontrarem sua verdade artística e defendê-la sob todos os pretextos das inúmeras lutas, frequentemente repetidas, as renúncias financeiras, o foco em sua razão sem se deixar levar pela vaidade e orgulho pela glória, ainda que resultasse em ser bastante mal visto pelos seus inimigos, mesmo de óculos, sem nunca desistir ou agir covardemente. Estes inimigos de quem Satie fala, são os críticos, novamente citando seus dois maiores inimigos ao momento, Laloy e Vuillermoz, os quais não possuíam, em sua opinião, o espírito necessário para serem músicos de verdade e atacavam o espírito de verdadeiros artistas sem saberem do que tratavam. Este discurso motivacional de Satie, no qual o mesmo abandona sua ironia para falar de forma séria diretamente traz luz a outro debate constante na obra de Satie, os críticos, os quais veremos com mais afinco na próxima seção.

Por ora, voltemos nossa atenção a um dos primeiros artigos acadêmicos publicados acerca da pessoa de Satie e que trata justamente de sua música humorística e reitera seu caráter amadorístico através da constatação de seu pioneirismo e de sua suposta inabilidade em realizá-lo de forma considerável. Em 1919, Rudhyar D. Chennevière e Frederick H. Martens – tradutor para o inglês –, publicaram pela, então jovem, revista *The Musical Quarterly*, um artigo chamado *Erik Satie and the music of irony*. Não reproduziremos o artigo de forma integral devido à sua extensão, mas trataremos dos pontos cruciais debatidos ao longo do mesmo. Ao início do artigo, Chennevière critica Satie – o qual, como vimos, já era privado do estatuto profissional, sempre lembrado de seu suposto amadorismo – privando suas obras do nome de Obras de Arte e mesmo de Obras Musicais. Chennevière deseja abordar alguns poucos trabalhos de Satie através de um ponto de vista histórico e musical para atestá-las em valor e significado, mas fazendo a seguinte ressalva:

Eu digo “obras”, embora essa palavra seja pomposa para se aplicar às estranhas pequenas peças – eu estou considerando apenas o Satie que antecede *Parade*, seu recente *ballet*, com o qual ainda não estou familiarizado – que Satie nos oferece. E a palavra “obras musicais” pareceria ainda menos aplicável, uma vez que Satie, o qual do ponto de vista histórico tem um lugar eminente na evolução da *linguagem* musical, é, no fundo, tão insignificante como músico quanto é possível ser. Alguns chamaram Satie de “ironista”. E, em verdade, pode-se dizer que o termo se

aplica a ele. No entanto, a ironia tem algum valor musical? Não é a frase “a música da ironia” absolutamente insignificante? É este fato que eu gostaria de demonstrar aqui e, desta forma, desvincular o notável valor representativo, no sentido histórico, de Erik Satie, quem, após ter servido como precursor da renovação musical debussyana – ao menos em um ponto de vista formal – se tornou um “ironista musical” [...](CHENNEVIÈRE, 1919:469).

A partir da pré-concepção de Chennevière, percebemos que apenas a obra inicial de Satie, aquela à qual pertencem as *Sarabandes*, *Gnossiennes* entre outras, é que podem ser consideradas pioneiras e, embora Satie tivesse contribuído para a evolução de uma linguagem musical, o autor faz ainda mais do que lhe atribuir um status amador, ele o priva do status de músico ou de produtor de obras musicais, sendo tão insignificante quanto se pode ser como músico. Satie é, então, chamado de ironista num caráter depreciativo, uma vez que, como vimos em 2.1., a utilização do humor foi considerada inadequada em diversas relações sociais e, principalmente, às artes. De acordo, com Chennevière, a música humorística não detinha nenhum valor enquanto Arte “cujos valores são sintéticos e místicos, valores “sinantrópicos”, eu devo dizer, baseado na comunhão da humanidade” (CHENNEVIÈRE, 1919:469), sendo, então, necessária a desvinculação da importância pioneira em ideias influenciadoras de personagens como Debussy e Ravel, das obras insignificantes musicalmente, as irônicas, de Satie.

Chennevière, portanto, foca inicialmente na descrição de um inegável Satie inovador dentro do plano das ideias musicais, mas inapto às suas realizações. Ele o classifica entre artistas “cansados dos ‘grandes gestos’ do romantismo, entristecidos pela derrota nacional, incapazes de entender a grandeza e o significado de uma civilização futura, anunciados pelo barulho e tumulto da maquinaria, que tomaram refúgio no Passado, no misticismo da Idade Média” (CHENNEVIÈRE, 1919:471). Apesar de reconhecer uma forma de “atonalidade” nos trabalhos de Satie, suas combinações e agregados harmônicos insólitos para seu período e sua irrefutável influência, para Chennevière, o compositor teria feito sua “incoerência ainda mais confusa” com a utilização de “anotações improváveis” no corpo da partitura sendo “inútil procurar por um traço de significado nelas” (1919:472). Embora esta concepção da ausência de significado e importância nas anotações de Satie tenha se difundido entre boa parte de seus biógrafos e aqueles que abordaram sua obra em certo grau de superficialidade, no capítulo 2, pudemos ver que este não é o caso e que tais anotações são essenciais à compreensão das peças num sentido composicional e representam uma nova concepção poética do diálogo entre compositor e intérprete.

Na concepção de Chennevière, Satie, durante sua associação com *Sâr Péladan* e a Rosacruz, já teria iniciado a ridicularizar a si mesmo, supondo que o compositor, ao se confrontar com os grandes mistérios e ficar aterrorizado com o significado trágico da vida, teria utilizado do

humor para zombar deles e de todos – “uma sugestão de superioridade, de decidida elegância. No entanto, na maioria dos casos, não é mais do que uma fachada, uma máscara que não tem nada a esconder, o medo de uma vã impotência relutante em assumir a derrota, a qual prefere a zombaria que nada mais é que um subterfúgio das chances de combate” (CHENNEVIÈRE, 1919:472). Desta forma, o autor contribui para a consolidação de um imaginário acerca de Satie, aquele do amador e incompetente músico que buscou esconder uma insuficiência técnica através de uma máscara humorística e da zombaria das grandes instituições e obras, a qual dentro de sua concepção do humor como superioridade, nada mais era que uma hostilidade, um garoto que derrubava as peças do tabuleiro quando percebia que iria perder.

Chennevière se indaga sobre a natureza das anotações humorísticas de Satie:

Então, são essas anotações meramente planejadas para iluminar a inteligência do pianista? Deveria essa música, talvez, ser lida, e não tocada? O objetivo era recorrer a um só indivíduo, e não, no caso de toda a música, para vários? Ele endereça a uma mentalidade singular e não à suma total da inteligência? Essa música representa não mais do que uma estrita postura individual, a careta de um palhaço ante as verdades eternas da vida? Deveria essa música, em resumo, ser chamada de música? O ridículo tem algum direito sobre o nome? (CHENNEVIÈRE, 1919:472-473).

A clara incompreensão fundada na ausência de apropriada análise das obras de Satie associada a uma concepção bergsoniana do humor como mecanismo de superioridade – a qual se reflete na necessidade de se direcionar à inteligência pura e a ter uma funcionalidade social dentro de um grupo e não individual –, a máscara hostil da zombaria e à ideia de inadequação do humor ao campo sagrado das artes se refletem substancialmente nessas indagações de Chennevière. Para ele, a ironia era a “vitalidade da impotência” e “negação”. Assim, Satie estaria exaltando a si mesmo em negação ao seu estado impotente como compositor através da ironia.

Chennevière acreditava que Paris havia se tornado um centro de individualismo estéril e de ironia mundana, onde variadas formas de intelecto se aglomeravam resultando numa mútua devoração uns dos outros, zombaria, inveja, glorificações do individual, a busca de uma originalidade a qualquer preço – uma espécie de antropofagia, a qual ele chama de sinantropia. Este espírito “destrutivo e incapaz de produção” teria na figura de Erik Satie, sua própria encarnação, o típico produto do século.

Ele é o bufão que conta suas piadas trocadilho, sempre aumentando o número delas, levando-as à extravagância [...] Mas a natureza abençoou Satie com o sentido da escuta musical. E, desta forma, o mesmo carrega para a música, a zombaria e escreve sua “música da ironia” [...] Fazendo isto, ele desnatura a música absolutamente e essa contradição artística é plenamente mostrada pelo fato de que ele toma ajuda dos recursos da

palavra escrita para expressar sua zombaria com precisão, assim, criando uma orquestra híbrida que não mais merece o título de música. Satie, um extremo individualista, escreve para alguns indivíduos isolados, não para a humanidade como um todo, para ele, um objeto de derrisão. Apenas o pianista – ou o músico de cultura – está apto para apreciar sua ironia por completo [...] E essa impossibilidade musical é, não obstante, simples de ser explicada; uma vez que a ironia, produto absolutamente do intelecto, faz um apelo ao leitor. Contudo, isto não pode ser denominado música, já que a música não é intelectual em sua essência (CHENNEVIÈRE, 1919:474).

Chennevière apresenta uma crítica bastante fundamentalista e tradicionalista sob um ponto de vista romântico. O autor negava a pluralidade artística e rejeitava a individualidade estética que nascia com o século XX. Sua crítica se firmava sobre a utilização de recursos explícitos, extramusicais, para a aplicação do humor, o que restringia sua apreciação a um público isolado dos portadores da partitura e dos habilitados musicalmente. De fato, o humor de Satie exige um conhecimento musical complexo para que se possa ter uma plena apreciação do mesmo, mas sua complexidade e sua intelectualidade de forma alguma a privam do estatuto de música – Schoenberg, posteriormente, irá, inclusive, colocar o intelectualismo, a inteligibilidade como elemento essencial, real propósito, à música e não mais a beleza (SCHOENBERG, 2012:51). Esta privação que o autor tenta realizar remete a um jogo de poderes, no qual, o ato misonéístico de se privar o nome a algo que se difere das práticas sacralizadas, busca desvalorizar aquela estética sob os olhos do leitor – o mesmo seria realizado a Cage e Varèse futuramente¹¹. Chennevière afirma que a ironia seria impassível de expressão através da música, o que nos remete à adoção de um pensamento hanslickiano aplicado ao humor, o qual abordamos em 2.2., porém a natureza do humor é mais abrangente que aquela dos sentimentos e, como pudemos ver nas análises das obras de Satie, sua obra não só prova a existência de métodos implícitos da música humorística como é repleta deles.

Chennevière continua, de forma ilegítima, acusando Satie de não utilizar meios musicais para a realização do humor, somado a um intelectualismo e uma individualidade incompatíveis com a arte, “o exato oposto de música e de arte”, a qual deveria estar acima do individualismo, do intelectualismo e da personalidade do compositor, quem quer que fosse. Para o autor, a utilização

¹¹ Varèse propôs a utilização do termo *organização do som* ou *sons organizados*, pois acreditava que a nova era da música teria um caráter tão novo e tão científico que este termo se encaixaria melhor do que “música” (GRIFFITHS, 2011:106). O mesmo nome será proposto por John Cage em 1937 numa reunião da *Seattle Arts Society* organizada por Bonnie Bird. Cage proferiu uma palestra com o nome *The Future of Music: Credo* (*O futuro da música: Credo*), publicada anos depois em seu livro *Silence: Lectures and Writings*. “Eu acredito que o uso do ruído, para fazer música, se esta palavra ‘música’ é sagrada e reservada para os instrumentos do século XVIII e XIX, nós podemos substituir por um termo mais significativo: organização do som. Continuará e aumentará até que alcancemos uma música produzida através do auxílio de instrumentos elétricos” (CAGE, 1961: 3). Em um texto sobre a música eletrônica, Dahlhaus descrevia esse formato de crítica como uma “crença primitiva na palavra ou mesmo de uma quase inarticulada e vaga convicção de que se pode eliminar do mundo algo a que se priva o nome” (DAHLHAUS, 2009: 172).

desses elementos transformava a obra de Satie em um produto absurdo. “Uma vez que a ironia é estritamente um fator individual e intelectual, qualquer coisa como uma ‘música da ironia’ deve, para ser consistente, ser considerada um absurdo”. Desta forma, para o autor, a música de Satie possuiria um “valor individual e intelectual; elas não têm um valor musical. Porém, uma coisa está acima de questionamento, a extrema originalidade de Satie. No entanto, tem ela algum valor artístico vital? Evidentemente não” (CHENNEVIÈRE, 1919:476). O trabalho de Satie não seria “verdadeiramente inspirado”, mas reproduziria apenas a “alma imortal do homem” e, na arte, “o trabalho sozinho contaria, o artista não”. Chennevière ignorava o caráter individual das obras que surgiriam ao longo do século XX de forma cada vez mais crescente, sua visão de evolução dos processos composicionais era baseada na expansão da tradição e na colaboração de variadas forças históricas sobre as peças e um trabalho que fosse completamente original, alheio e em oposição a essas forças seria “fatalmente superficial” e o homem por trás delas sem importância.

Nas peças de Erik Satie, temos apenas – Erik Satie: o verdadeiro elemento humano está faltando. Deixe-nos repetir mais uma vez que o particularismo é incompatível com a arte e especialmente com a música, a mais impessoal, a mais inspirada pela alma das artes. Portanto, as obras de Erik Satie não pertencem à Arte no sentido verdadeiro da palavra; elas não pertencem à grande Arte da humanidade (CHENNEVIÈRE, 1919:476).

Por fim, o autor reafirma o processo pelo qual construímos esta seção, a colocação de Satie como um precursor: “Ele foi, sem nenhuma dúvida, um precursor”, o qual ajudou Debussy a se livrar das regras acadêmicas e encontrou “inúmeros meios e caminhos desconhecidos antes dele. Debussy se aproveitou de alguns deles, Ravel de outros”, aqueles que eram, de fato, interessantes (CHENNEVIÈRE, 1919:477). Porém o autor não dissocia Satie do status amadorístico e, em sua visão, não musical, portador de uma originalidade pouco saudável e infrutífera:

E é isto que Erik Satie tem sempre sido; e o que ele ainda é. Deixe-nos admitir, entretanto, que ele pode ser de grande interesse para o musicologista, o historiador; deixe-nos concedê-lo o eminente lugar devido a ele na evolução da música francesa contemporânea. Porém, se iremos observar suas obras pelo único ponto de vista, justificado pela Arte [...], nós somos forçados a afirmar que essas obras de Satie possuem apenas um limitado valor, musicalmente quase nulo (CHENNEVIÈRE, 1919:479).

Desta forma, sem a realização ou apresentação de uma análise musical que pudesse sustentar ou fundamentar tais afirmações, sem estar mais presente no meio musical francês – o compositor deixaria Paris em 1916 para ir viver em Nova York – e desprezando a possibilidade de uma música individual, experimental sem precedentes e baseada apenas no intelecto, Chennevière

contribuiu para selar também na América uma depreciação e um desinteresse pela obra de Satie antes mesmo de seu amplo conhecimento.

3.3. Críticos

*Ser crítico!... Eis a minha ambição... Eu trabalharei para a França e para o Mundo...
Piada sinistra.*

Erik Satie (Écrits)

As obras de Satie eram presenças que entravam a contragosto nas salas de concerto na opinião dos críticos. De fato, sua obra demonstrava um aspecto muito particular de seu modo de pensar e de sua visão de mundo dificultando sua compreensão imediata ou fácil; suas obras carregam inúmeros elementos considerados inadequados à arte séria e de alto nível; a posição de Satie era de inconformidade aos rituais e às expectativas da sala de concerto; e seu público raramente estava preparado para compreender de fato os experimentos que ele propunha. Suas críticas partiram desde cidadãos parisienses, críticos a compositores – esses últimos, quase sempre, possuíam uma maior estima pela obra de Satie, ainda que, com frequência, caíssem no reforço da ideia do pioneirismo incompleto, como Ravel¹². Desta forma, iremos abordar aqui algumas dessas críticas realizadas a Satie e entender o humor aplicado em suas respostas específicas aos críticos de sua obra.

Satie foi descrito como príncipe dos humoristas até pobre amador ou mesmo a causa da dor de cabeça de uma viajante a Paris¹³. Em 14 de junho de 1913, Paul Landormy, musicólogo e crítico musical, publicou uma pequena nota sobre Satie na seção musical da revista *La vie Parisienne* comentando acerca da estreia dos *Véritables Préludes Flasques (Pour un Chien)* e das *Descriptions Automatiques*. Landormy menciona o prefácio das *Descriptions Automatiques*, no qual Satie avisa que os chatos, insignificantes e os cheios de si não teriam nenhum prazer com a escuta daquelas peças e adiciona: “Eu nunca faria ao Sr. Erik Satie a injúria de ir escutar sua música. Ela me estragaria seus títulos encantadores e seus deliciosos prefácios” (LANDORMY, 1913:432). Landormy reforça a ideia, a qual já observamos em Chennevière, que se propagará em várias críticas contrárias a Satie: a presença do humor no conteúdo literário das peças em oposição a uma

¹² “Esse brilhante e incompleto precursor” carta aberta de Ravel a Réne Lenormand, quem havia escrito um livro chamado *Étude sur l’harmonie moderne*, em 1912, sem mencionar Satie.

¹³ Na revista *Parisiense*, uma revista de contos amorosos escritos por mulheres, de 1930, uma viajante que assina como Modesta Provincial relata sua primeira viagem a Paris: “Uma amiga que se divertia com meu constante espanto me levou a um concerto e eu ouvi a música moderna. Era Darius Milhaud, Poulenc ou Erik Satie, o compositor que fez da máquina de escrever um instrumento de orquestra? Eu não me lembro mais. Eu só me lembro de uma coisa: Eu tive que tomar dois comprimidos de aspirina para acalmar uma dor de cabeça consecutiva a essa audição” (PARISIANA, 1930:12).

acusação de incapacidade composicional, e mesmo inexistência, do conteúdo humorístico-musical em suas obras. Também, deve-se apontar que esta forma de crítica divulgava, por meios públicos e a partir de um nome forte como o de Landormy, autor de livros de história da música mundial e francesa entre outras biografias de compositores como Brahms, Schubert, Gluck etc., a informação de que a música de Satie não era digna de ser ouvida, não era relevante musicalmente, seu desinteresse apenas ofuscava a suposta real imagem de Satie, a do palhaço compositor. Claramente, ele não era levado a sério e este provavelmente foi uma das maiores motivações de Satie a enveredar com maior proficiência na produção humorística de 1912 a 1915, já que, desde sua ascensão pública, suas obras não eram levadas em conta pelos críticos e mesmo aqueles que o apoiavam, como Ravel, o julgavam incompleto.

Outro exemplo pode ser dado através de trechos de um artigo de Jules Écorcheville, musicólogo aluno de H. Riemann, escrito algum tempo antes de Satie iniciar sua produção de obras humorísticas para a *Revue Musicale S.I.M.* em 15 de março de 1911:

Erik Satie!... Vocábulo singulares! Para alguns melômanos que o escutaram pronunciar antigamente, eles evocam uma certa ideia de mistificações imprecisas, localizadas não se sabe onde, entre Montmartre e a Rosacruz, entre Willy e Péladan. Para os outros, eles não representam absolutamente nada. Não coloca-se em dúvida a existência mesma desta entidade engraçada, desaparecida alhures depois de algum tempo de circulação musical?

Pois bem, tenhamos a coragem de lhe proclamar, ele permanece, ele se chama Erik. Ele é compositor, como você e eu, e suas obras se expõem ao público benevolente graças à intervenção de Claude Debussy e Maurice Ravel em pessoa [...]

Agora, naquele tempo, acusavam Erik de gostar das ironias proeminentes e da perversidade das singularidades verbais [...] Você conhece as *Pièces Froides*? com sua *Air à faire fuir* e sua *Danse de travers*? Você ignora os *Morceaux en forme de poire* e seu maneirismo terminológico. Portanto, sem maldade, sem crueldade, essas simples piadas contribuiram para manter Erik Satie à distância daquilo que chamamos agora de Grande Coletivo Desconhecido [...] Erik Satie nunca pediu para ser tocado, Erik Satie reluta em se ver impresso.

Hoje, o gosto pela fantasia, talvez, novamente, o mais rigoroso dever [...] Esta última encarnação, o que ela novamente nos reserva?

O que se dirá sobre? Eis aqui muitas palavras para um desconhecido. O Pai Ubu não teria certamente perdido a parte para resumir sua opinião lapidária [...]

O público ri e passa. A glória está alhures [...] Uma revolução no estado harmônico da França se opera docemente. Vinte e cinco anos se passaram e de um golpe só, nós percebemos que Erik Satie foi inovador sem saber. Assim é a vida [...]

É a singularidade excessiva e paradoxal que impediu o sucesso direto de seus esforços, mas é também ela quem o deu o mérito da descoberta. Se o absurdo de 1886 se tornou a realidade de 1910, se os trabalhos de um simples renovaram a linguagem dos hábeis, a história da música o deve saber, como o sabem alguns iniciados (ÉCORCHEVILLE, 2013:269).

Assim como Ravel, Écorcheville, em uma espécie de biografia comentada da obra de Satie e todos os elementos inovadores presentes na mesma – razão pela qual suprimimos partes do texto – , traz, através da S.I.M., a música de Satie ao público, reapresentando-o e, embora ele cite a intervenção de Debussy, os textos de Satie que discutimos nas seções 1.3. e 1.8., indicam que Satie

acreditava que a mesma teria sido a contragosto. Satie ainda não havia iniciado sua nova fase humorística, mas sua fama como tal já era conhecida, sua fantasia e a clara comparação dele ao personagem de Jarry, *Père Ubu*. Écorcheville aponta Satie como um personagem que era motivo de risada ao público que, em seguida, passava e se esquecia do mesmo. Porém, ainda que o musicólogo reconheça as inovações de Satie, novamente o compositor é descrito como inovador acidental que o fez “sem saber” o que estava fazendo e que seu trabalho composicional pertenciam a um “simples” e abriam as portas para que os compositores realmente “hábeis” pudessem se renovar. Porém, ao dizer que a singularidade excessiva impediu os esforços para o sucesso de Satie, Écorcheville acerta em uma das principais razões: Satie produzia obras que se comunicavam a um universo muito particular de seu pensamento, seus estudos e suas referências, tais elementos, eram dificilmente apreendidos pelo público, ainda que o mesmo fosse hábil musicalmente. Isto somado a outros elementos já bastante citados impediram a ascensão de Satie a um sucesso e um posto de profissional.

O mesmo formato de discurso pode ser encontrado no artigo de M. D. Calvocoressi¹⁴, um crítico musical e professor de música moderna, conselheiro de Diaghilev na França, introdutor da arte russa na França e autor de diversos livros biográficos como Liszt, Mussorgsky, Glinka entre outros assuntos. Seu artigo *M. Erik Satie* foi publicado na *Musica* em abril de 1911. Abaixo podemos ver alguns trechos deste artigo:

Logo ao final do século passado ou ao começo do presente século [XX], as grandes obras do Sr. Claude Debussy vieram a provocar, ao mesmo tempo que entusiasmos intuitivos, uma supresa geral e algumas indignações bem sentidas, muitos comentários declararam, com a melhor fé do mundo, que a aparição de toda essa música era um fenômeno insólito, à margem, por assim dizer, da evolução normal da arte e não se encontrava um ponto onde conectar o jovem mestre que veio a se revelar tão bruscamente.

Desde que voltamos a essa estranha forma de ver; nos demos conta que o estilo do Sr. Debussy veio na sua hora, que, como qualquer outro estilo, ela tinha suas raízes profundas e longínquas: verdade que tínhamos podido ao menos pressentir, uma vez que a história inteira da arte está lá para nos mostrar que os criadores mais revolucionários obedecem à grande lei da descendência e que, em música, assim como na física e na química, nada surge do nada.

Nós examinamos na obra de diversos mestres franceses ou russos, como Chabrier ou Moussorgsky, tudo aquilo que é sintomático da evolução ultramoderna. Mas prestamos menos atenção, sem dúvida, à figura infinitamente mais modesta, mas curiosa e, à sua maneira, significativa, do Sr. Erik Satie [...]

Primeiramente, eu estou certo de que o Sr. Satie é um pouco responsável pela obscuridade na qual ele se encontra. É um grande fantasista, que cada vez que ele desconcerta por algum gracejo, deve experimentar uma infinita satisfação [...] Cem anedotas ilustrariam seu gosto pela comicidade [...]

¹⁴ É comum em várias das críticas e artigos realizados a Satie que encontremos sempre uma recapitulação de sua origem, uma listagem e comentários acerca de suas principais obras apresentados de uma maneira enciclopédica. Isto se deve ao fato de que vários desses artigos eram produzidos em períodos espaçados de tempo e por Satie não ser um compositor ainda frequente nas salas de concerto e conhecido pela sociedade Parisiense. Seu conhecimento só será mais amplo após a produção do *ballet Parade* em 1917.

Verdadeiramente, fomos bastante desculpáveis de não ter tratado com a devida seriedade este homem que levou tão pouco a sério todo um aspecto de suas funções artísticas. E a incuriosidade do Sr. Satie, seu desdém pela técnica e formas se encarregaram de fazer o resto. Mas não importa: em sua música, Sr. Satie inaugura uma veia atrativa e nova; sob as escórias, no mesmo monte de materiais oferecidos um pouco desordenadamente, a faísca está lá, não a podemos ignorar e não é preciso observar por muito tempo para vê-la cintilar.

Uma irrepreensível delicadeza do ouvido, um sentimento muito fino e original se revela na música do Sr. Satie. O artista, que não pensa nunca em organizar seus trabalhos, não fez nada além de, a cada instante, descobrir, detalhe por detalhe, truques engenhosos e raros; ele colabora assim a esta evolução nova da arte dos sons que se efetuou em quase toda a França e onde as conseqüências fizeram fluir ondas de tinta.

Mas seu papel apagado lhe foi suficiente. Ele não empurrou a mais longe suas pesquisas e, após ter produzido um certo número de páginas [...], ele parou de compor por bastante tempo.

Agora, ele empreendeu um impulsionar de seus estudos no sentido da técnica. Ele me disse recentemente o quanto o contraponto o interessa e qual o caminho novo ele espera seguir [...] (CALVOCORESSI, 2013:270-271).

Esta crítica, ao lado da de Écorcheville, Octave Seré, Lénormand, Ravel entre outros, apesar de terem significado seu primeiro reconhecimento público, certamente, foram o gatilho máximo para que Satie aproveitasse sua nova visibilidade para combater a disciplina e os julgamentos crueis que o cânone sempre lhe aplicou e continuavam aplicando. Como podemos perceber pelas datas, antes que Satie investisse em respostas musicais, as peças humorísticas, seus primeiros atos de respostas foram em textos como *Ce que je suis* e *Ambroise Thomas*. Neste texto de Calvocoressi, Satie é a figura que lhes passou despercebida do início da linguagem moderna musical na França, mas ao mesmo tempo que Satie é apontado como pioneiro, Calvocoressi não mede palavras para desdenhar do compositor e responsabiliza o próprio pelo seu negligenciamento histórico. Ao se eximir da culpa de ter deixado passar a figura de Satie e tê-la ignorado por não corroborar com as prerrogativas do cânone e, em seguida, inverter a posição de culpa para Satie por não obedecer às regras que lhe eram exigidas, o cânone reafirma sua superioridade e sua posição de poder inquestionável como juízes da arte. Satie é acusado de não ter levado a sério, respeitado, as funções exigidas de um artista, de ser incurioso e desdenhar o uso de técnicas composicionais e formas, ser desorganizado e estar sob as escórias, sendo assim seu apagamento histórico estaria plenamente justificado, pois Satie não teria escrito e prolongado à exploração dos novos recursos que criou. No entanto, foi precisamente a omissão de Satie e recusa do mesmo nos meios profissionais que o levaram a interromper sua carreira erudita e produção de obras não rentáveis e enveredar pelo campo da música popular, de *cabaret*, buscando sua sobrevivência. As acusações de amadorismo a Satie nada mais são que uma incompreensão generalizada de seus processos e/ou uma recusa à legitimação de suas técnicas anti-acadêmicas julgadas incompatíveis à alta arte.

É em relação a essas Críticas que Satie publica na *L'Oeil de Veau*, de maio e junho de 1912, o texto irônico, já reproduzido na íntegra ao início da seção 2.1., *Juste Remarque*. Neste texto, uma segunda parte da curta série binária *Observations d'un Imbécile (Moi)*, Satie incorpora,

em imitação, o formato do discurso, linguajar, de seus críticos e deixa bem explícito a forma como o humor era visto: um produto baixo e sujo proveniente da maldade e incompatível à beleza, inaconselhável de ser realizado por qualquer um, inconciliável com a racionalidade, inextinguível, que não se deve ensinar, sempre inadequado e injustificável, enfim uma Arte inferior.

Após conquistar certa visibilidade, Satie iniciou a produção de suas peças humorísticas e, com a estreia das mesmas, algumas poucas críticas surgiam em relação aos concertos, mas ainda em pequena escala. Roland-Manuel, compositor, musicólogo e, a partir de 1947, professor de Estética Musical no Conservatório de Paris, conheceu Satie em 1911, quando ele ainda possuía vinte anos e, através de Satie, é que o mesmo conheceu e passou a ser aluno de Ravel. Em 5 de abril de 1913, Roland-Manuel publica pela revista *l'Echo Musical* um artigo chamado *Silhouettes d'Artistes: Erik Satie*, o qual curiosamente já apresenta comentários acerca dos *Véritables Préludes Flasques* estreados no mesmo dia. A proximidade de Manuel a Satie pode justificar o conhecimento prévio do musicólogo das peças, mas a publicação de um comentário antecipado também serve como um mecanismo de estabelecer antecedência crítica, aquele quem fornece a notícia em primeira-mão, no caso, antes mesmo de seu acontecimento; a proximidade e admiração do jovem por Satie também é responsável por produzir uma das primeiras críticas mais benevolentes ao compositor. Abaixo podemos ver alguns trechos do artigo:

A personalidade de Erik Satie é como a de um duende zombador: várias de suas produções, nas quais o sentido escapa à primeira vista, tomam todo seu valor quando sabemos as saídas da Musa mais maluca que já existiu, e eis a razão pela qual os censores graves e os críticos austeros não saberiam fazer justiça a essa música que floresce na sombra, bela para ser ignorada e que devemos considerar como a obra mais surpreendente e do mais desconcertante dos inovadores que nossa música conheceu.

Bem jovem, cedendo mais à vontade paterna que à imperiosa vocação, ele deixa Honfleur, sua pátria¹⁵, e Alphonse Allais para ir desesperar os professores do Conservatório de Paris com sua falta de entusiasmo pelos mistérios do baixo cifrado e seu estranho amor pelas harmonias ilícitas [...] Ele atacou brutalmente o dragão da escolástica que guardava a porta [...] Triunfador ignorado; muito ignorado de fato, e coloca um singular e ruim prazer ao se fazer conhecer, estabelecendo, entre o público e ele, uma barreira intransponível de suas fantasias [...]

Estas perplexas fantasias criaram definitivamente uma divisória intransitável que os *Morceaux en forme de poire* (fruta simbólica!) adicionaram ainda mais distância. É então, que querendo, sem dúvida, se dar o direito de desprezar a escritura e a forma com conhecimento de causa, que ele foi pedir ao pequeno templo da rua *Saint-Jacques* os ensinamentos tutelares e o cinto de cilício contrapontístico a uma idade quando já é bastante raro que consintamos que se faça o noviciato. Após ter sido a vergonha do Conservatório, ele foi a honra da *Schola Cantorum*. [...] As obras compostas ali, ainda que bastante curiosas, não estão, me parece, entre as mais sedutoras do seu autor: As *Aperçus désagréables*, das quais o título é um programa que realiza uma adesão, talvez intempestiva, a esta “escola do feio” e o qual se opõe voluntariamente, mas talvez sem boas razões estéticas à “escola do belo” tão incriminada, não obstante seus charmes.

O *Véritables Préludes Flasques* nos proporcionam, felizmente, o Satie fantástico, desconcertante e sedutor de uma só vez [...]

¹⁵ Ele se refere à Normandia.

“Este precursor genial e incompleto”, esta é a definição que, há pouco tempo, Erik Satie recebeu de um de seus mais incansáveis defensores: Maurice Ravel. O mérito de Satie está todo nesta frase: Na época em que os melhores de nossos músicos se fatigavam em imitações estereis de Wagner, Satie teve a audácia ingênua e fecunda de traçar novos caminhos à nossa música. Talvez ele estivesse mal preparado para a luta; a falta de jeito abunda em suas primeiras obras, mas essas faltas de jeito não são nunca desgraciosas; sua música tem o sabor singular de frutas selvagens, desconhecidas, que uma hábil cultura ainda não aperfeiçoou. Precursor de Debussy e Ravel, ele soube também ser o precursor de Erik Satie e este não é um pequeno mérito: “Flores apareceram em nossa terra”, essas flores que concordamos enfim em achar não somente magníficas, mas espessas em promessas, ele foi o primeiro a colhê-las na árvore nova. A música francesa não deve jamais se esquecer (ROLAND-MANUEL, 2013:273-275).

Roland-Manuel, talvez pela proximidade a Satie, apresenta um comentário bem mais coerente acerca da obra de Satie. Ele percebe desde o início a exigência do conhecimento de referências específicas que a música humorística de Satie pede para ser apreciada por completo, a qual simbolizava uma barreira entre a obra e o público, e entre a obra e os críticos, dificultando assim sua plena apreciação. Manuel chega a descrever algumas das peças de Satie como “inanalizáveis”. Da mesma forma, ele também reconhece o caráter questionador e combativo ao cânone que a obra de Satie possuía. Apesar de corroborar e reproduzir o adjetivo de “incompleto” adotado pelo seu professor, Ravel, o musicólogo entende Satie como um compositor de fato e não repudia suas práticas humorísticas e seu desdém pelas formas e regras acadêmicas, inclusive é um apreciador das mesmas e entende o período de estudo à *Schola Cantorum* como um conhecimento de causa que Satie realizou para ter consciência do que negava. Neste sentido o adjetivo de incompleto se justificaria não como um insulto, mas pelo não prosseguimento de Satie nas explorações harmônicas, impressionismo entre outros pioneirismos, e o fato de ainda não ter tido a oportunidade de desenvolver a prática da música humorística de maneira significativa no momento da publicação do artigo. De fato, Manuel encara com felicidade o empreendimento humorístico de Satie e o expressa como uma grande promessa. Os comentários de Manuel acerca das *Aperçus Désagréables* também são uma reafirmação da crítica que Satie relata ao irmão Conrad, em 1911, que suas obras anteriores possuíam um encanto profundo e suas obras acadêmicas eram tediosas e desinteressantes, a qual aparece em **1.8.** A frase final de Roland-Manuel possui um apelo desapontador, já que, hoje, podemos observar que o cânone sucedeu sobre a figura opositora de Satie e as inovações pioneiras são sempre atribuídas a Ravel e Debussy enquanto o nome de Satie raramente é mencionado em discursos composicionais e não anedóticos.

O próximo artigo que apresentaremos foi escrito por um jovem prodígio aos 14 anos: Georges Auric, no momento aluno do Conservatório de Paris, ele havia realizado seu primeiro recital aos 2 anos de idade. Seu artigo é o mais apologético que Satie recebeu durante toda sua vida e, em consequência disto, Satie se propôs a conhecer o autor do artigo de imediato. Na carta, Satie escreve ao jovem: “Seu artigo – o qual é um estudo – é muito belo mesmo para mim. Eu não estou

habitado a ser tratado com tamanha bondade. Portanto, eu lhe agradeço. Eu perdi sua carta e não tenho mais o seu endereço. Dê-me, se desejar, um encontro à sua casa para segunda-feira, ou quarta-feira, pela tarde” (Vc, 2000:190). Auric havia enviado uma cópia a Satie e relatou o encontro:

Ele não poderia ter imaginado que estava escrevendo para uma criança ou o quão surpreendente aquilo era para mim. Eu estava tomado pela surpresa assim como entusiasmado e encantado [...] Ele deveria chegar às 5 horas da tarde e das 4 horas em diante eu esperava impacientemente. Quando bateu 5 horas, houve um toque à porta da casa de meus pais (eu ainda morava com eles), eu corri para abrir a porta e vi Satie [...] Ele me perguntou “Eu poderia falar com o Sr. Auric?” e eu respondi “Sou eu, sim, sou eu!”, eu não consigo descrever sua imediata alegria. Sua mente estava sempre pensando nos jovens, ele prendeu todas suas esperanças no fato de que um dia eles iriam entendê-lo e iriam compor aquele pequeno universo que era tão importante, não apenas a ele, Satie, mas para toda a ainda não imaginada música que ele sabia que iria aparecer. Ele sentou em uma poltrona e conversamos. Eu estava tão vencido que deixei ele falar. Então, depois, eu não pude deixar de arriscar a perguntar Deus sabe o quê sobre curiosidades e noções fantásticas [...] Meus pais se encantaram com ele. Ele estava entusiasmado de encontrar um discípulo de 14 anos e logo voltou; e não tardou para que ele viesse almoçar conosco uma vez por semana. Então, continuamos a nos ver e conversar para meu grande benefício, por anos, até o dia em que, bem depois, ele e eu brigamos (OSr, 1995:113-114).

Esse encontro que rendeu a Auric a tutela de Satie no início de sua carreira o permitiu se tornar membro do *Les Six*, conhecer diversos artistas e fazer contatos que lhe acompanhariam a vida toda. Ele acaba se tornando compositor de trilha sonora para filmes chegando a realizar nove trilhas em um mesmo ano. Entre suas mais famosas colaborações estão três filmes de Jean Cocteau: *Le Sang d'un poète*, *La Belle et la Bête* e *Orphée*. George Auric viria a brigar com Satie algumas vezes, pelo caso do guarda-chuva já mencionado em 1.1., sua associação ao crítico Laloy, em 1924 e a crítica ruim de Auric ao *ballet Relache*. Abaixo podemos ver o artigo de Auric publicado, em 10 de dezembro 1913, pela *Revue Française de Musique*, chamado *Erik Satie: Musicien Humoriste*.

[...] O gênio do Sr. Erik Satie é de uma qualidade bem mais rara. O grande público ainda o ignora. Há pouco tempo, seu nome foi difundido no mundo musical por alguns jovens compositores, os quais haviam sido acusados bem inocentemente de se distinguirem um pouco demais da música, agora tão nova, do Sr. Debussy. Para se defender, eles reivindicaram o Sr. Satie em oposição, assim, ao nome venerado do músico de *Chansons de Bilitis*, o do futuro autor dos *Préludes flasques*, do qual eles se diziam discípulos [...]

Ele escreveu sua música de uma maneira completamente intuitiva: ele havia estudado pouca harmonia e a perpétua galvanização de suas primeiras obras é de uma monotonia tamanha que, apesar de sua riqueza de acordes e a saborosa ousadia de seus encantamentos, é difícil, após três páginas, resistir ao desejo de fechar o caderno.

Sr. Satie tomou conta de sua insuficiência técnica: ele pediu a Albert Roussel, cujo talento notável e gosto sobre as melhores garantias, de lhe ensinar o contraponto [...] Nós gostamos de lhe acusar hoje pela sua tardia preocupação com a escola. A tais fanáticos parece importante que o Sr. Satie permanecesse um amador, (neste caso ele teria sido sempre “o mais genial e mais imperfeito dos amadores”) ou que ele aprendesse com um dos múltiplos pequenos mestres dos quais ele foi o primeiro modelo não reconhecido. Sr. Satie se tornou aluno do Mestre que tinha começado a se colocar ao seu resgate: eis o que teria sido um fenômeno curioso; felizmente esse fenômeno extraordinário não se realizou.

Os *Véritables préludes flasques*, as *Aperçus désagréables*, as *Descriptions Automatiques* e os *Embryons*, que vieram a aparecer na editora Demets, foram concebidos e realizados através de estudos muito severos e pacientemente perseguidos. A suíte *En habit de cheval* já nos deixou preparados a essa evolução um pouco surpreendente. Os exercícios escolásticos de relaxamento, praticados sob a conduta de um mestre de contraponto, portanto, não atenuaram *em nada* o gênio espontâneo do Sr. Satie nem frearam sua fantasia zombadora. Talvez, pelo contrário, se o compositor humorista tivesse trabalhado com um dos mestres “verticalistas” dos dias atuais, ele teria oferecido ao nosso entretenimento maravilhado uma sinfonia cíclica, uma sonata bem clássica e um quarteto de cordas de prescrição beethoveniana

Não é todo mundo que penetra a arte sutil e zombeteira do Sr. Erik Satie. Além disso, o humor é uma arte muito particular que nunca julgamos imparcialmente o bastante. Muitos daqueles que desprezam as espirituosas pequenas obras carro-chefe de títulos cômicos aplaudem calorosamente a mais tediosa das sonatas. Aqui, eles realçam mérito, graças ao título, uma forma tradicional enquanto que, no outro caso, um título grotesco esconde às suas orelhas um plano bem lógico. O Sr. Louis Laloy fez justamente observar sobre os *Préludes flasques*, dedicados ironicamente a um cachorro: “Esses três prelúdios não possuem nada de incoerente, nem de discordante e nem de flácido para dizer corretamente; e, se é verdade que um cão os sugeriu, são apenas as orelhas peludas que apreciarão seus bordados regulares e suas modulações formadas. Por outro lado, o público só admite o humor em certos compositores. Quando Hans Sachs joga com trocadilhos, é de bom gosto aprovar com um sorriso a fantasia wagneriana. Mas ao se remeter ao duplo sentido, Sr. Satie se escuta condenar. Assim, sobre os arpejos deliciosamente espirituais, notam-se as palavras: ‘Não me faça rir, filete de espuma, você me faz cócegas!...’ é de bom tom castigar esse ‘lengalenga de palhaço’. E, portanto, se pensarmos bem, fazer adivinhar, sobre os barcos, uma canção célebre que a mais simples das associações de ideias impõe de imediato ao espírito, ou lembrar dos peixes combatentes, que deslizam rapidamente pelas águas, uma ária de opereta. ‘Portanto, não corras desse jeito...’ que as sutis harmonias cobrem da maneira menos prevista, tudo isto não é menos musical que evocar, sobre a Mélisande, o tema essencial de uma partitura estrangeira, citar em homenagem ao S. Pickwick o *God Save the Queen* e insinuar a linha flexível e sonora de um tema de Weber como uma espécie de ‘lembrança’”.

Em outros casos, não aqueles dos colegas invejosos, dos sectários tendenciosos, mas o público dos amadores sinceros, eles possuem sempre o maior entusiasmo pela *música* humorística do Sr. Satie. Os *Préludes flasques*, tocados na *Société Nationale* por Ricardo Viñes, tiveram bis; as *Descriptions automatiques* não tiveram, na *Société Independante*, recepção menos calorosa e, por último, a Srta. Jeanne Mortier se viu obrigada, *salle Pleyel*, a tocar duas vezes a *d’Edriophthalma* da suíte *Embryons desséchés*, a qual teve uma admiração alegre de uma sala entusiasmada. Na província, a agradável música do Sr. Erik Satie é pouco conhecida, mas a mesma recepção lhe é reservada: eu me lembro de ver recentemente, com o concurso do Sr.

Jean Moulenq, realizado em uma vila do *Midi*, toda a obra pianística do ex-compositor da Rosacruz: um brilhante sucesso saudou essa tentativa certamente audaciosa.

Em suma, após ter, anteriormente ao Sr. Claude Debussy, notado admiráveis encantamentos sonoros, o Sr. Erik Satie se volta ao humor musical que já conta com um grande especialista, na pessoa do Sr. Maurice Ravel. Ele foi o primeiro Anunciador da tempestade debussysta que, sem ter “sabido das bases mais profundas do classicismo”, orientou em direção a uma visão completamente nova a música e os músicos. Agora, ele se contenta, para o seu prazer e o nosso, em lançar os pequenos barcos sobre córregos vivos que correm entre os juncos e as trepadeiras, polindo os seixos e murmurando sob o terreno finalmente elevado, as canções mais doces e mais discretas (AURIC, 2013:276-279).

Apesar de Auric também apontar uma insuficiência técnica em Satie, ele compreende que a mesma só existiu em seu período anterior à *Schola Cantorum* e, de fato, Satie possuía consciência disso e foi justamente sua insatisfação com a própria incapacidade de realizar orquestrações entre outros processos que o levou a retornar aos estudos. Auric aponta a existência de alguns críticos que se interessavam no fato de que Satie continuasse sendo um amador, uma vez que seria mais simples refutá-lo nessas situações e o autor também demonstra conhecimento de críticas antigas a Satie como a de Willy que descreveu sua obra como “música de vendedor de torneiras que não lhe causa nem uma medíocre *satisfacção*” ou a de Laloy que a descreveu como “esboços jogados no pentagrama que o Sr. Debussy concertava”. Apesar disto, Auric reconhece que Satie não era mais um amador e que sua educação tardia não teria feito com que ele perdesse sua desenvoltura intuitiva e sua insólita abordagem composicional através do humor. Auric compreendeu bem a obra de Satie e aponta também os detalhes da especificidade do humor, a necessidade de conhecer as referências colocadas por Satie, as quais nem todos compreendiam. A parcialidade com que Satie era visto pelos críticos que o abordavam a partir de um preconceito já formado e imutável. Para representar isso, Auric reproduz uma crítica de Laloy que descreve suas obras como “lengalenga de palhaço”, e repudia o uso de conotações sexuais em *Embryons desséchés* e a utilização de canções infantis, vistas como triviais, e consolida ainda mais seu preconceito ao dizer que o humor era aceito em certos compositores, mas o que não era o caso de Satie. Por fim, Auric demonstra o contraditório fato de que, apesar das peças de Satie terem sido raramente executadas, elas sempre obtinham sucesso com o público que riam de suas peças humorísticas, mas o que, como vimos em 3.1., era um ato de desconforto do rito social mantido pelos conservadores. Não obstante, Satie continuaria a sua produção humorística, lançando seus barcos, uma referência a *Sur un vaisseau* das *Descriptions Automatiques*.

Em 18 de abril de 1916, Roland-Manuel realizará uma palestra na *Société Lyre et Palette* em favor da obra de Erik Satie. O discurso não se altera muito e acaba se tornando mais uma divulgação da obra de Satie pelos jovens compositores que saíam em sua defesa. Neste período, apesar da composição de obras por Satie, a movimentação artística e a publicação de revistas e artigos haviam sido interrompidas em quase sua totalidade devido ao irrompimento da Primeira

Guerra Mundial. Em sua palestra, além de repetir elementos biográficos e descrição de obras como já vimos em outros artigos, Manuel irá mencionar que Satie já possuía certa notoriedade, para o bem e para o mal, como compositor e tinha sua obra conhecida por musicólogos na França, Inglaterra e nas Américas. Os jovens compositores, cansados do “patético romantismo” e se considerando os “filhos ingratos do romantismo, favorecem logicamente a eclosão de uma ironia que é como a revanche da inteligência sobre um sentimentalismo desordenado” (ROLAND-MANUEL, 2013:284). Na mesma palestra, não por acaso, Manuel faz referência ao *Le rire* de Bergson do qual a concepção do humor como elemento que se volta à inteligência pura e nega o sentimento foi retirada. Essa palestra, juntamente ao início da formação do grupo *Les Six*, a formação de seguidores da estética debussyana, da estética ravelita e a tomada de Satie como exemplo artístico aos jovens, fará com que Satie escreva alguns anos depois, quando isto toma maiores proporções, em junho de 1920, um texto intitulado *Pas des Casernes*, publicado no jornal *Le Coq Parisien* n^o2:

Nada de Quarteis

Eu nunca ataco Debussy. São apenas os debussystas que me incomodam. NÃO EXISTE UMA ESCOLA SATIE. O satismo não saberia existir, ele me encontraria hostil.

Em arte, não é necessária a escravidão. Eu sempre me esforcei para derrotar os seguidores, pela forma e pelo conteúdo¹⁶, a cada nova obra. Este é o único meio, para um artista, de evitar ser um chefe de escola – que é como dizer, ser peão.

Agradecemos Cocteau de nos ajudar a sair dos hábitos de tédio provincial e professoral das últimas músicas impressionistas (SATIE, 1920b:2).

Antes que terminasse a Primeira Guerra, as críticas voltariam novamente à figura de Satie com a estreia polêmica do *ballet Parade*. O *ballet*, organizado pelo *Ballets Russes* de Diaghilev, coreografia de Leonide Massine, figurino e cenário de Picasso, idealização e enredo de Jean Cocteau e música de Satie, trazia inúmeros elementos não usuais à época. Jean Cocteau durante suas viagens pelo exército acabou criando um interesse pelo movimento futurista e a ideia da utilização de ruídos; Picasso montava um figurino e cenário cubista em oposição ao surrealismo que estava forte na França e, inevitavelmente, seria um evento de grande repercussão. Em especial, as vaias e o tumulto da estreia foram direcionados à figura de Picasso e seu cubismo acusado de ser produto de *Boches*, alemães. A música de Satie seria massacrada por alguns críticos pela utilização de uma máquina de datilografar, frascos de leite, sirene, buzinas a gás, tiros de pistola (em plena guerra!) e também pelo seu caráter de música de salão, uma crítica já comum à obra de Satie. *Parade* trazia elementos do contexto popular, do Circo, de fato, o próprio espetáculo de *Parade* é uma espécie de propaganda e prévia utilizada para chamar os transeuntes a entrarem na tenda e assistirem o verdadeiro espetáculo que acontecia. Assim, cada personagem, o datilógrafo chinês, a

¹⁶ *Par le fond*, uma possível ambiguidade entre fundos/traseiro e com o conteúdo musical.

garota americana, os acrobatas, realizavam parte de seus números e o gerente convidava as pessoas. Jean Cocteau relata sobre a idealização da obra:

Eu tive a primeira ideia de *Parade* durante um período de folga, em abril de 1916, (eu estava no exército) ao ouvir Satie tocar seus *Morceaux en forme de Poire* com Viñes. Uma espécie de telepatia nos inspirou simultaneamente em um desejo de colaborar. Uma semana depois, eu retornei ao fronte, deixando Satie com uma coleção de notas e esboços que lhe dariam o tema do Chinês, da pequena garota Americana e do Acrobata (havia apenas um acrobata naquele momento). Gradualmente, foi dada a luz a uma partitura na qual Satie descobriu uma nova dimensão, graças a qual se pode ouvir simultaneamente a ambos: “*Parade*” e o show acontecendo lá dentro. A orquestra de Erik Satie encanta sem o uso de pedais. É como uma inspirada banda de vila. Ela irá abrir uma porta para os jovens compositores que estão cansados das finas polifonias impressionistas. Escutando-a emergir de uma fuga e retornando a ela com uma liberdade clássica. “Eu compus”, Satie disse modestamente, “um plano de fundo para certos ruídos que Cocteau considerava indispensável a fim de estabelecer uma atmosfera a seus personagens”. Satie exagera, mas os ruídos, certamente, desempenharam um papel importante em *Parade* (OSr, 1995:152-153).

Apesar de Satie ter composto todos os elementos musicais de *Parade*, inclusive os ruídos, as diretrizes estéticas foram idealizadas por Cocteau: o caráter circense e do *Music Hall* e a incorporação de ruídos. O texto irônico de Satie, que Cocteau menciona, está notado no prefácio do *ballet*, o qual pressupõe que a música de Satie estaria em segundo plano aos ruídos que Cocteau insistia em colocar e, talvez, que Satie tenha os colocado a contragosto. Apesar da proposta inovadora, a música de Satie não foi bem recebida. Apesar de parecer que Satie não desejava a utilização de ruídos, o mesmo tinha consciência de tais possibilidades desde 1913 quando primeiro teve contato com o texto de Russolo, *A arte dos ruídos*. Após isto, Satie publica na *Revue Musicale S.I.M.*, em 15 de abril de 1914, um pequeno texto chamado *Musique sur l’Eau* (Ve, 1981:140-141):

As fronteiras misteriosas que separam o domínio dos ruídos daquele da música tendem, pouco a pouco, a se apagar. Os músicos se conectam com uma satisfação crescente a estes territórios desconhecidos tão ricos em surpresas sonoras. O desenvolvimento dado à percussão pelos nossos orquestradores modernos mais audaciosos é, sob esta visão, completamente característico. A seção de gás de bateria aumenta a cada dia em nossas armadas instrumentais. E vejam que a natureza se interessa em nossos jogos musicais e deseja fazer parte de nossos concertos. “Os órgãos da terra”, dos quais fala o taoísta Louis Laloy, concordam lentamente para permitir aos futuros Stravinsky de lhes reservar uma força em suas partes. Os elementos tomam o *lá* de nosso diapasão. Os engenhosos hidrógrafos nos ensinam que todas as cascatas do mundo, qualquer que seja sua importância, dão um *fá* grave, claramente perceptível, sobre o qual viemos colocar um acorde perfeito de *dó* maior. Que maravilhoso recurso! Que grandiosa contribuição aos festivais ao ar livre. Que belo pedal natural para o prelúdio – transposto – do *Rheingold* executado no Cantão Suíço, perto do *Rhinfall!*¹⁷... A companhia das águas é de alegria: ela irá criar conduções cuidadosamente calibradas em todas as salas de concerto para oferecer aos músicos uma gama cromática de cachoeiras. Quando será o primeiro concerto para duas torneiras em ostinato e orquestra?...

Isto prova que Satie possuía consciência não só da utilização dos ruídos como meio musical, mas como da utilização dos ruídos-ambiente como elemento ativo da experiência musical, a qual será mais desenvolvida por ele na *musique d'ameublement* e no *ballet Relâche*. Pouco tempo após a estreia de *Parade*, em 18 de maio de 1917, no *Théâtre du Châtelet*, o crítico Jean Poueigh irá publicar em 31 de maio de 1917 na *Revue Hebdomadaire des Spectacles* e no *Carnet de la Semaine*, em 3 de junho de 1917, a crítica a *Parade* que irá resultar nas cartas abertas injuriosas de Satie e no processo judicial descrito em 1.1.. Abaixo podemos ver a crítica de Poueigh:

Revue Hebdomadaire:

Quanto à partitura do Sr. Erik Satie ela conta em si em tão pouco que eu iria quase omitir de lhes apontar a banalidade na qual se deleita esta música. A orelha não percebe seu tumulto trivial que como uma sucessão de sonoridades, sem personalidade nem talento, onde a nula audácia não explode entre os embaraços e nas quais o pretenso humor reside em sua docilidade a concordar com a banalidade do tema coreográfico e pictural (POUEIGH, 2013:291).

Le Carnet de la Semaine:

Uma cortina supostamente retrógrada, na realidade, laboriosamente primitiva, sobre a qual os artistas circenses são representados em uma atitude contorcida de torcicolo; uma decoração na qual a pretensa originalidade reside naquilo que é colocado de maneira completamente torta; as fantasias, de forma consagrada e de cores aceitáveis, vestem um datilógrafo chinês, dois acrobatas e uma pequena garota americana; as medonhas construções geométricas em vários planos engaiolam o gerente de fraque e o gerente de Nova York; e um grotesco cavalo de cavalgada carnavalesca que se arremete pelas pernas de seus dois dançarinos não poderiam constituir um ballet cubista se não pela metade apenas, apesar das pretensões do Sr. Pablo Picasso e a despeito da propaganda e tumulto organizados ao redor de seu nome.

O argumento e a música de *Parade*, de forma igual, se possuem algo de cubista é: a estupidez de um e a banalidade do outro que se encontra multiplicada por três e o surpreendente volume que elas alcançam. Assim, ao desnudar sua imaginação, os Srs. Jean Cocteau e Erik Satie nos revelaram o fundo. É engraçado, às vezes, constatar o quão baixo a inaptidão pode ir. Mas, sem dúvidas, não era este o tipo de aprovação que os autores teriam preferido nos oferecer com esta tentativa neófito de pintura sur-realista.

¹⁷ Satie menciona a ópera *O ouro do Reno* e pressupõe como seria a realização da mesma em suas margens na fronteira da Suíça com a Alemanha.

Do argumento ou tema, eu não falarei: onde não há nada, o crítico perde seus direitos. Eu faria o mesmo com a música se não me fosse forçado a esclarecer a figura do compositor. Sua reputação de humorista, o Sr. Erik Satie a adquiriu ao adornar suas peças de piano com títulos, contextos literários e nuances absurdas. Ironista frio, ele sabe colocar o humor em tudo, menos em sua música. Sobretudo, ele fala bastante mal a linguagem dos sons. Como ele quer nos persuadir que ele a fala melhor que um pobre amador, ele escreveu para *Parade* algumas entradas de fuga, nas quais o lamentável classicismo cacofonizou com o cubismo circundante. E não são os chocalhos, muito menos as máquinas de escrever que, algum dia, conseguiriam introduzir aqui o espírito, a invenção e o métier que são tão cruelmente defeituosos na música do Sr. Erik Satie. Tal espetáculo – realizado coreograficamente com uma mímica intensa pelo Sr. Léonide Massine, Srtas. Lopokoka, Chabelska, Srs. Zeverew Wozikovski, Statkevitch, Oumanski, Novac –, portanto, não vale nem o crepitar de palmas, nem o girar dos assobios e eu ter discutido sobre eles já é lhes dar demasiada importância (POUEIGH, 1917:12).

A crítica pesada do compositor, musicólogo e crítico, Jean Poueigh, demonstra que boa parte do desagrado resultante da estreia de *Parade* já era previsto pelo simples preconceito para com a obra de Jean Cocteau e de Erik Satie. Longe de ser imparcial, o crítico assumia a mesma postura que irá aparecer em Chennevière dois anos depois, considerando que o humor de Satie se encontra apenas em recursos literários e explícitos e não na música implícita. Poueigh também entende a utilização de ruídos como uma espécie de “pseudomodernismo” utilizado para mascarar a insuficiência técnica de Satie. Novamente, o compositor é rotulado de amador cuja música não possui nada que mereça a atenção. Cocteau não recebe nenhum comentário, pois é acusado de não ter criado nem mesmo um enredo e Picasso é acusado de ser retrógrado, primitivo e de fazer um ballet cubista pela metade. Aparentemente, ninguém foi salvo na crítica de Poueigh e é justificável que todos os membros do *ballet* entre outros compositores modernos tenham ido ao tribunal em apoio a Satie, quando o mesmo foi processado pelo ataque a Poueigh nas cartas abertas.

A crítica de Poueigh a *Parade* não foi a única, o “advogado e crítico musical Jean d’Udine”, pseudônimo do compositor e musicólogo Albert Cozanet, também publicou, em Junho de 1917, no *Le Courrier Musical*, um texto chamado *Couleurs, Mouvements et Sons*:

Uma vergonha. Um tradutor seria bem vindo. Uma loucura tamanha que nós dançamos... Mas não riamos, não há, verdadeiramente, nada do que rir [...] Esta música fraca, esta orquestração em cromo, essas harmonias de um rosa torturante, tudo isto é infinitamente mais besta do que ingênuo, mais tedioso que engraçado, mas senil e desatualizado que audacioso e renovador. Piada estercária, divertimento fecal! Minha única admiração foi que o estúpido solípede, que não divertiria nem mesmo uma criança normal, não deixou suas fezes ao palco enquanto ele estava lá. Tomemos cuidado! Ele a depositou em nossas almas...

No entanto, não nos irrite mais! Isto daria muito prazer aos farsantes que elucubram uma tão estúpida bobagem. Lamentemos somente. Eu não ousa nem lembrar do que fizeram a mim ao se esbaudir diante desse absurdo sinistro enquanto homens e crianças, nossos irmãos e filhos morrem a cada dia pela França. Aproximar somente esta imagem de tanto heroísmo e de virtude às piadas pretensiosas é arriscar sujá-la, profaná-la. Lamentemos! [...]

Eu teria pelo menos tentado encontrar alguma aprovação na música do Sr. Satie; eu amo certas páginas deste compositor, suas belas *Gymnopédies*, por exemplo; e, certamente, ele foi o precursor de uma forma de arte que eu faço, depois do começo da guerra, esforços leais para

gostar. Mas nada, nada, nada; Não há nada além de uma ruim piada sonora. As únicas passagens um pouco interessantes da grosseira e adocicada sinfonia, são não tão limitadas, mas cópias textuais sobre bufonarias musicais (muito divertidas elas, porque elas estavam em seu lugar e não visavam a arte), que um grupo americano pseudo-negro, o Alexander's Rag Time Band, nos ofereceu em Alhambra em fevereiro de 1914 [...] (D'UDINE, 2013:292-293).

Esta crítica é bem representativa do que pontuamos em **3.1.**, pois, ao se mascarar com a utilização de um pseudônimo, as críticas, frequentemente, se tornavam mais agressivas e menos argumentativas, neste caso, motivadas também por sentimentos de perda causados pela guerra. Um dos pontos que unem esta crítica é o repúdio da utilização de elementos da cultura popular no ambiente da alta arte. Tais elementos seriam interessantes apenas quando estivessem em “seu lugar”, o qual não era a sala de concerto. Aliado às acusações de amadorismo e da utilização de humor, a incorporação de elementos da música de salão, canções infantis, de *cabaret*, bandas entre outras, na música de concerto foi uma das mais frequentes críticas que Satie recebeu. D'Udine também chega a acusar uma forma de plágio ou citação de um grupo de *Ragtime* americano que ele havia escutado na Espanha, mas parece ser mais aos elementos textuais, que os personagens, principalmente a pequena garota americana, gritavam em meio às cenas do que pela música; também não há como mensurar até onde poderia ser um elemento de semelhança pela imitação do estilo e caráter de bandas e utilização de elementos do *jazz/ragtime* ou se de fato haveria tal plágio ou citação.

Octave Séré publica na revista *La Rampe*, em 24 de maio de 1917, o artigo *Le Cubisme et la Musique*, no qual critica fortemente as ações futuristas que se fundariam “num falacioso pretexto” de que, no mundo moderno e mecânico, os ruídos deveriam dominar. Assim, os “marionettistas”, Pratella e Russolo, um trocadilho sobre eles serem marionetes de Filippo Marinetti, líder do movimento futurista, realizavam seus concertos de ruído. Para Séré, o futurismo só era revolucionário em aparência e, ao invés de simbolizar um progresso, funcionava como um recuo à barbárie e ao primitivismo, o que também é expresso na crítica de Poueigh. O ruído seria a negação da arte francesa e do papel do músico, o qual deveria disciplinar os ruídos e transpô-los em música, em arte. Em defesa da arte de Debussy e Fauré, mesmo Stravinsky é criticado por sua utilização de tonalidades diferentes simultâneas e de rumores instrumentais considerados odiosos pelo autor. Acerca de Satie, Séré o entende como uma espécie de Alphonse Allais da música¹⁸. Suas críticas a Satie já nos são conhecidas: o acréscimo de uma linha textual suplementar para incorporar o humor, a qual “se retirarmos, não sobra nada de hilário”; suas notações sem barras e

¹⁸ A comparação entre os dois é feita em inúmeras críticas a Satie. O motor por trás disso é o fato de ambos terem nascido na mesma cidade, Honfleur, e terem frequentado o *Chat Noir* e o *Auberge du Clou* na mesma época. Além disto, Alphonse Allais sempre foi um humorista em várias formas de arte, principalmente na literatura. Roland-Manuel chega a afirmar, em sua conferência de 1916, que Satie e Allais foram amigos de infância, mas essa informação carece de comprovações e não é mencionada em outros locais (ROLAND-MANUEL, 2013:284).

fórmulas de compasso, citações de obras célebres, e as notações enarmônicas desnecessárias, como em *Heures Séculaires e Instantanées*, seriam sem utilidade. “No fundo, essa ausência de humor deve ser desejada e prover a ironia superior do Sr. Erik Satie” (SÉRÉ, 2013:291). Para Séré, não era possível saber onde terminava o futurismo e o cubismo e onde começava o fumismo e o charlatanismo.

Nem todas as críticas de *Parade* foram negativas, o poeta Guillaume Apollinaire, por exemplo, publicou em 11 de maio de 1917, pela revista *L'Excelsior*, um pequeno texto chamado *Parade et L'Esprit Nouveau*. Apesar de se focar mais nos aspectos de cenário, figurino e dança, ele afirma sobre a música que: “o músico inovador Erik Satie transpôs em uma música admiravelmente expressiva, tão clara e simples que poderia se reconhecer nela o espírito maravilhosamente lúcido da própria França (APOLLINAIRE, 2013:286) e que os Anciões teriam ignorado toda a harmonia utilizada por Satie, a qual estaria presente em toda a música moderna.

Satie, que já deveria estar cansado das deblaterações dos críticos contra sua arte, as quais aumentaram ainda mais, desde que ele começou seus contra-ataques em forma de peças e textos, realizaria dois atos de resposta: o primeiro, após o início do caso Poueigh-Satie, denominado *Disparitions* e o segundo, sua maior crítica irônica já realizada aos seus detratores, a palestra *Éloge des Critiques*. O texto de *Disparitions* não foi publicado e ficou perdido em meio à coleção privada de Roland-Manuel. Estima-se que o mesmo seja de Agosto de 1917 e seria utilizado para zombar do processo que o mesmo havia recebido. Talvez, por conselho de Roland-Manuel, Satie tenha se convencido de que não era a situação mais sensata para publicá-lo e ficou com o manuscrito. Durante todo o processo, contrário aos conselhos de seu advogado, Satie também negou a realização de um pedido formal de desculpas ao crítico. O texto de *Disparitions* segue abaixo (Ve, 1981:47-48):

Desaparecimento

Talvez eu tenha sido um pouco enfático.

Que pena! Em suma, eu não tenho nenhum remorso.

Espero que eu não tenha incômodos com a polícia. A polícia não gosta de desaparecimentos; eles não entendem nada de mágica. Eu serei colocado na prisão: em uma insalubre, sem ar, sem distração, sem exercício. Eu me deitarei na palha e não viverei minha vida.

Sem dúvida, eu ficarei doente; cortarei batatas, terei frio nos dedos. Eu não serei feliz. Eu emagrecerei e estarei mal vestido.

Ninguém irá vir me ver.

Eu provavelmente ficarei ali por um longo tempo. Não me será possível ir a cafés, ou caçar, ou a meu advogado, ou ao ônibus, ou pescar em Montreuil, ou ao teatro, ou às corridas, ou me banhar ao mar com minha família.

Eu perderei todas minhas relações. Quanto azar eu tenho!

E então, eu terei que escolher um advogado, um bom advogado que terá que ser muito bem pago.

Como isso é divertido!

Mas... mas... Eu tenho um álibi – um bem pequenino minúsculozinho álibi –, eu acho: não posso eu friamente dizer que eu estava fora de mim e a duas milhas de distância de imaginar que eu estivesse cometendo um crime? É um álibi sério; e não é tão complicado!

Eu estou salvo!

Salvo de ter meus ossos imobilizados por uma estúpida detenção!

Eu sou meu único salvador e me voto os agradecimentos merecidos. De fato, eu mereço uma recompensa de vinte e cinco francos.

Eu devo ir coletá-la.

Garçom! Meu chapéu, meu sobretudo e minha bengala!

Satie, com uma forte ironia, utiliza de uma potencial dramaticidade. Ainda que ele tivesse cumprido sua sentença e sua fiança não tivesse sido paga, ele teria cumprido apenas oito dias de prisão, portanto não haveria motivos para lamentar a perda das várias atividades que descreveu. Na verdade, ele nem mesmo praticava tais atividades, como ir pescar, caçar, às corridas ou banhar-se ao mar com a família, ele nem mesmo possuía família além de seu irmão Conrad em Honfleur e sua irmã Olga em Buenos Aires. Com este texto, Satie tenta passar através de sua ironia mordente que não se incomodava com a retaliação de Pouégh e que nada daquilo lhe era relevante, pois ele já estava salvo daquela “estúpida” sentença e sua frase final demonstra que ele teria mais afazeres do que se preocupar com isto. No entanto, a contracrítica maior de Satie será expressa na palestra de 1918 *Éloge des Critiques*. Ela foi escrita, em 4 de fevereiro de 1918, para ser realizada, no dia seguinte, no *Théâtre du Vieux Colombier*, na ocasião do primeiro concerto dos *Les Nouveaux Jeunes* (futuro *Les Six*), quando o processo ainda se desenrolava e seus amigos tentavam negociar sua fiança. Existem algumas versões variadas dessa palestra, a que reproduziremos abaixo, é a publicada pela revista *Action* nº8 de agosto de 1921 (Ve, 1981:77-80):

Elogio dos críticos

Não é o acaso que me fez escolher este assunto. É o reconhecimento, pois eu sou reconhecido assim como sou reconhecível.

Ano passado, eu fiz várias conferências sobre “A Inteligência e a Musicalidade nos Animais”.

Hoje, eu lhes falarei da “Inteligência e a Musicalidade nos Críticos”. É quase o mesmo tema, com modificações, é claro.

Amigos me disseram que este assunto era ingrato. Por que ingrato? Ele não tem nenhuma ingratidão; pelo contrário, eu não vejo desta forma: Portanto, eu farei, friamente, o elogio aos críticos.

Não conhecemos os críticos o suficiente; ignoramos o que eles fizeram, aquilo que eles são capazes de fazer. Em uma palavra, eles são ainda mais subestimados que os animais, se bem que, como eles, eles possuem sua utilidade. Sim.

Eles não são apenas os criadores da Arte crítica, estes mestres de todas as Artes, eles são os primeiros pensadores do mundo, os livres pensadores mundanos, pode-se dizer.

De resto, é um crítico que posa para o “**Pensador**” de Rodin. Eu aprendi esse fato com um crítico, faz quinze dias, três semanas ao menos. Isto me dá prazer, muito prazer. Rodin tinha uma fraqueza por críticos, uma grande fraqueza...

Seus conselhos lhe eram caros, muito caros, demasiado caros, acima do preço.

Há três tipos de críticos: aqueles que têm importância; aqueles que a têm de menos; aqueles que não a têm de forma alguma. Os últimos dois tipos não existem: todos os críticos têm importância.

•

Fisicamente o crítico é de aspecto grave, é um tipo dentro do gênero do contrabaixo. Ele é em si mesmo um centro, um centro de gravidade. Se ele ri, ele ri apenas com um olho, seja com o bom, seja com o ruim. Sempre muito amável com as Damas, ele mantém os Senhores à distância, tranquilamente. Em uma palavra, ele é bastante intimidante, mas muito agradável de ver. É um homem sério, sério como um Buda, um *boudin* negro¹⁹, evidentemente. A mediocridade, a incapacidade, não se encontra nos críticos. Um crítico medíocre ou incapaz será o motivo de risada de seus colegas; seria impossível a ele exercer sua profissão, seu sacerdócio, digo eu, pois lhe será necessário deixar mesmo o seu país natal; e todas as portas lhe seriam fechadas; sua vida não seria mais do que um longo suplício, de terrível monotonia.

O artista não é mais do que um sonhador, em suma; o crítico, ele, tem a consciência do real, e de si mesmo, também. Um artista pode ser imitado; o crítico é inimitável e impagável. Como poderíamos imitar um crítico? Eu me pergunto. De resto, o interesse é estreito, muito estreito. Nós temos o original, **ele nos basta**. Aquele que diz que a crítica era fácil não disse nada de notável. É mesmo vergonhoso de ter dito isto: devemos o perseguir, durante ao menos um quilômetro ou dois.

O homem quem escreveu tal coisa, talvez, se arrependerá sobre isto? É possível, é o que se espera, **com certeza**.

•

O cérebro de um crítico é uma loja, uma grande loja.

Encontra-se de tudo: ortopedia, ciências, roupa de cama, artes, coberturas de viagem, grande escolha de mobílias, artigos de papelaria franceses e estrangeiros, artigos para fumantes, luvaria, guarda-chuvas, tricô, chapéus, esportes, bengalas, ótica, perfumaria etc. O crítico sabe tudo, vê tudo, diz tudo, escuta tudo, toca a tudo, mexe tudo, come de tudo, confunde tudo, e não pense menos disso. Que homem!! Que se espalhe a palavra!!! Todos nossos artigos são garantidos!!! Durante os calores, a mercadoria está no interior!!! **No interior do crítico!!** Vejam!! Tome nota, mas não toque!!! É único. Incredível.

O crítico é também um vigia, uma boia, pode-se adicionar. Ele sinaliza os recifes que fazem fronteira aos lados do Espírito Humano. Perto destes lados, destes falsos lados, a velha crítica, soberba de clarividência de longe, ele tem um pouco do ar de um posto de fronteira, mas um posto simpático, inteligente.

¹⁹ Uma espécie de embutido francês, similar ao salsichão, feito de sangue e gordura de porco.

Como eles alcançaram essa altiva situação, essa situação de boia, de posto de fronteira?

Pelo seu mérito, seu mérito agrícola e pessoal. Eu digo “Agrícola”, porque ele cultivava o amor do Justo e do Belo. Nós chegamos a um ponto delicado. Os críticos são recrutados por escolha, como os produtos ditos de escolha, extra-superiores, de primeira qualidade.

É o Diretor de um jornal, de uma revista ou de todo e qualquer periódico, que acha o crítico necessário para a boa composição de sua redação. **Nenhuma recomendação pode fazer diferença.**

Ele o descobre de imediato por um severo exame de consciência. Este exame é muito longo e muito penoso, tanto para o crítico como para o Diretor. Um interroga; o outro desconfia. É uma luta angustiante, plena de imprevistos. Todos os truques são empregados de uma parte e da outra. Enfim, o Diretor é vencido. É ao que se chega ordinariamente se o crítico é de boa raça, e se seu treinamento foi cuidadosamente planejado. O Diretor é absorto, reabsorto pelo crítico.

É raro que o Diretor o escape.

O verdadeiro senso crítico não consiste em criticar a si mesmo, mas em criticar os outros: e a viga que se tem dentro do olho, em nada impede de ver a palha que está no olho de seu vizinho: neste caso, a viga torna-se um telescópio, muito longo²⁰, que amplia a palha de uma maneira desmesurada.

•

Não saberíamos mais admirar a coragem do primeiro crítico que se apresentou ao mundo. As pessoas grosseiras da Velha Noite dos Tempos devem tê-lo recebido a pontapés, sem se darem conta que ele era um precursor digno de veneração. À sua maneira, ele foi um herói.

Os segundo, terceiro, quarto e quinto críticos, certamente, não foram melhor recebidos,... mas ajudaram a criar um precedente: a Arte crítica deu a luz a si mesma. Este foi seu primeiro dia do ano. Um bom tempo depois, estes Benfeitores da Humanidade sabiam melhor se organizar: eles fundaram os Sindicatos da crítica em todas as grandes capitais. Assim, os críticos se tornaram personagens consideráveis, o que prova que a virtude é sempre recompensada. De uma vez, os artistas foram cabresteados²¹, submetidos como gatos-do-mato. É justo que os Artistas sejam guiados pelos críticos. Eu nunca compreendi a suscetibilidade dos Artistas diante dos avisos dos críticos. Eu acredito que há orgulho, um orgulho mal colocado, que desagrada. Os artistas ganhariam mais venerando os críticos; a escutá-los respeitosamente; a amá-los mesmo; a convidá-los à mesa da família, entre o tio e o avô. Que eles sigam meu exemplo, meu bom exemplo: eu fico deslumbrado pela presença de um crítico, seu brilho é tanto que eu pisco os olhos durante mais de uma hora; eu beijo o rastro de seus chinelos: eu bebo suas palavras em uma grande taça, por educação. Eu estudei muito os costumes dos animais. Infelizmente! Eles não possuem o crítico. Esta Arte lhes é estranha; pelo menos, eu não conheço nenhuma obra deste gênero nos arquivos dos meus animais. Talvez meus amigos críticos conheçam um, ou vários. Que eles sejam bastante gentis em dizer, o mais breve possível seria melhor. Sim, os animais não possuem críticos. O lobo não critica a ovelha: ele a come; não que ele despreze a arte da ovelha, mas porque ele admira a carne, e mesmo os ossos do animal de lã tão bons, tão bom ensopado.

Precisamos ter uma disciplina de ferro, ou de outro metal. Sozinhos, os críticos podem impor, a fazer observar, de longe. Eles não pedem mais do que nos inculcar os excelentes princípios da obediência. Aquele que desobedece é digno de pena, não obedecer é bem triste. Mas não se deve obedecer às suas paixões ruins, mesmo se eles nos derem a ordem eles mesmos. Mas como se reconhece as paixões ruins, ruins como a sarna? Sim, como? Pelo prazer que se tem em se abandonar a elas, em se entregar a elas **e pelos desgosto delas aos críticos.**

Eles não possuem paixões ruins. Como haveriam de ter, essas boas pessoas? Eles não possuem paixão alguma, nenhuma. Sempre calmos, eles não pensam em nada além de seu

²⁰ Existe um jogo de palavras intraduzível aqui: a palavra telescópio em francês é escrita como *longue-vue*, longa-vista, assim, a ênfase do “muito longo” se conecta com o substantivo.

²¹ *Bridés* é o ato de se colocar o bridão/cabresto na boca de um cavalo, ferramenta que serve para que o cavaleiro possa comandar os movimentos do cavalo. Outra alternativa seria a utilização do termo “arriados”, no entanto, apesar de mais comum, ela possui uma designação mais ampla, referindo-se ao conjunto de equipamentos utilizados para a roupagem do cavalo.

dever, corrigir os defeitos do pobre mundo e lhes fazer uma renda adequada para se comprar tabaco, simplesmente.

É esta sua tarefa. A tarefa incumbida a estes homens de bons conselhos; porque eles os têm em mil por um, conselhos, conselhos regionais.

•

Agradecemos-lhes todos os sacrifícios que eles fazem diariamente para o nosso bem, somente para o nosso bem; peçamos à Providência que os proteja contra as doenças de toda sorte; para afastá-los dos aborrecimentos de todo gênero; lhes conceder um grande número de crianças de toda espécie, que continuam a sua. Estes desejos não podem lhes fazer nem bem nem mal. Em todo caso, isto lhes cairá como uma luva²² para que eles escrevam.

De início, já podemos perceber a conexão que Satie realiza com o tema dos Críticos e o tema de sua palestra anterior: A Inteligência e Musicalidade nos Animais. A ironia é a estrutura maior do texto, o qual Satie faz como “agradecimento” pelo reconhecimento que os críticos lhe deram. Assim, longe de ser um elogio, ao dizer que as duas palestras são praticamente o mesmo tema, mas com pequenas modificações, Satie chama os críticos de animais. Ao exarcebar os críticos em elogios, os grandes livres pensadores de alta importância, Satie apenas denuncia o ego carregado dos mesmos senhores. Em seguida, Satie realiza seus comuns insultos à aparência física dos críticos, sendo a obesidade e o olho ruim, o qual é também uma forma de dizer que eles não são bons em julgar, os mais comuns, porém o compositor acrescenta um repúdio à sexualidade, a aproximação interessada às mulheres e os chama de Budas negros, utilizando o *boudin* negro como referência. Esse insulto pode ter sido utilizado, tanto pelo formato fálico do *boudin* associado à sexualidade, ou em virtude do fato de que, no início do século XX, os negros eram considerados cômicos por natureza, como menciona Bergson no Capítulo I, parte V, em *O Riso*, ou a própria existência dos zoológicos humanos que expunham grupos étnicos diferentes, capturados nas colonizações, como aberrações inferiores e, portanto, em uma cultura humorística da superioridade, cômicas. Ainda no mesmo ponto, Satie argumenta sobre a inimitabilidade do crítico, a qual, em suma, reflete o embate do início da atividade dos próprios compositores enquanto críticos. A partir do momento que artistas, como Debussy, Ravel, Satie²³, começam a questionar musicólogos e críticos, através de cartas abertas, artigos em revista, notas de programa e a também produzir conhecimento musicológico, os críticos, os quais construíam a história da música, em sua própria

²² Satie utiliza a expressão *cela leur fera une belle jambe*, a qual possui um sentido literal e outro irônico. Se por um lado o compositor implica que sua conferência será um material rico para possíveis respostas de críticos, por outro, a expressão também pode ser usada de forma irônica para significar que algo não nos tem utilidade (e.g., Ganhei uma refeição gratuita em um restaurante de Tokyo, que grande prêmio eu recebi! (*Ça me fait une belle jambe!*)). É provável que Satie tenha aplicado a ambiguidade propositalmente na frase, uma vez que o seu sentido literal é mais aplicável e lógico, porém também se soma a ideia irônica. O texto realmente é um potencial material de resposta por parte dos críticos, porém, essa resposta independe naturalmente de seus escritos e as mesmas são inúteis pois não causam efeito sobre si. A própria existência da obra de Satie já era o bastante para que as críticas fossem feitas e o próprio interesse dos críticos em escrever sobre o compositor era frequentemente baixo.

²³ O envolvimento de compositores na atividade musicológica e crítica vinha se intensificando desde Schumann, Wagner, Liszt entre outros compositores que, aos poucos, sentiam a necessidade de criar um discurso qualificado e especializado sobre a arte musical.

defesa, estabeleciam uma superioridade aos compositores vistos como peões, técnicos, enquanto eles se encarregavam de pensar sobre a arte de fato. Quando, na verdade, Satie aponta ironicamente o contrário, que a crítica era uma atividade fácil e realizada, com frequência, por homens sem grandes competências artísticas. No terceiro ponto, Satie compara a mente de um crítico a uma loja que possui tudo, o que é uma forma de ironizar o fato de que alguns críticos vendiam a pessoas interessadas a publicação de críticas boas ou ruins sobre determinadas obras e a polivalência de atuação dos mesmos, emitindo julgamentos acerca de artes visuais, teatro, dança, música, poesia, quase sempre sem terem as qualificações necessárias para tal. Ao comparar os críticos a “postos de fronteira”, Satie menciona a necessidade de aprovação dos mesmos que os artistas deveriam ter para transpor as barreiras do reconhecimento, apoiados nas boas críticas, nas “boias”, um artista nunca correria o risco de afundar no esquecimento ou na miséria. Satie então aponta a essência do senso crítico, criticar os outros, e realiza uma metáfora bíblica para representá-la, Mt. 7:1-5, :

1. Não julguem, para que vocês não sejam julgados. 2. Pois da mesma forma que julgarem, vocês serão julgados; e a medida que usarem, também será usada para medir vocês. 3. Por que você repara no cisco que está no olho do seu irmão, e não se dá conta da viga que está em seu próprio olho? 4. Como você pode dizer ao seu irmão: “Deixe-me tirar o cisco do seu olho”, quando há uma viga no seu? 5. Hipócrita, tire primeiro a viga do seu olho, e então você verá claramente para tirar o cisco do olho do seu irmão (BÍBLIA, 2017:1).

Por questões de tradução, aquilo que normalmente é traduzido como cisco ou argueiro, aparece como palha no texto de Satie. Porém, longe de tomarem a atitude aconselhada por Jesus no sermão da montanha, os críticos ampliavam mais ainda seus preconceitos apontando supostas incapacidades técnicas em determinados artistas quando os mesmos não possuíam tais capacidades em si mesmos. No quarto ponto, Satie ironiza a inutilidade da presença dos críticos e como os mesmo inventaram sua importância, arquitetaram sua profissão e introduziram na cultura sua função e virtual necessidade. Como consequência disto, Satie atribui aos artistas, que se viram impotentes e sem saída, uma obrigação de agradar e “venerar” tais críticos em uma espécie de mendigação servil da aprovação. Os críticos, por outro lado, aplicavam a disciplina aos artistas, os quais deveriam ser obedientes, caso não quisessem ser dignos de pena. Isto significava ceder às “boas paixões” aplicadas pelos críticos e o abandono de estéticas “ruins”. Ainda, ao dizer que, entre os animais, não há críticos, Satie pontua a inexistência desta autoridade entre os músicos amadores, para ele, os verdadeiros artistas. Por fim, como apontamos na nota de rodapé 22 deste capítulo, o quinto ponto é realizado através de uma ambiguidade final e o anúncio da infeliz inefetividade de sua contracrítica, a qual se deve ao fato de Satie nunca ter sido levado a sério e passasse como um palhaço que não merecia a devida atenção.

A partir desse momento, as críticas de Satie começaram a ser lançadas no escuro. Suas obras humorísticas cessariam após a *Sonatine Bureaucratique* de 1917 e ele trabalharia em projetos sem grandes repercussões públicas. *Socrate*, apesar de ser um marco do neoclassicismo e carregar a ideia de Satie da utilização dos meios antigos com uma roupagem moderna²⁴, foi mal interpretada como música humorística. Satie compôs noturnos, uma suíte para o *Music Hall*, *La Belle Excentrique* dançada por Caryathis (Élisabeth Toulemont) entre outras pequenas peças. As fracassadas experiências com a *musique d'ameublement*²⁵. Seu ballet de 1924, pelo *Ballet Russes*, *Mercure*, produzido novamente ao lado de Picasso e Massine, uma tentativa de recriar o *succès de scandale* de *Parade*, foi um fracasso público²⁶. Satie, que havia passado alguns anos à sombra dos

²⁴ No manuscrito: “Ao escrever esta obra... Eu não desejei adicionar algo à beleza dos Diálogos de Platão: isto é simplesmente um ato de piedade, o devaneio de um artista... uma simples homenagem... Esteticamente, esta obra é dedicada à clareza; simplicidade a acompanha, a direciona... É tudo... Eu não desejei nada além disso” (SATIE, 2014:214). Em uma carta de 3 de abril de 1918 a Henry Prunières: “Eu trabalho em um “*Socrate*” para a *Princesse* de Polignac. Meu colaborador é..... Platão. Esta obra avança. Bathori cantou um pedaço para a Princesa. A obra não é russa, que fique claro; também não é persa nem mesmo asiática. É um retorno em direção à simplicidade clássica com uma sensibilidade moderna. Eu devo este retorno – aos bons exemplos – a meus amigos “cubistas”. Que eles sejam abençoados!” (Vc, 2000:325).

²⁵ Como relata Darius Milhaud, em 1967, o primeiro concerto de *musique d'ameublement* foi realizado na Galerie Barbazanges em 8 de março de 1920, apesar das objeções e desaprovações de Auric e Poulenc: “A fim de que a música parecesse vir de todos os lados de uma vez, nós colocamos os clarinetes em três partes diferentes do teatro, o pianista em uma quarta e o trombone em uma “caixa” no primeiro andar. Uma nota de programa avisou a audiência que ela não deveria prestar mais atenção aos ritornellos que seriam tocados durante os intervalos do que nos candelabros, nas cadeiras ou nos balcões. Contrariando nossas expectativas, no entanto, assim que a música começou, o público voltou correndo aos seus lugares. Satie começou a gritar: “Continuem falando! Andem por aí! Não escutem!” não ajudou muito, eles escutaram sem falar. Todo o efeito foi estragado... Satie não havia contado com o charme de sua própria música. Este foi nosso primeiro e único experimento com este tipo de música. Não obstante, Satie escreveu outro ‘*ritournelle d'ameublement*’ para a Sra. Eugene Meyer quando ela o pediu, através de mim, para dá-la um autógrafo [em 1923]. Mas para essa *Musique pour un cabinet préfectoral* ter completo sentido, ela deveria ser gravada e reproduzida continuamente, desta forma, se tornando parte da mobília de sua bela livraria no *Crescent Place*, adornando ao ouvido da mesma maneira que a natureza morta de Manet adornava para o olho. De qualquer maneira, o futuro provaria que Satie estava certo: hoje em dia, crianças e donas de casa enchem suas casas de música desatenta, lendo e trabalhando ao som sem fios. E em todos lugares públicos, grandes lojas e restaurantes, os clientes são enchardados em uma inesgotável inundação de música. Não é isto ‘*musique d'ameublement*’, ouvida, mas não escutada?” (OSr, 1995:154).

²⁶ Picabia relata que na ocasião, os pintores surrealistas, os quais Picabia se refere como pseudo-dadaístas, Louis Aragon e André Breton compareceram ao teatro e gritaram com frequência durante a peça: “Abaixo Satie! vida longa a Picasso!”. As motivações eram políticas e com o intuito de chamar a atenção, uma vez que Picasso já era famoso e pelos mesmos senhores terem dito anteriormente a Picabia que não entendiam nada sobre música. Para Picabia, a posição destes senhores era o mesmo que gritar “Abaixo a França! Vida longa à Alemanha”. Este acontecimento irá impulsionar a parceria de Picabia e Satie na criação do movimento instantaneísta, já que Breton e Aragon criticavam a música de Satie pelo simples fato de Satie possuir 59 anos à época, logo, conseqüentemente, sua música seria do passado. Picabia, por outro lado, acreditava que Satie era o mais jovem e mais interessante dos músicos de sua época e admirava suas atitudes como o uso do humor, sua falta de arrivismo e a audácia de escrever a música que queria, não se importando em agradar ou desagradar a direita ou a esquerda nem se proibindo ou proibindo os outros de realizar algo, nas palavras de Picabia em 1924: “Erik Satie é talvez o único que ainda é jovem; jovem com modéstia, jovem com todo o vigor que a palavra denota; juventude e frescor são tão raros esses dias, quando todos são maduros, tão maduros que eles vão apodrecer! Erik Satie escreve música Francesa, a qual deveria agradar os chauvinistas. Mas não! Eles preferem a Americana, Russa ou Espanhola, ou ao menos uma que derive dessas áreas! Erik Satie possui muita *finesse*, ele é muito simples, também seu “eu não doou um estalo de importância” a respeito do “Oficialismo” para agradá-los; nós veremos cedo ou tarde, mas eu estou bem certo de que não estou errado em dizer que Erik Satie é um dos maiores compositores de nossa época” (OSr, 1995:194-195). Madeline Milhaud também relatou o ocorrido dizendo que os jovens surrealistas faziam de tudo um escândalo e, provavelmente, atacaram Satie devido às suas conexões com Cocteau, segundo ela, que estava com Satie no camarote da estreia, o compositor foi embora do teatro antes do final da peça alegando que não queria perder o trem para Arcueil (OSr, 1995:191).

Les Six, se desvincilhava do cargo de mentor do grupo devido a brigas com Auric, Cocteau e Poulenc, já mencionadas em 1.1., e se dedicava a grupos de amizade cada vez mais reclusos. É nesse momento que, tido como um dos mais emblemáticos compositores experimentalistas da França e como símbolo de polêmica artística, surgiu a oportunidade de trabalhar com os dissidentes do movimento dadaísta na criação do *ballet* instantaneísta organizado por Picabia, Borlin, Duchamp, Man Ray, René Clair e, ele mesmo, Satie. Antes de abordarmos o caso *Relâche*, é importante observarmos algumas das críticas que fizeram frente aos trabalhos de Satie ao lado de *Éloge des Critiques*. Observemos um trecho de *Pénibles Exemples*, uma defesa ao mundo popular, do *cabaret*, dos *caf-conc*, a bebida entre outros aspectos frequentemente criticados em sua música e pessoa. O artigo foi publicado na revista *Catalogue* nº5, em outubro de 1922. Abaixo podemos ver alguns trechos do texto (Ve, 1981:57-58):

Exemplos Dolorosos

O *cabaret*, de onde a má reputação é inigualável, desempenhou – e ainda desempenha – um papel bastante importante na vida Literária e Artística. Infelizmente, nós vemos, nos dias atuais, vários intelectuais que não temem serem vistos ao café – pelo menos – e de se instalar bem à vista (ao terraço, mesmo), esquecendo assim, toda a cautela que um homem correto deve a si mesmo – e que deve um pouco aos outros. Não é uma ofensa feita à Moral, essas tristes exposições aperitivas? Esses bacanais públicos? Esses horrores desmoderados?

•

Evidentemente, ocorre-me de ir à *Brasserie*; todavia, eu me escondo – não por uma culpável hipocrisia, mas aconselhado por uma prudente reserva – e, sobretudo, para que não me vejam. Eu teria vergonha de ser visto! Pois, como me disse Alphone Allais: – “isto poderia lhe fazer perder um casamento”.

Naquele tempo, eu pude estar um pouco ao “*Chat Noir*” – assim, como Maurice Donnay e outros; e eu freqüentei bastante “*l’Auberge du Clou*” –, mas como esconderijo, é claro, e eu ia lá apenas entre minhas refeições – refeições que eu fazia em uma outra taverna, bem próxima.

Em suma, eu não sou um homem do Café: eu prefiro a *Brasserie*. Sim [...]

Eu não acredito que ir ao café, ou a qualquer lugar deste gênero, seja ruim em si; eu fui e trabalhei muito por lá: e eu creio que os ilustres personagens que lá foram antes de mim não perderam seu tempo. Lá se fez uma troca de ideias que é sempre profícua – com a condição de não se fazer notar.

Contudo, para fazer uma mostra de moral e para me dar um ar respeitável, eu digo: Jovens, não vão ao café: escutem a voz grave de um homem que lá muito foi, em sua opinião – mas que não se arrepende, o monstro!

Satie só adquiriu vantagens em sua vida no *cabaret* e a profusão artística que viveu. É difícil, portanto, imaginar que um moralismo pudesse condenar uma prática que ele teve durante quase toda sua vida. Sua ironia é direcionada à separação da imagem social e da imagem real entre as pessoas. Muitos daqueles que criticavam Satie por se utilizar dos meios populares em ambientes da alta cultura, também eram frequentadores dos meios populares como vimos na crítica de Jean d’Udine. Ao representar os meios populares em música de concerto e frequentar tais locais, Satie,

por consequência era visto como o produtor de uma música imoral e digna de vergonha, um monstro.

Satie ainda publicou alguns textos em relação aos críticos, mas, em geral, atacando pessoalmente a imagem de Louis Laloy e Émile Vuillermoz, sem muitas consequências. Satie os coloca nos pontos mais baixos da arte e se questiona onde estão as grandes obras desses senhores. Em seus *raisonnements d'un têtue* e nos *cahiers d'un mammifère*, ele coloca inúmeros aforismos acerca de tais críticos e das gerações de críticos, os quais provavelmente eram rascunhos ou excertos rejeitados de seus textos publicados, como: “De quem é *Pelléas*?... De Louis Laloy... Vejam!... Ignorar isto é quase um crime.... Sr. Pierre Lalo é uma das obras de Edouard Lalo... Sr. Louis Laloy é uma obra à parte, gênero “chinês”... Sr. Marnold, ele é o filho dessas obras (Ve, 1981:168). Satie crítica a origem e reprodução dos meios críticos. A crítica a Laloy, que era poliglota, se dá ao fato de que o mesmo pesquisava música chinesa e traduzia vários livros não só do chinês como de várias outras línguas. Abaixo podemos ver alguns desses aforismos de Satie (Ve, 1981:168-172).

1. Não esqueçam que um “*verdadeiro*” músico é um Senhor que deve pensar como os Srs. Laloy, Marnold e Lalo, pois *somente eles* são *verdadeiros* músicos.
2. O Crítico dito “musical” é uma secreção pútrida da Arte, aquela à qual ele pretende pertencer... Eu creio que aquele dito “literário” é “farinha do mesmo saco”... O dito “pictural” deve, necessariamente, ser do mesmo gênero que estes Senhores precedentes – parece-me humildemente... Que você acha, caro Amigo?
3. O direito de crítica é bastante justo em si... Nada a dizer sobre... Nós nos recusamos a obedecer o direito à Injustiça... à Estupidez... ... Os animais, que são os malignos, fazem o mesmo. Nós os imitamos.
4. Somente os wagnerianos amam a arte – a Arte wagneriana e seus derivados – “é justo”, diz o outro.
5. A Ópera e o Louvre possuem um frigorífico e um ossuário.
6. Alguns artistas desejam ser enterrados vivos.
7. “Foi me tornando míope que eu me tornei Chinês”, nos disse o Sr. Laloy²⁷

²⁷ O ódio entre Satie e Laloy era mútuo e ia além das críticas. Por um bom tempo, Laloy, que também era amigo de Debussy, acreditou que Satie havia sido bastante cruel com Debussy, quando soube que Debussy, não acreditava que o mesmo poderia estar tendo sucesso e concertos inteiros com suas músicas. Laloy relata ter visto Debussy com uma carta de Satie em mãos e murmurar “Perdoe-me”. Laloy admite ter confundido as coisas, a carta que Debussy tinha em mãos era justamente o pedido de desculpas realizado por Satie e não “insultos”, porém o mesmo só descobriu os fatos após a morte de Satie, quando seus amigos lhe contaram o quanto o próprio Satie havia sofrido durante todo o curso da briga entre os dois compositores (OSr, 1995:98-99).

Nessas pequenas frases, Satie aponta os críticos como um grande mal da arte, ele critica as eleições de grandes obras, estilos grandiosos e a manutenção e reprodução dessas eleições nos grandes estabelecimentos musicais pelo cânone e o julgamento arbitrário e “miope” que está por trás dessas escolhas, ele também enaltece os amadores que resolvem fazer objeção a esse sistema e critica os artistas que se sujeitam às regras para obter uma glória ainda em vida. Em seguida, devemos observar o último grande espetáculo de Satie, o qual também foi a causa de seu “suicídio artístico”, uma vez que o mesmo foi rejeitado mesmo por parte de seus defensores após este episódio.

O *ballet Relâche* foi idealizado por Picabia, após o mesmo ter se desvinculado do dadaísmo em 1921 e se afastado do surrealismo acusando André Breton de ser um arrivista. Como era de praxe na época, sua nova postura foi lançada através de um manifesto: o instantaneísmo, o qual buscava uma arte livre, momentânea e atemporal, i.e., ignorando as noções de arte do passado e arte do futuro e afirmando que seu “movimento” artístico era, na verdade, um perpétuo movimento. Em prática, o instantaneísmo não se diferenciava muito das acrobacias dadaístas. O *ballet* foi anunciado nas duas últimas edições da revista dadaísta *391* organizada por Picabia. O título do *ballet*, *Relâche*, significa literalmente, relaxar, afrouxar, mas no jargão teatral, simbolizava que a apresentação de uma peça havia sido cancelada ou suspensa momentaneamente, o aviso frequentemente era colocado à porta dos teatros para que o público fosse notificado do adiamento. Porém, ironicamente, a primeira apresentação de *Relâche* encontrou à porta o aviso *Relâche!*, a estreia havia sido cancelada devido a uma doença do bailarino Borlin. Para o público, tudo aquilo foi visto como mais uma das piadas dadaístas de Picabia. Nos cartazes de anúncio, Picabia pedia para que os senhores ex-dadaístas aparecessem e gritassem: “Abaixo Satie, Abaixo Picabia, Vida longa à Imprensa Francesa!”, nos programas de concerto da estreia havia mensagens dizendo que eram “preferíveis gritos a aplausos” ou “Se você não está satisfeito, vá para o inferno!” e ainda “Buzinas estão à venda na portaria”. O *ballet* se iniciou com uma cena em vídeo de Satie e Picabia conversando enquanto disparavam um canhão ao público, uma bela imagem metafórica de que os dois estavam prestes a atacar diretamente a burguesia e a imprensa francesa. Os personagens eram um bombeiro, uma mulher em um vestido de gala e oito homens de terno, os quais trocavam de roupa no palco entre outros atos inesperados²⁸. O *ballet* de dois atos carregou um *Entr'acte* – *Entreato* cinematográfico com música de Satie. O filme é uma mistura de crítica, humor e absurdo em uma organização paratática de cenas em volta de um enredo instável sobre a morte e cortejo funerário de um atirador, interpretado por Borlin. O filme possui cenas de bonecas inflando e

²⁸ Existe uma recente reconstrução deste *ballet*. Apesar de ter restado apenas algumas fotografias sobre o que de fato seria esse espetáculo, em 2014, ele foi reconstruído pelo *Ballets de Lorraine* com o auxílio dos coreógrafos Petter Jacobsson e Thomas Caley. Essa versão pode ser encontrada em: <<https://youtu.be/sNmXvRt4Rg8>>. Acesso em 26 de maio de 2017.

desinflando, uma analogia aos egos burgueses; alternando com imagens de luvas de boxe lutando entre si; uma bailarina vista por baixo apenas para aparecer posteriormente como um homem barbado; o jogo de xadrez entre Man Ray e Duchamp no teto do *Théâtre des Champs-Élysées* e Picabia jogando água em cima do tabuleiro; um barquinho de papel navegando sobre os telhados de Paris em imagens sobrepostas; Jeff Borlin, o atirador, tentando acertar um ovo erguido por um jato d'água enquanto sua visão fica embaçada; Picabia, também com uma espingarda assassinando Borlin de outro telhado; o funeral de Borlin guiado por um Camelo e uma carruagem com coroas de pão enquanto os membros do cortejo pulam e comem atrás da carruagem; a carruagem se desvencilha do camelo e desce uma ladeira em uma velocidade cada vez mais alta, representada tanto nas imagens como na música; quando a carruagem finalmente para e o caixão cai num gramado, Borlin se levanta vestido de mágico e faz com que todos desapareçam, inclusive a si mesmo; a cena final é de uma pessoa, Picabia ou Borlin, sendo chutada em uma lona com a palavra *Fin* e a reprodução da cena em reverso, simbolizando que o filme havia acabado, mas o *ballet* ainda teria seu segundo ato. Estas imagens foram justificadas ao programa: “*Entr’acte* não acredita em muita coisa, no prazer da vida, talvez; ele acredita no prazer da invenção, ele não respeita nada além do desejo de cair na risada” (JOSEPH, 2008:5). Picabia esperava que os gritos de protesto fizessem parte do espetáculo e, da mesma forma que Satie com a *Musique d’ameublement*, ele começou a gritar com o público para que eles conversassem, gritassem, protestassem, mas o público continuou calado. Ao final do segundo ato, Picabia e Satie entraram no palco em um *Citroen 5 cv.*, e ficaram acenando para o público. Ao contrário do que esperavam, o resultado foi um completo fracasso. Com *Relâche*, Satie se encarregou de afundar a carreira que ainda lhe restava e, sendo sua última obra e sua conseqüente morte no ano seguinte, deixar uma péssima imagem na imprensa francesa após sua morte. Mesmo os amigos próximos de Satie criticaram fortemente o *ballet*, como Auric e Poulenc, e tentaram dissociar sua imagem de Satie como Roland-Manuel em seu artigo *Adieu à Satie*. Satie ficaria cada vez mais solitário arranjando brigas com vários amigos até o fim da vida, com exceção de alguns poucos amigos que restaram como Henri Sauguet e a família Milhaud que cuidou de todo seu tratamento.

Como resultado do espetáculo, realizado em 4 de dezembro de 1924 no *Théâtre des Champs-Élysées*, Roland-Manuel publicou na *Revue Pleyel*, em 15 de dezembro de 1924, seu artigo *Adieu à Satie* criticando o espetáculo e, de certa forma, desvinculando-se publicamente de Satie, a quem ele sempre havia apoiado. Abaixo podemos ver este artigo de Manuel:

Adeus à Satie

A primeira apresentação do “*ballet instantanéiste*” dos Srs. Picabia e Satie marca uma data importante, eu o digo sem ironia, nos anais da música francesa. Uma tal obra, que toca o fundo da miséria estética, carrega em si um incomparável ensinamento. Uma heresia carregada ilustra aqui seu declínio. Agradecemos a isto por proclamar sua própria falência, por se suicidar tão bem e por morrer sem beleza, a fim de desencorajar o martírio de seus últimos prosélitos.

A vaga religião musical que nós teremos visto nascer e morrer não carregava um nome antes de se tornar subserviente ao “*instantanéisme*” do Sr. Picabia. Seu dogma fundamental foi o dogma da não resistência e mal transportado ao plano estético. Seu projeto mais claro, a busca da originalidade, com a colaboração do acaso. Culto da liberdade, desprezo a todas as elegâncias do *métier*, mas não de uma certa rigidez escolástica; a busca, enfim, de uma simplicidade absurda. Ao favor de um mal-entendido, este singular romantismo conhecia de antemão o sucesso nos locais menos adequados para a apreciação.

Por volta de 1916, o pequeno número de músicos que conheciam Satie, e que o amavam sinceramente, não imaginaria reconhecer nele um profeta nem um grande sacerdote de uma nova religião. Primeiro, eles o honravam como um surpreendente precursor e, além disso, apreciavam sua fantasia zombeteira das *Descriptions Automatiques*, das *Croquis et Agaceries* e de seus adoráveis idílios: *Jeux et Divertissements*, nos quais o bom mestre de Arcueil colocou, sem dúvida, o melhor de si. Mas os pintores observaram. Cansado das suavidades do impressionismo, curioso por uma disciplina, de uma arte mais rude e nua, naturalmente incapazes de descobrir as faltas de habilidade da música de Satie e a insuficiência de sua técnica, eles acreditaram voluntariamente que foi apenas sorte. Quando *Parade* lhes foi apresentado pelos *ballets russes*, eles viram em Satie o Picasso da música e não sabiam o que dizer. Eu nunca esquecerei um encontro que eu tive nessa época justamente com um pintor famoso entre os cubistas. Como eu lhe apontei em sua frente o expediente modesto da partitura de *Parade*: “Diga-me, você não acha uma música como essa varre utilmente o piscar impressionista de *Pétrouchka*?”. Ele não estava brincando. Ele elevou de boa fé a sinfonia pretensiosa, ingênua e barulhenta de Satie ao nível das prestigiosas construções de Picasso e ele mandou estupidamente o músico da *Sagração* juntar-se às velhas luas. Ao seu exemplo, centenas de novos pintores saíram dos quartéis cubistas para se fraternizar com Satie, músico “clássico”, vencedor da hidra impressionista, vencedor de Debussy, de Ravel e de Stravinsky.

Após os pintores, os músicos. Esses últimos testemunharam um pouco menos de cegueira, mas por vezes, muita inconseqüência. Eles abusam dessa conjunção na qual Nietzsche mostrou tão bem a perigosa complacência. Eles exaltaram concorrentemente Satie e Stravinsky. Eles elevaram ao mesmo patamar o mestre dos jogos sem rigor e o mestre do rigor obstinado. Antagonismo perigoso: como é menos difícil imitar Satie que imitar Stravinsky, a balança pendeu sempre para o lado mais fraco. Stravinsky nos mostrou ele mesmo em *Mavra*, da maneira mais imprevista. Mas o mal-entendido não poderia se eternizar e *Relâche* o dissipa. Escravo de seu triunfo, o redentor Satie, à sombra de um belo estandarte no qual Jean Cocteau pinta ternamente uma rosa, deve ter se lembrado de outra rosa – e de outra cruz. Como a paixão gótica e *montmartrois* teria podido se desvincular, tão bem, do compositor das *Gnossiennes*, do camarada de Alphonse Allais, do “*parcier*” da Igreja Metropolitana de Arte de Jesus Conductor?

Nós compreendemos perfeitamente que Satie não teria se sentido mais tranquilo na companhia dos doutrinários cubistas que ao seio do conselho administrativo da liga antimoderna, entre Jean Cocteau, o amigo dos anjos, e Stravinsky, o mestre das máquinas. O Dada deu assistência a Satie. Apenas o Dada podia fornecer os novos alimentos a seu incoercível apetite de bufoneria hipócrita, a este espírito de farsa esotérica, no qual a cautela normanda se mescla tão curiosamente ao humor escocês.

Mas o músico de *Relâche* é ao músico de *Airs à faire fuir* aquilo que o Sr. Picabia é a Jarry. Com reserva ao *entr'acte cinématographique*, no qual a fantasia do Sr. René Clair foi perfeita, pois ela é ordenada, *Relâche* é a coisa mais tediosa e mais tolamente aflitiva do mundo, porque ela solicita a horrível colaboração do acaso. “Picabia escreveu assim como Eugène Marsan, a mesma filosofia de Voltaire, ele acredita que o universo é louco”. Ou Picabia se orgulha de ter criado *Relâche* um pouco como Deus criou a vida: “O mundo gira, e minha tigela e esse livro / O que eu tenho em minha mão. Oh céu, tu então estás bêbado?”.

Intoxicação sem verve, triste loucura. A música de *Relâche* é ainda mais pobre que todo o resto. Infelizmente, elas são verdadeiras! As “*Airs à faire fuir*”, refrões elencados onde flutua o

remorso do *café-concert* de 1890. Para melhor gritar: Viva a vida, Francis Picabia se circunda de caixões, de carros fúnebres, de coroas funerárias que são comestíveis e das quais seus comparsas se alimentam: símbolo horrível. Mas ele não consegue tirar benefício da antítese ao exaltar a vida em contato com a morte. Ele se embaraça debilmente no aparelho fúnebre e Satie, que perdeu para sempre “a forma e a essência divina” de seus amores decompostos, junto a ele.

Adeus *Relâche*, Adeus Satie. Poderia você caminhar ao abismo, com amor à falta de ortografia e o culto do falso gosto, esse pretense classicismo que não é nada além de uma falta de graciosidade e este abominável romantismo que ignora até a sinceridade. (ROLAND-MANUEL, 2013b:306-308).

Com *Relâche*, Satie torna-se uma espécie de exemplo do que não deve ser feito. Para Manuel, Satie havia cometido seu suicídio artístico, o que, de fato, aconteceu. Independente da qualidade musical de *Relâche*, as descrições de “miséria estética”, ou de “desinteressante”, de Auric²⁹, ambos amigos pessoais de Satie, além daquela posição de seus usuais detratores fizeram com que a última imagem de lembrança do compositor no meio musical fosse a de completo fracasso. Se Satie, aos poucos, convencia cada vez mais pessoas que não era um compositor amador e possuía uma técnica musical, *Relâche* viria a confirmar o contrário. O sucesso de Satie passaria a ser encarado como sorte ou alavancamento insensato por pintores que nada entendiam de música. O compositor será criticado pela sua associação às polêmicas figuras dadaístas e pela sua sujeição à rotulação de sua obra. Por certo, Satie nunca havia dado um rótulo geral às suas obras, apesar de ter feito as obras fantasistas, trabalhado com impressionismo etc., a diretriz dele sempre foi criar um novo mecanismo e ditame para cada nova obra, de acordo com o mesmo, uma maneira de desencorajar possíveis imitadores. Não obstante, pela primeira vez, ele aparecia como porta-voz, ao lado de Picabia, de um movimento, o *instantanéisme*. Como consequência, a figura de Satie, apreciada pela sua isenção dos meios tradicionais e alheia à padronização, é vista como uma perfídia de si mesma e uma decepção a seus admiradores. A simplicidade que Satie sempre buscou também será recarregada pelo estigma da insuficiência técnica. Manuel aponta que, dentro do mundo artístico, devido a uma “incompreensão” musical de artistas visuais, Satie era comparado a Stravinsky, mas que *Relâche* dissiparia este discurso de uma vez por todas. Grande parte das críticas também estavam relacionadas não somente à qualidade musical da obra, mas pelo fato de que nela, Satie e Picabia tocavam nas feridas mais sensíveis do cânone, da tradição e do personagem burguês. A preferência dos métodos tradicionais e o sentimento de insulto aos mesmos nos ficam claras quando Manuel acusa-o de desprezar as “elegâncias do *métier*” e quando o mesmo, que admirava a fantasia de Satie, supõe que o compositor havia ido longe demais se associando ao

²⁹ Auric em 1979: “As danças em *Relâche* não são obras primas sob um ponto de vista musical (sobre isso, o *ballet*, como um todo, não era grande coisa) [...] Eu fui sortudo o bastante não apenas em ver o *ballet Relâche*, o qual eu ainda acho desinteressante, mas uma revelação que agora pode ser vista como importante. Eu não me dei conta desta importância na primeira noite – e eu não tenho orgulho em admitir isso. O último ódio de meu velho *maître* me encontrou como resultado de um artigo desagradável que eu publiquei de sobressalto. E, por sua vez, me tornei um ‘traidor’, um garoto amedrontado, um temível canalha. Nossa amizade estava acabada para sempre e eu me arrependo profundamente disto” (OSr, 1995:116-117).

Dada transformando-a em uma incoercível bufoneria hipócrita, uma farsa esotérica e ainda aplicando uma xenofobia à origem normanda e descendência escocesa de Satie – a qual, esporadicamente, sempre aparece em discursos acerca de Satie³⁰. O filme, no entanto, é salvo das críticas de Manuel e também de Auric (OSr, 1995:116:117), fosse pela obra experimental e revolucionária de René Clair ou pela inovação da trilha sonora realizada quadro por quadro, numa época em que o cinema ainda era mudo, que *Entr'acte* representa ou ainda pela aplicação dos mecanismos de *musique d'ameublement* de uma forma concisa e prática. Porém, o *ballet* é reprovado por confiar na utilização do acaso como elemento estrutural da obra. Numa época em que o experimentalismo ainda não havia se consolidado, a expectativa de que o público silencioso burguês realizasse intervenções durante as obras era não só visto como presunção, mas como um insulto às normas clássicas de comportamento nas salas de concerto e à própria educação da plateia, além de ser considerada uma expectativa falha e insuficiente como processo estético. Para Manuel, a metáfora do cortejo fúnebre em *Entr'acte* é mais do que representativa, Satie havia abandonado sua essência e forma divina e enterrado sua carreira com o estandarte do falso gosto e do amadorismo.

A resposta final de Satie não foi tão impetuosa nem mesmo publicada, talvez o mesmo já se sentisse cansado ou atordoado por aquilo que considerava uma traição de todos os que ele considerava amigos. Porém é possível encontrar um pequeno texto no qual o mesmo expressou tal insatisfação de caráter próximo aos prefácios das obras humorísticas, o que torna dúbio o fato de ser uma resposta ou uma antecipação das críticas, uma vez que o texto não possui data, sendo estimado que tenha sido escrito em dezembro de 1924 (SATIE, 2014:221):

A música para “*Relâche*”? Nela eu descrevo personagens que “vagabundeiam por aí”. Por essa razão, eu usei temas populares.
 Estes temas são fortemente “evocativos”... Sim: muito “evocativos”. Poderia-se mesmo dizer que são “especiais”.
 Os “escrupulosos” e outros “moralistas” vão me reprovar por utilizar esses temas. Eu não tenho necessidade de me preocupar com a opinião dessas pessoas...
 ... Reacionários “cabeças-duras” irão publicar suas fulminações. Méh!... Eu tolero apenas um juiz: o público. Eles irão reconhecer estes temas e não se chocarão de nenhuma maneira ao ouvi-los... Eles não são “humanos”?
 ... Eu não gostaria de fazer uma lagosta corar, nem um ovo.
 Qualquer um que tenha medo dessas “evocações” deve manter distância:...
 Eu deveria estar envergonhado por incomodar as suaves e calmas águas de sua serena candura... Eu tenho uma natureza boa demais para desejar desagradá-los.

³⁰ Como vimos em 2.1., em Baudelaire, a prática humorística ligada à origem inglesa era bastante mal vista. Satie é frequentemente apontado como descendente escocês, por parte de mãe, e por fazer humor através de um “maligno normando”. Ambas as origens são utilizadas de forma depreciativa.

Satie prevê ou já se opõe às objeções do uso de canções populares e ao reacionarismo dos críticos em manter a ordem da tradição e entende sua obra como um abalo às calmas águas da arte. Nesta última declaração de Satie, o que talvez seja mais emblemático é sua reafirmação contrária aos críticos, a qual lhe acompanhou durante toda a vida. Seu único juiz era o público. Não houve apenas críticas ruins. Picabia, Marcel Raval, e Darius Milhaud saíram em defesa de Satie, mas a mesma não foi efetiva. Picabia publicou, em 27 de novembro de 1924, na revista *Le siècle* que Satie tinha se divertido em escrever música para idiotas que tinham o descaramento de dizer que ele não sabia escrever música e acreditava que ele estava apenas se divertindo à custa deles. “Eu acho a música de *Relâche* perfeita. A parte acompanhando o filme é uma obra prima, eu não poderia pedir por nada mais bem adequado à minha ideia (OSr, 1995:195). Ao fim do ano de 1924, os primeiros sinais da doença de Satie começa a se manifestar e o mesmo não comparece à noite de ano novo na casa de Rolf de Maré, diretor do *ballet suédois* de *Relâche*, por estar “muito cansado e dolorido”. Em 7 de fevereiro de 1925, ele envia sua última carta à Madame Monteux dizendo estar em um estado de fraqueza e impossibilitado de deixar sua casa e que “Este catarro é um horror!” (Vc, 2000:644-645). Em seus últimos dias, Satie recebeu poucas visitas. Darius Milhaud relata que Poulenc implorou poder visitá-lo, mas que Satie se negava dizendo: “Não, não, eu prefiro não vê-lo; eles disseram adeus para mim e, agora que estou doente, eu prefiro acreditar em suas palavras. Devemos ser fieis às nossas palavras até o fim” (OSr, 1995:213), o adeus sendo uma clara referência ao título do artigo de Roland-Manuel que se espalhou. Robert Caby relata que o compositor perguntou várias vezes se havia sido duro demais com Ravel, Florent Schmitt e Debussy enquanto chorava³¹; ele preocupava-se com o cachê de *Relâche* para receber; reclamava constantemente de estar num hospital; sua última compra foram 100 lenços iguais; Satie viria a falecer, em 1 de Julho de 1925, pela pneumonia e cirrose, após alguns meses no hospital³². Suas últimas palavras seriam, de acordo com Henri Sauguet, “Ah! As vacas...”. Seu funeral foi bastante simples e com poucas pessoas devido às inúmeras inimizades do compositor e a distância até Arcueil, as únicas coroas de flores eram de Poulenc, Raymonde Linossier e dos moradores de Arcueil (OSr, 1995:207-220).

Mesmo com a morte de Satie, o caráter da discussão de sua obra não mudaria. Por um lado teríamos os críticos apontando as mesmas críticas que pudemos ver sem nunca apontar provas

³¹ A amizade de Debussy e Ravel com Satie se dissolveu durante os anos da guerra e, ao longo deste trabalho apontamos as causas disto: Em suma, Debussy por negar o apoio desejado por Satie em sua carreira e pelo posicionamento antagônico durante a Primeira Guerra Mundial; Ravel por manter o discurso de que Satie era incompleto e por ter ficado alheio à Guerra, “em cima do muro” sem nunca se posicionar; Satie criticou publicamente essa postura de Ravel dizendo, nos *cahiers d’un mammifère*, em novembro de 1924, na revista *Le mouvement accéléré*, que “durante toda a grande guerra, Ravel foi um observador das observações observadas por observação nos observatórios de observadores de onde se observava a borda do chão... .. Ele prestou grandes serviços ao país” (Ve, 1981:169); quanto a Florent Schmitt, na mesma publicação, Satie aconselha “*Aos músicos: ... Matem-se antes de orquestrarem tão mal quanto Florent Schmitt... Que horror, meu Deus!... Que horror!...*” (Ve, 1981:175).

³² Satie: “Quem bebe absinto, se mata aos goles” (Ve, 1981:157).

analíticas das tais e, do outro, teremos alguns poucos compositores e defensores que mesclam seu discurso crítico ao *métier* de Satie com a exaltação do caráter precursor de sua obra. Já no ano seguinte, com a produção de um festival em homenagem a Satie, que contaria com a estreia da peça para teatro de fantoches *Geneviève de Brabant*, *Jack-in-the-box* e *cinq grimaces pour Songe d'un nuit d'été pour orchestre*, esta última o projeto pré-*Parade* que Cocteau não completou – algumas das várias peças encontradas perdidas na casa de Satie por seus amigos após a sua morte –, as críticas voltaram a aparecer nesse formato emblemático. Agora, com a morte do personagem, cada vez foi mais comum que a figura excêntrica de Satie desse margem para a criação de histórias falsas e invenções mirabolantes de peças ou fatos saídos da cabeça dos críticos. Louis Schneider, na ocasião do festival, publica um exemplo desses no jornal *Le Gaulois*, de 6 de junho de 1926, na seção *Les Gaulois au théâtre – Les Premières*. O crítico inventa peças chamadas *Valses megalithiques* e coloca as *Gymnopédies* entre as peças humorísticas enquanto descreve Satie como um “pobre homem” e “humorista sem muita importância”. Schneider ainda ironiza Satie como um farsante que estaria rindo das pessoas lhe homenageando em engano, pois até ele saberia que foi tudo uma piada e que sua obra não era importante. Ele descreve *Parade* como uma farsa de ateliê, uma partitura inofensiva; *Jack-in-the-box* como uma obra de profunda banalidade. E, ainda, que a bagagem do compositor seria tão pequena que Milhaud teria se visto obrigado a adicionar obras de Stravinsky ao programa. Por fim dizendo: “Felizmente, Pétrouchka chegou ao fim do espetáculo para nos consolar do eclipse do deus Satie, que se escondeu mesmo de seus admiradores” (SCHNEIDER, 1926:5). Por outro lado, Charles Koechlin sairia em defesa de Satie. Seu artigo *à la mémoire d'Erik Satie* foi publicado em 16 de maio de 1926 no *Journal des Débats*. Koechlin afirma que Satie não era ignorado, todos sabiam do mesmo, ele era desconsiderado e sua notoriedade era fruto de uma lenda mentirosa, a de que ele era apenas um boêmio, fumista que passava a vida zombando dos outros. O compositor pergunta: “Oras, quem é Satie? Um piadista ruim, uma espécie de boêmio preguiçoso, ignorante de sua arte que funda sua reputação de música na busca do escândalo? Que equívoco!” (KOECHLIN, 1926:3). Koechlin menciona que em um dos inúmeros artigos da morte de Satie, um jornalista descreveu as *Gymnopédies* como peças humorísticas, assim como Schneider. Koechlin o descreve como um franco-atirador livre que não precisava de muita coisa para desconcertar e criar acordes anárquicos para ouvidos indignados: “ele é a nossa dificuldade de compreender” (KOECHLIN, 1926:3). Para entendê-lo, seria preciso esquecer as noções estéticas wagnerianas e franckistas. Para Koechlin, assim como Mondrian, Satie reduziu a arte musical ao seu essencial, esta era sua simplicidade:

Pouco importa a escola e os meios. *Geneviève de Brabant* não deverá suscitar os mesquinhos epígonos, mas, antes, estabelecer toda a liberdade do

músico, o direito de ser a si mesmo; de escrever os acordes e as melodias que preferir, para cada momento da vida e para cada sujeito. Este direito, sagrado, Erik Satie não cessou de lhe reclamar o exercício e sempre o atingiu na *música*. Eu não o oprimirei mais do que se pode suportar, eu não direi: “Que gênio!” (ainda que, à sua maneira, ele o foi mais que muitos colegas). Mas eu digo que ele foi um músico original, pessoal, vivo e sempre jovem. Morto, não o esqueceremos. Que ele viva ainda entre nós e que sua memória seja honrada por aquilo que ele amou fielmente, a “Deusa adorável³³” (KOECHLIN, 1926:3).

Aos poucos, as menções a Satie se tornariam cada vez mais raras até desaparecerem por completo. Na década de 1960, com a fortificação do experimentalismo, encabeçado por Cage, e a estreia de *Vexations* em 1963, dada como precursora do minimalismo entre outras, Satie seria tomado novamente como um ponto de referência do passado que lhes justificava a prática experimental, uma nova forma de se pensar a música.

3.4. Experimentalismo

De qualquer maneira, quem se interessa por Satie hoje em dia?

John Cage (Silence)

A partir das várias estruturas e técnicas de aplicação do humor que pudemos constatar nas obras de Erik Satie e da função desempenhada pela sua prática humorística como contracrítica ao cânone, tanto em suas peças como no humor utilizado em seus textos publicados na época, assim como as variadas técnicas que trespagam toda a sua obra, não apenas aquelas que analisamos diretamente em 2.3., mas as quais comentamos brevemente, podemos nos perguntar: Quais as consequências históricas das experiências composicionais de Satie e onde devemos tratá-lo no corpo da história e estética da música? Satie surge de um originalismo sem precedentes e de um rompimento do pensamento epígonal, dogmático e canônico da tradição francesa. Sua recusa em seguir os meios, locais e caminhos usuais do processo de tornar-se um compositor o forçou a forjar sua própria linguagem, a qual não realizava fronteiras entre o mundo popular (*cabarets* e *café-concerts*), folclórico, religioso e erudito, a qual tomava posse da música do passado em realidade extemporânea; não se restringia às regras do *métier* tradicional e trazia os recursos mais insólitos, inovadores e controversos à sua época como o humor, o acaso, os ruídos, o neoclassicismo de suas obras rosacrucianas até o neoclassicismo pleno de *Socrate*, a harmonia não funcional e a expansão da sobreposição de intervalos e da utilização escalas e modos diversos, a expansão da comunicação expressiva da partitura e sua compreensão como arte visual, a quebra das fórmulas e barras de

³³ A Deusa adorável a quem Koechlin se refere é a música.

compasso e a abolição da altura como mecanismo de construção estrutural em substituição pela duração, a exploração do tédio e da monotonia (*ennui*) como elementos musicais, a repetição, justaposição de opostos e a ausência de desenvolvimento temático como antídotos da tradição germânica, o caráter interarte da arte musical na idealização do impressionismo e outras utilizações de conceitos das artes visuais como do cubismo, dadaísmo até a experiência de *Sports et Divertissements*, a concepção da música como móvel que desencadeia o pensamento minimalista, da paisagem sonora e da Muzak até o marco histórico da composição de trilhas sonoras em *Entr'acte* e a integração da música ao ambiente e vice-versa. A maioria destes aspectos inovadores e percursos da obra de Satie em seu tempo, se não todos, podem ser classificados sob o âmbito daquilo que compreendemos como música experimental. No entanto, ainda que saibamos da influência crucial de Satie dentro do movimento experimentalista que surge em meados do século XX sob a figura de compositores como John Cage, Christian Wolff, James Tenney, Virgil Thomson entre outros, Satie havia morrido ao menos 25 anos antes do surgimento do termo música experimental da forma que apresentaremos aqui. Desta forma, Satie continua isolado das padronizações, seu maior trunfo e maldição foi ser uma figura tão única em seu tempo capaz de impedir a sua rotulação dentro de uma linguagem geral ainda que a dividíssemos em períodos e, quiçá, em obras. Porém, devemos nos atentar que, mesmo entre os compositores experimentais não existe uma linguagem unificada. De fato, o termo experimental funciona como um caleidoscópio ou como um prisma, uma definição branca que se distorce em inúmeras imagens e cores, definindo sem nada definir, definindo a partir da negação, pelo que não é, mantendo a ideia de liberdade e individualidade, mas dirigida por um modo de pensar. Assim, a obra de Satie, apesar de nata em um período anterior à definição experimental se comporta em conformidade com os ditames experimentalistas e sua antecipação temporal apenas lhe atribui um caráter *avant la lettre*. Portanto, atribuir a Satie o estigma do experimentalismo não é derrisório nem pejorativo ou inadequado e não lhe retira a individualidade e personalidade como compositor ou fere sua posição de não conformidade ao cânone. Pelo contrário, a inclusão de Erik Satie nos discursos da música experimental, como um compositor de fato, ativo e não como um mero precursor praticando um experimentalismo débil e primitivo, lhe traz uma nova luz de importância histórico-composicional, elimina a concepção amadorística de sua obra³⁴ e de inadequação dos meios expressivos fazendo

³⁴ Ainda que parcialmente, uma vez que o experimentalismo também recebe fortemente a crítica do amadorismo. Para alguns críticos a palavra *experimento* daria a ideia de obra não finalizada, materiais e métodos primários não testados implicando que o compositor não havia aperfeiçoado sua técnica da mesma forma que os compositores da tradição (MAUCERI, 1997:189). Um exemplo dessas críticas pode ser encontrado no compositor Eimert: “Sons não-controlados, experimentações sonoras e trucagens obtidas numa primeira instância com relativa facilidade, através de efeitos estapafúrdios, não pertencem ao âmbito composicional. Seria ingênuo acreditar que a música pudesse passar a existir de uma forma assim tão primitiva [...] Música, tanto quanto mereça essa denominação, exclui o experimento” (EIMERT, 2009, p.108-109). Boulez também criticava a ausência de identidade gerada pela indeterminação em obras experimentais. Apesar disto, nos tempos atuais, o âmbito de aceitação e desmistificação da ideia de insuficiência técnica

com que Satie ganhe um novo lugar nos discursos musicológicos, não mais como um personagem exótico, excêntrico de um precursor inapto, mas como uma obra experimental *avant la lettre* digna de completa análise adequada e de compreensão fundamental para que se possa entender a origem de toda uma corrente artística anti-canônica dos séculos XX e XXI³⁵.

Para entendermos a confirmação dessa hipótese cabe-nos olhar atentamente alguns conceitos, definições e características da música experimental e visualizarmos como a obra de Satie se coaduna com as mesmas sem que haja embate. Cecilia Sun, no *The Grove Dictionary of American Music* (2013), nos mostra que a definição de música experimental não remete a uma característica composicional específica, pelo contrário, ela engloba uma série de poéticas bastante diferentes uma das outras, desde a música indeterminada de Cage à música determinada do minimalismo, desde peças evento em George Brecht à música eterna de La Monte Young, dos *Fluxus happenings* entre outras. Não obstante, o que caracteriza a música experimental é uma “rejeição das instituições musicais e dos valores musicais institucionalizados”, trabalhando fora do *mainstream* “a música experimental tem sido frequentemente definida em oposição aos valores e à estética da vanguarda modernista” (SUN, 2013). Assim como David Nicholls, Sun faz a distinção entre o experimental e o *avant-garde*, na qual o último trabalha com a expansão das extremidades de uma tradição musical enquanto o primeiro trabalha completamente fora desta tradição.

Como resultado disto, a música experimental apresenta valores musicais que estão em oposição à música da vanguarda modernista: processos de acaso ao invés de controle total, partituras gráficas e instruções escritas ao invés de notação musical convencional, simplicidade radical ao invés de complexidade e inortodoxas exigências de interpretação ao invés das tradicionais noções de virtuosidade. Os compositores experimentais resistiram ao *status quo* e rejeitaram algumas das presunções fundamentais sobre música, incluindo os papéis definidos desempenhados pelos compositores, intérpretes e membros da plateia e, até mesmo, a própria natureza e propósito da música em si (SUN, 2013).

Apoiando-se na definição de Cage que veremos adiante, Nyman também define a música experimental como oposição e negação à vanguarda, a qual seria “concebida e executada ao longo do já pisado, mas santificado, caminho da tradição pós-Renascença” (NYMAN, 2009:1). David Cope também define a música experimental como “a recusa em aceitar o *status quo*” (COPE, 1997:222). Mauceri afirma que a categoria artística da música experimental foi moldada de acordo com a cultura europeia, adicionando um “anti” no vanguardismo e reivindicando uma originalidade

da música experimental é consideravelmente mais vasto, na medida da sua difusão entre o público, do que era em seu início. A ideia de experimento, como algo incompleto e primário, também é invalidada pela compreensão de que esse experimento é relativo ao processo de escuta e não à composição. Como Cage afirmou, os compositores sabem o que estão fazendo (CAGE, 1961:7).

³⁵ Michael Nyman, em um artigo de 1973, intitulado *Cage and Satie*, já se atentava ao fato de que “uma análise da evidência musical da conexão Satie-Cage é crucial para o entendimento de ambos compositores” (NYMAN, 1973:1227).

mais radical trabalhando fora das formas e técnicas tradicionais. O autor também aponta que a oposição da música experimental era, muitas vezes, mais direcionada às academias e instituições do que diretamente à cultura europeia (MAUCERI, 1997:191-192). Alvin Lucier também compreende a música experimental como estando em oposição à tradição europeia (LUCIER, 2012:97). Christian Wolff afirma que a concepção de música experimental depende inevitavelmente do contexto, porém, dentro da utilização “normas e rotinas não examinadas e contradições a uma cultura predominante, pode ser oposicional. Ela pode significar uma tentativa de encontrar e aplicar novas fontes de energia. Isto pode significar esclarecimento ou ponderamento, olhando novamente para o que é tido como certo” (WOLFF, 2009:436). Para Sun, este direcionamento artístico resultou no rompimento das fronteiras entre som e ruído, música e outras formas de arte, arte e a vida cotidiana e, ao mesmo tempo, se mantendo distante das instituições musicais e seus valores produzindo uma música inacessível aos métodos tradicionais de análise e compreensão do fazer musical. Isto também resultaria numa busca de suporte em outras formas de arte como a dança e as artes visuais.

Caso esquecêssemos momentaneamente que esta descrição diz respeito ao conceito de música experimental e o substituíssemos pela obra de Erik Satie, ela ainda continuaria impecavelmente precisa, o que demonstra e prova sua adequação. A obra, vida e estudos de Satie partiram de uma recusa e negação das instituições e valores institucionais canônicos. Ele não buscava expandir os meios da tradição através de sua participação no *status quo* da música assim como Debussy e Ravel, ele estava fora do sistema, ele estava expulso e renegado pela instituição, sua saída foi criar uma nova linguagem, própria se opondo diretamente aos meios da tradição. Neste sentido, o humor foi um dos maiores mecanismos composicionais de instrumentalização de seu experimentalismo servindo-o, como vimos ao longo de todo este trabalho, como uma ferramenta inabalável de contracritica ao cânone e à noção de evolução guiada pela tradição da vanguarda. Em várias de nossas análises do humor na obra de Satie pudemos constatar a utilização do acaso, que explicaremos adiante, o destaque e manipulação do aspecto visual da partitura, uma busca pela simplicidade e uma concepção de virtuosismo e exigências técnicas completamente diversas da tradicional. Satie reinventa a comunicação entre o compositor e o intérprete e amplia a função do intérprete, ele também pressupõe a existência de um público ativo na participação da obra e questiona a natureza e função da música em sua *musique d'ameublement*. Ele utiliza de ruídos e se comunicou com as artes visuais (*Sports et divertissements*, *Parade*, *Relâche*, *Mercure* etc.), arquitetura (*Danses Gothiques*, *Ogives*), dança (os *ballets*, *La Belle Excentrique*), bem mais do que o fez com a própria música. Ao negar a tradição musical, Satie buscou a fonte da realização musical em outras artes e modos de pensar assim como os compositores experimentais. Ele introduziu a música do cotidiano às salas de concerto e a música de concerto ao ambiente cotidiano como adorno

contínuo da vida rompendo a fronteira entre vida e arte. A originalidade de seus métodos composicionais, seu humor irônico e provocativo, ainda incompreendidos e inclassificáveis sob um conceito produziram uma música inacessível aos métodos tradicionais de análise, os quais, inadequados para sua música, julgavam um peixe pela sua habilidade de subir em árvores e não pela sua capacidade de nadar.

Ainda que tomássemos uma definição um pouco mais estreita como a de John Cage na qual a palavra experimental simboliza um “ato cujo resultado é desconhecido” (CAGE, 1961:13). Uma ação experimental significaria um infinito número de interpretações. Isto significa a utilização do acaso e da indeterminação como características essenciais e definitórias da música experimental. Cage ainda realiza uma separação da atividade musical em três âmbitos: “Compor é uma coisa, interpretar é outra, escutar é uma terceira. O que elas têm a ver uma com a outra?” (CAGE, 1961:15), o que nos ajuda a compreender como o humor e outras práticas de Satie também se encaixam nessa concepção de experimentalismo. Embora não se saiba, e é provável que não, se Satie utilizou processos de indeterminação no estágio do processo composicional utilizando do acaso para decidir os eventos, ele realiza a notação de indicações de expressão que contabilizam como uma indeterminação no estágio da interpretação. Ao colocar indicações imprecisas como “Como um rouxinol com dor de dentes; Muna-se de clarividência” indicações com caráter sugestivo “Pleno de sutileza, se você acredita em mim; De fora, não é; Bem lento, se você realmente quiser” ou “deixas” “Para se tocar 840 vezes de uma vez esse motivo, seria bom se preparar com antecedência e no maior silêncio, seguido de imobilidades seriosas; Neste sinal, é de bom tom apresentar o tema do baixo; 267 bis”. Todas essas indicações poéticas de expressão, as quais não carregam um consenso estético como *appassionato*, *dolce* etc., criam uma liberdade interpretativa na obra de Satie que impede o controle exato de seu resultado, assim como as indicações sugestivas dão liberdade ao intérprete de segui-las ou não e, embora pareçam um pouco mais brandas perto das partituras gráficas e abertas da segunda metade do século XX, elas são uma enorme ruptura com o determinismo tradicional das indicações musicais. Há ainda pequenos exemplos de escrita indeterminada como a utilização da Máquina de escrever em *Parade*, a qual é indicada para se manifestar por certa duração de tempo, mas não de que modo. Da mesma forma, se considerarmos a terceira instância dessa relação, a qual Cage atribui como local do experimento, a escuta, o humor implica na comunicação do público na sala de concerto, o riso é previsto como parte da obra, porém não é possível determinar como e quando ele irá ocorrer, a interação do público é sempre uma nova experiência indeterminada. Além disto, se olharmos para a música de mobília e espetáculos como *Relâche*, ainda teríamos a relação, mencionada por Cage, da incorporação do silêncio, sons não

intencionais, como parte da obra³⁶. Ao compor trechos de justaposição inesperada de elementos sintáticos, Satie também cria a percepção de indeterminação no público, incapaz de prever o que virá em seguida, abrindo-se assim, à experiência.

Caso ainda tomemos por base alguns procedimentos técnicos da música experimental, descritos por Nyman, podemos adequar a obra de Satie em vários deles como: a organização através da duração e do trabalho direto com o tempo, uso da repetição contínua, estabelecimento de momentos únicos, ausência de identidade em obras, interpretações subjetivas, incorporação de ruídos e alteração de instrumentose, rompimento da barreira entre música e vida entre outras citadas por nós através de Nyman ao final do Capítulo 1., as quais também já citamos exemplos.

Portanto, ao observarmos todos estes elementos, não nos resta nenhuma objeção para tratarmos Satie como um compositor experimental *avant la lettre*. Ainda que nos reste a objeção de sua localidade temporal, o adjetivo *avant la lettre* nos resolve este mero detalhe que não impede sua plena apreciação ou apresentação como tal. Entendermos e aceitarmos o caráter experimental da obra de Satie significa um convite a o observarmos novamente com outros olhos, significa não mais utilizar métodos analíticos tradicionais e inadequados que nos levem à concepção amadorística e de inadequação aos ditames do cânone e sim, utilizarmos de abordagens novas e análises apropriadas para entender a real proposta de Satie, a qual, distante de ser mera continuação da tradição, é um rico, profícuo e complexo rompimento da mesma ainda negligenciado de reconhecimento e de suficientes análises adequadas.

³⁶ Para Cage, consciente da inexistência do silêncio completo, a música era produzida através de sons objetivos, determinados, e intencionais e por silêncio, sons não intencionais que ocorrem no ambiente (CAGE, 1961:13-14).

Considerações Finais

Aqui, neste país, onde não se sabe rir e é indecoroso ser livre, onde se deve ser rígido e polido, a arte de Satie será sempre incompreendida.

Leo-Pol Morin (Le Nigog)

Ao longo deste trabalho, pudemos observar como Satie construiu sua personalidade e imagem social, suas idiossincrasias e ações insólitas e desenvolvimento durante toda uma vida. Sua irascibilidade, sua sexualidade, seu humor, suas relações com as finanças, amizades, religião, *cabarets*, sua complicada relação com os ambientes de ensino e seu modo nada tradicional de pensar a composição, longe de serem meros fatos triviais da vida de um artista, se fizeram necessários para que pudéssemos compreender sua obra. Diferentemente dos artistas que seguiram a prática comum de suas épocas e as expandiram pelos meios tradicionais, a fantasia de Satie nos convida a navegar pelas ondas de seu pensamento e lidar com os mais diversos materiais interpretativos. Entender seus processos composicionais é entender seu modo de pensar e os acontecimentos mais corriqueiros e ordinários de sua vida. A gripe de um amigo ou a escuta de um concerto se tornam razões composicionais necessárias à compreensão da obra.

Como forma de entendermos a obra humorística de Satie também se fez necessário que entendêssemos a natureza deste fenômeno, expresso na fórmula simples e holista da aprazível mudança psicológica súbita em nosso plano conceitual. Transposta ao mundo musical, buscamos filtrar esta fórmula em técnicas poéticas de aplicação e reconhecimento do humor em música. As dividimos em três categorias: explícitas, relativas a elementos extramusicais; implícitas, relativas à música autônoma; sincréticas, relativas à simbiose da música com outras linguagens. Em seguida, adentramos o universo musical de Satie e vimos o desenvolver destas técnicas em suas obras até seu apogeu humorístico e o seu afastamento parcial das mesmas. Aquilo que começou como meras indicações de expressão insólitas, aos poucos, se desenvolveu em trocas súbitas de dinâmica, ritmo e textura com alusões a estilos alheios à sala de concerto. Logo, dedicatórias e indicações de instrumentação cômicas apareceriam e teríamos aplicações humorísticas brincando com as expectativas enraizadas no ouvinte pela harmonia tradicional. Suas indicações de expressão dariam abertura para frases paratáticas descritas musicalmente gerando um novo padrão de reconhecimento sintático de elementos musicalmente. Não tardaria para que Satie começasse a fazer uso de citações e paródias musicais, as quais enriqueceriam o poder descritivo da música. Logo, Satie perceberia o potencial da geração de histórias fantasiosas com o material destas citações criando todo um contexto complexo programático adicionado às peças. Seu potencial de caricatura também lhe serviria como uma luva para que ele pudesse criticar todas as práticas composicionais que lhe

desagradavam. O apogeu desse formato se daria na elaboração de dois programas para um mesmo ciclo de peças, um subliminar e um superficial, com conotações sexuais implícitas e uma complexidade enorme de relações escondida sob uma superfície simples e elegante. O retorno se daria com o abandono das citações e a adoção de métodos de contracritica à sua aparente “simplicidade” por aqueles que não conseguiam olhar pela fechadura de sua obra. A aparição de notações redundantes, a zombaria de seus críticos, a homenagem descritiva e pessoal daqueles que lhe apoiaram como artista. Por fim, a zombaria das práticas e objetos de estudo impostos pelos estabelecimentos musicais.

Cada um destes elementos nos serviu para uma observação mais de perto do cânone e da situação artística e das práticas públicas em que Satie viveu. Uma vez que a imprensa lhe atacava, vimos o humor de Satie se tornar uma poderosa arma de contracritica com sua própria atuação na imprensa. Delineamos seus posicionamentos perante a arte e seus contra-ataques aos insultos de amadorismo, insuficiência técnica, simplicidade, inadequação etc. Também podemos ter uma base do cenário hostil vivido por Satie e as abundantes críticas infundadas desferidas sobre o compositor e de que forma elas moldaram o pensamento acerca da qualidade composicional de Satie até os dias de hoje disciplinando-o através da supressão de suas obras às salas de concerto, a quase inexistência de seu nome e obras nas classes de piano e de história da música e a virtual compreensão anedótica e imaginária que se repercute sobre a ignorância sistematizada de sua obra pelo mundo musical.

Por fim, todo este trabalho de dissecação da natureza da música humorística em Erik Satie, nos serviu como prova de nossa hipótese e objetivo inicial: em virtude do aspecto humorístico escrutinado, declarar Satie como um compositor experimental *avant la lettre* significando a atribuição de um novo status composicional ao mesmo, corrigindo o estigma injusto e eliminando as críticas equivocadas de amadorismo, inadequação e simplicidade pejorativa de sua obra; garantindo-lhe um espaço, não à sombra de um Debussy, mas como plena estrela que iluminou toda uma prática experimental no século XX e XXI e de relevância fundamental na história da Música; eliminando a superficialidade dos discursos anedóticos e realizando um convite à utilização de métodos analíticos adequados a uma obra experimental; trazendo uma nova visão acerca de sua obra que atravessa a superfície e mergulha nos materiais mais ricos em ideia e de um espírito musical singular. Se em um momento, Roland-Manuel, deu Adeus à Satie, talvez seja o momento de darmos Boas-Vindas a Erik Satie e confiarmos na compreensão de sua *Satierik musique* e de toda sua obra experimental *avant la lettre* pelos jovens espíritos musicais do século XXI em diante.

Referências

- APOLLINAIRE, Guillaume. Parade et L'Esprit Nouveau, L'Excelsior, 11 de Maio de 1917, pg. 5. In: HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.
- ARIAS, Enrique Alberto. *Comedy in music: a historical bibliographical resource guide*. London: Greenwood Press, 2001.
- ARISTÓTELES. Aristotle's excerpts on humor. In: MORREALL, John (editor). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press, 1987.
- AURIC, Georges. Erik Satie: Musicien Humoriste, revue française de musique, 4-10 dezembro de 1913, 138-142. In: HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.
- BÍBLIA. *Nova Versão Internacional – NVI*. Acesso em 23 de abril de 2017: <<http://biblia.com.br/novaversaointernacional/mateus/mt-capitulo-7/>>.
- BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre Arte*. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Hedra, 2008.
- BENEDETTI, Danieli Veronica Longo. *Obras de guerra: a produção musical francesa durante os anos da primeira guerra mundial*. São Paulo: Annablume, 2013.
- BERGSON, Henri. *O Riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAGE, John. *Silence: Lectures and Writings*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.
- _____. Defense of Satie. In: *John Cage*. Edited by Richard Kostelanetz. New York: Praeger Publishers, 1970, p. 77-84.
- CALVOCORESSI, Michel-Dmitri. M. Erik Satie, Musica, N°103, Abril, 1911, 65-6. In: HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.
- CHENNEVIÈRE, Rudhyar D. Erik Satie and the Music of Irony. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 5, No. 4 (Oct., 1919), pp. 469-478.
- CÍCERO. *De Oratore*. Translated by E.W. Sutton. London: William Heinemann LTD, 1967.
- COCTEAU, Jean. *Le Coq et l'Arlequin: notes autour de la musique*. Paris: Éditions de la Sirène, 1918.
- COOPER, Martin. *French Music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*. London: Oxford University Press, 1951.
- COPE, David. *Techniques of the Contemporary Composer*. Boston: Schirmer Thomson Learning, 1997.

- DAHLHAUS, Carl. Problemas estéticos da música eletrônica. In: MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009.
- DALMONTE, Rossana. Towards a Semiology of Humour in Music. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 26, No. 2 (Dec., 1995), pp. 167-187.
- DAVIS, Mary. *Erik Satie*. London: Reaktion Books, 2007.
- DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre a música*. Tradução de Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- DESCARTES, René. *Oeuvres de Descartes*. Publiées par Victor Cousin. Tome Quatrième. Paris: Chez F. G. Levrault, Librairie, 1824.
- D'UDINE, Jean. Couleurs, Mouvements et Sons, Le Courrier musical, Junho de 1917, 237-41. In: HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.
- ÉCORCHEVILLE, Jules. Erik Satie, Revue Musicale S.I.M., 15 March, 1911, 29-32. In: HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.
- EIMERT, Herbert. Problemas da música eletrônica. In: MENEZES, Flo (org.). *Música eletroacústica: história e estéticas*. São Paulo: Edusp, 2009.
- FRAGEROLLE, G. Le Fumisme. In: GOUDEAU, Émile. *L'hydropathe*, 2^o année, N^o 8 (12 Mai 1880), pp. 2-3.
- FRANCISCO, Papa. *Discurso aos novos embaixadores do Quirguistão, Antígua e Barbados, Grão-Ducado do Luxemburgo e Botswana por ocasião da apresentação das cartas credenciais*. Acesso em 7 de maio de 2017 <http://w2.vatican.va/content/francesco/pt/speeches/2013/may/documents/papa-francesco_20130516_nuovi-ambasciatori.html>.
- FREUD, Sigmund. *Os Chistes e a sua Relação com o Inconsciente*. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago editora, 1977.
- GATES, Grace Wai Kwan. Satie's Rose-Croix Piano Works. In: POTTER, Caroline. *Erik Satie: Music, Art and Literature*. Surrey: Ashgate publishing limited, 2013. p. 49-66.
- GILBERT, Henry, F. Humor in Music. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 12, No. 1 (Jan., 1926), pp. 40-55.
- GILLMOR, Alan. *Erik Satie*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1988.
- _____. Musico-Poetic Form in Satie's "Humoristic" Piano Suites (1913-14). In: *Canadian University Music Review*. Vol. 8, (Jan, 1987), pp. 1.
- HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons*. Trad. Artur Morão. Covilhã: Lusosofia:press, 2011.

HARE, Belva Jean. *The Uses and Aesthetic of Musical Borrowings in Erik Satie's Humorous Piano Suites, 1913-1917. Dissertation (Doctor's Degree)*. 177 págs. The University of Texas at Austin, 2005.

HOBBS, Thomas. *Leviatã ou Matéria, Forma e Poder de uma República Eclesiástica e Civil*. Tradução de João Paulo Monteiro e Maria Beatriz Nizza da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. From Human Nature excerpt. In: MORREALL, John (editor). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press, 1987.

HUTCHESON, Francis, *Reflections upon Laughter and Remarks upon the Fable of the Bees*. Glasgow: R. Urie, For Daniel Baxter, Bookfeller, 1750.

IRVING, Washington. *Rip Van Winkle*. The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Gent, 1863. Acesso em 04 de maio de 2017: <https://www.ibiblio.org/ebooks/Irving/Winkle/Irving_Winkle.pdf>.

JOSEPH, Chris. *After 391: Picabia's early multimedia experiments*. Acesso em 23/04/2017: <<http://chrisjoseph.org/after391/>>, 2008. Primeira versão de 2002 na revista ELMCIP.

JOHNSON, James H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Los Angeles: University of California Press, 1995.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. V. Rohden e A. Marques. 2ªed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

KIERKEGAARD, Søren. *Concluding Unscientific Postscript*. Translated by Alastair Hannay. New York: Cambridge University Press, 2009.

KOECHLIN, Charles. À la mémoire d'Erik Satie. In: *Journal des Débats: politiques et littéraires*. 16 de maio de 1926, p.3.

LANDORMY, Paul. La Musique. In: *La Vie Parisienne*. 51º Année, Nº 24, (Juin, 1913), p. 431-432.

LUCIER, Alvin. *Music 109: Notes on Experimental Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 2012.

MAUCERI, Frank X. Experimental Music to Musical Experiment. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 35, Nº1, 1997, p. 187-204.

MORAES, J. Jota de. *Música da Modernidade: origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Editora brasiliense, 1983.

MORIN, Leo-Pol. La Mare aux Grenouilles. In: *Le Nigog*, Vol.1, Nº3, Março de 1918, p. 101-108.

MORREALL, John. *Taking Laughter Seriously*. Albany: State University of New York Press, 1983.

_____. (editor). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press, 1987.

_____. A New Theory of Laughter. In: MORREALL, John (editor). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press, 1987.

_____. The Rejection of Humor in Western Thought. In: *Philosophy East and West*, Vol. 39, Nº 3, *Philosophy and Humor* (Jul., 1989), pp. 243-265.

MORTIER, Alfred. La Querelle des Anciens et Modernes. In: *La Revue Musicale S.I.M.*, Xº année (Janvier, 1914), p. 31-35.

MYERS, Rollo Hugh. *Erik Satie*. New York: Dover Publications Inc., 1968.

NATTIEZ, Jean Jacques. O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. In: *Debates* No. 6 (2002), págs. 7-39.

NYMAN, Michael. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2. ed. Edinburgh: Cambridge University Press, 2009.

_____. Cage and Satie. In: *The Musical Times* Vol. 114, Nº 1570, Dezembro, 1973, pgs. 1227-1229.

ORLEDGE, Robert. *Satie the Composer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

_____. *Satie's Music and Personal Logic: Lecture on Gresham College*, 2010. Disponível em: <<http://www.gresham.ac.uk/print/2656>>. Acesso em: 26 nov. 2015.

_____. *Satie Remembered*. London: Faber and Faber Limited, 1995.

PARISIANA. *Parisiana: La Potinière Amoureuse*. 16º Année, nº 254, juillet, 1930.

PENA, Eder W. B. Satie e a arte da polifonia. In: *Opus* Vol. 22, Nº 1 (junho – 2016), págs. 97-118.

PLATÃO. *A República*. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

POUEIGH, Jean. La musique: Parade – Soleil de nuit – Las Meninas. In: *Le Carnet de la Semaine*. 3º année, Nº 104, 3 Juin, 1917.

_____. Châtelet – Soleil de nuit – Las Meninas, La Rampe: Revue Hebdomadaire des Spectacles, 31 de Maio de 1917, pg. 4. In: HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.

ROLAND-MANUEL, Alexis. Silhouettes d'Artistes: Erik Satie, L'Echo Musical (revue mensuelle illustrée), p. 1-3. In: HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.

_____. Adieu à Satie, Revue Pleyel, 15 de dezembro de 1924, p. 21-22. In: HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.

SANTAYANA, George. *The Sense of Beauty: being the outline of aesthetic theory*. New York: Dover Publications, Inc., 1955.

SATIE, Erik. *Memórias de um Amnésico*: Seleção, tradução e notas de Alberto Nunes Sampaio. Lisboa: Editora Hiena, 1992.

_____. *Erik Satie, écrits: réunis, établis et présentés* par Ornella Volta. Paris: Éditions Champ Libre, 1981.

_____. *Erik Satie, correspondance presque complete*: réunie, établie et présentée par Ornella Volta. Paris: Fayard/Imec, 2003.

_____. *A Mammal's Notebook: the writings of Erik Satie*, edited and introduced by Ornella Volta. Translated by Antony Melville. London: Atlas Press, 2014.

_____. Ne confondons pas. In: *Le Coq Parisien n°3*. (Juillet/Aout/Septembre, 1920a), pp. 1.

_____. Pas de Casernes. In: *Le Coq Parisien n°2*. (Juin, 1920b), pp. 2.

SCHNEIDER, Louis. Les Gaulois au Théâtre – Les Premières. In: *Le Gaulois: journal de la défense sociale et de la réconciliation nationale*, 6 de junho de 1926, p.5.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman, 3ed. São Paulo: Edusp, 2012.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como Vontade e como Representação*. Primeiro Tomo: quatro livros, seguidos de um apêndice que contém a crítica da filosofia kantiana. Tradução de Jair Barboza, São Paulo: Editora UNESP, 2005.

_____. *The world as Will and Representation*. Volume II. Translated by E. F. J. Payne, New York: Dover Publications, Inc, 1966.

SCRUTON, Roger. Laughter. In: MORREALL, John (editor). *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany: State University of New York Press, 1987.

SÉRÉ, Octave. *Musiciens Françaises d' Aujourd'hui*. Quatrième Édition. Paris: Mercure de France, 1966.

_____. Le Cubisme et la Musique, La Rampe: Revue Hebdomadaire des spectacles, 24 de maio de 1917 pg. 1. In: HANLON, Ann-Marie. *Satie and the French Musical Canon: A Reception Study* (2 vols.). Tese (Doutorado). 393 págs. Newcastle University – School of Arts and Culture, International Centre for Musical Studies, 2013.

SHAFTESBURY, Anthony Ashley Cooper, Earl of. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Ed. Douglas den Uyl. Indianapolis: Liberty Fund, 2001.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years: The Arts in France, 1885-1918*: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire. New York: Harcourt Brace, 1958.

SPENCER, Herbert. *Essays on Education and Kindred Subjects*. New York: J.M. Dent and Sons LTD, Everyman's Library, 1966.

STORM, John. *The Valadon Drama: The life of Suzanne Valadon*. New York: Dutton, 1958.

SUN, Cecilia. Experimental Music. In: *The Grove Dictionary of American Music*, 2013. Acesso em 28 de abril de 2017: <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224296>>.

TEMPLIER, Pierre-Daniel. *Erik Satie*. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1976.

VOLTA, Ornella. *Satie Seen Through His Letters*. Translated by Michael Bullock. London/New York: Marion Boyars, 1989.

_____. *L'Ymagier d'Erik Satie*. Paris: Éditions Francis van de velde, deuxième édition, 1989.

WILLY, Henry Gauthier-Villars. Les commandements du catéchisme du Conservatoire, remis à 9. In: *La Revue Musicale S.I.M.*, X^o année (Février, 1914), p. 19.

WALTON, Kendall, L. Understanding Humor and Understanding Music. In: *The Journal of Musicology*, Vol. 11, No. 1 (Winter, 1993), pp. 32-44.

WHITING, Steven. *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

WOLFF, Christian. Experimental Music around 1950 and Some Consequences and Causes (Social-Political and Musical). In: *American Music*, Vol. 27, N^o 4, 2009, p. 424-440.