

MEMÓRIAS DE UM AMNÉSICO: tradução comentada de cinco textos de Erik Satie

*Memories of an amnesiac:
commented translation of five texts from Erik Satie*

Marina Bento Veshagem*

1 INTRODUÇÃO

Este artigo propõe a tradução comentada do francês ao português brasileiro dos cinco primeiros textos de Erik Satie reunidos no livro *Memórias de um Amnésico*, da edição *Mémoires d'un amnésique*, de Petite Bibliothèque Ombres, de 2010. Existe uma tradução desses textos publicada em português de Portugal, mas ainda não há tradução para o português brasileiro. Trata-se de um resgate da obra de um artista de grande relevância, que é lembrado como músico, porém quase nunca como escritor.

Erik Satie viveu na França, de 1866 a 1925. Conhecido como músico, compositor e pianista, influenciou a música tanto da época quanto à posterior a ela. Foi um dos artistas mais relevantes do período em que se armou uma empreitada, em países como a França, por identificar características para uma música nacional, uma identidade de composição e interpretação livres da influência germânica romântica (do período de 1820 a 1880). Satie compôs músicas para piano como as três *gymnopédies* e as três *gnossienes*, nas quais poucas notas se repetem, sem desenvolvimento clássico e com escalas simples. Outra composição importante de Satie é o balé *Parade* (1917) de Jean Cocteau, marco modernista e que causou escândalo ao utilizar o som de máquinas de

* Doutoranda em Estudos da Tradução na Universidade Federal de Santa Catarina. Possui graduação em jornalismo (2010) e mestrado em Estudos da Tradução (2015) pela mesma universidade. Atua principalmente nos seguintes temas: teatro, cultura, literatura, tradução, dramaturgia e documentário. Endereço eletrônico: maveshagem@gmail.com

escrever, sirenes e tiros de pistola. Esses são alguns exemplos de produções que levaram o músico a ser identificado, décadas depois, como precursor do minimalismo na música, da música repetitiva e como participante dos movimentos dadaísta e surrealista.

No entanto, Satie não participou ativamente desses movimentos, ele apenas tangenciou-os. O termo surrealismo foi utilizado por Guillaume Apollinaire¹ pela primeira vez em 1917, no escandaloso balé *Parade*, acompanhado da música de Satie. Em 1920, o pianista foi convidado para escrever para o suplemento ilustrado *Le Pilhaou-Thibaou* da revista dadaísta 391, com a qual contribuiu diversas outras vezes. Para Ornella Volta, foi nesse momento que ele “inscreveu seu nome na história do Dada, mais uma vez sem o conhecimento das implicações oficiais do título” (VOLTA, 1989, p. 179). Apesar de pertencer ao movimento, ele também acabou não o integrando, pois encenou em maio do ano seguinte, no *Théâtre Michel*, *Le Piège de Méduse*, mas a peça nunca figurou nas antologias de Dada ou compilações de teatro Surrealista.

Erik Satie também teve dificuldades para ser aceito pelo público e pela crítica em longo período de sua carreira. Na infância, foi declarado “aluno incapaz” no conservatório. Já na vida adulta, candidatou-se três vezes à Academia de Belas Artes e nunca foi aceito. Suas harmonias eram vistas como estranhas e as escalas pouco convencionais, resultado de uma estética musical ousada, repetitiva e satírica. Tal episódio resultou em um dos textos traduzidos neste artigo, “Minhas três candidaturas”.

O músico se formou, em contraponto, quando já tinha 42 anos, na *Schola Cantorum*, uma das mais tradicionais de Paris, e voltou a trabalhar na noite parisiense, onde ele gostava de apresentar seu trabalho e encontrava seu público. Recusou que alguns músicos, seguidores seus, criassem uma escola em seu nome e, por isso, ela acabou sendo chamada de *Arcueil* - homenagem à comuna francesa *Arcueil-Cachan* onde Satie viveu, na região de subúrbio de Paris, em um quarto sobre um café-restaurant, sem água nem aquecimento. Outra casa em que morou no bairro *Monmartre*, conhecida como “o armário”, de tão pequena, é hoje o menor museu do mundo. Ele viveu e morreu pobre, de cirrose, após anos de alcoolismo.

¹ No mesmo ano (1917), poucos meses depois da estreia de *Parade*, Apollinaire escreveu a peça *As mamãs de Tirésias*, que chamou de “drama surrealista”, desenvolvendo a ideia do termo “surrealismo”.

A imagem pessoal de Satie também acabava sendo empecilho para sua aceitação, pois era uma figura um tanto excêntrica. No começo de sua carreira, no final do século XIX, ganhou o apelido de *Esoterik*, quando se apresentou para tocar no cabaré artístico *Chat Noir* com ares esotéricos. Ele se disse compositor de um gênero inexistente: gmnopedista, que seria a derivação do nome de um antigo festival grego dedicado ao deus Apolo, o *Gymnopaedia*. Apenas depois de aceito sob este título, Satie compôs realmente as suas três *Gymnopédias*, que acabaram se tornando algumas das suas obras mais famosas.

Na virada para o século XX, os amigos notaram uma mudança no artista, que teria passado de esotérico a excêntrico e extremamente irônico. Nessa etapa, recebeu um novo apelido: *Satierik*, dado por Francis Picabia, pintor e poeta dadaísta. Satie fazia caricaturas até de si mesmo e muitas vezes se comunicava através de cartas, as quais enviava, lacradas e até seladas, por exemplo, para um colega que vivia em um quarto ao lado do seu, ou inclusive a si mesmo. Durante 10 anos, não usou nada além de 12 ternos cinzas de veludo iguais, que mandou fazer com o dinheiro que herdou após a morte de seu pai. Quando os ternos se acabaram, surgiu uma nova figura, ainda digna, de bengala, guarda-chuva e chapéu alto.

Essas características de irreverência, ironia e inadequação também ficam evidentes em outra faceta do músico menos conhecida, a de escritor. Erik Satie escreveu para diversas publicações, como a *Revue Musicale S.I.M.* (Société Internationale de Musique), *Les Feuilles libres*, *Revista 391*, *L'Esprit nouveau*, *Le Coeur à barbe*, *Création*, *Le Mouvement accéléré*, *Gil Blas*, *Guide de l'étranger à Montmartre*, *L'œil de veau*, *L'Humanité*, *Le Coq*, *Action*, *Fanfare* e muitas outras.

2 METODOLOGIA

Serão apresentadas as traduções de cinco textos publicado por Erik Satie: “Ce que je suis”, “Parfait entourage”, “Mes trois candidatures”, “Choses de théâtre” e “La journée du musicien”. O principal desafio para a tradução desses textos está no tratamento da linguagem dado por Satie, que é paradoxal. Por um lado, o texto se demonstra simples, direto e conciso. Mas por outro lado, sua complexidade se revela nas ironias e palavras de duplo sentido, verdadeiras armadilhas. Satie

escrevia assim: armava um texto que, pela evidente possibilidade de mais de uma leitura, coloca o leitor numa cilada, numa sinuca, numa armadilha da qual ele não consegue sair ileso. Ao optar por um caminho, o outro caminho imediatamente se torna presente e mostra a potência de erro, a errância que é a leitura. O tradutor é um desses leitores.

Um dos mecanismos que aportam essa característica da linguagem dos textos de Satie é o *nonsense verbal*, que Win Tiggges caracteriza como:

Um gênero de literatura narrativa que alterna uma multiplicidade de significados com uma simultânea ausência de sentido. Esse balanço é efetivo pelo jogo com as regras da linguagem, lógica, prosódia e representação, ou uma combinação delas. Para ser bem-sucedido, o *nonsense* deve, ao mesmo tempo, convidar o leitor para a interpretação e evitar a sugestão de que há um significado mais profundo que pode ser obtido considerando conotações e associações, pois isso não leva a nada. Os elementos de palavras e imagens que podem ser usados neste jogo são primariamente aqueles da negatividade ou espelhamento, imprecisão ou mistura, infinita repetição, simultaneidade e arbitrariedade. Uma dicotomia entre realidade e palavras e imagens que são usadas para descrevê-lo deve ser sugerida. Quanto maior a distância ou tensão entre o que é apresentado, as expectativas que são evocadas e a frustração dessas expectativas, mais *nonsense* será o efeito. O material pode vir do inconsciente (na verdade, é provável que o seja em muitas instâncias), mas isso não pode ser sugerido na apresentação.² (TIGGES, 1988, p. 47)

² A genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these. In order to be successful, nonsense must at the same time invite the reader to interpretation and avoid the suggestion that there is a deeper meaning which can be obtained by considering connotations or associations, because these lead to nothing. The elements of word and image that may be used in this play are primarily those of negativity or mirroring, imprecision or mixture, infinite repetition, simultaneity, and arbitrariness. A dichotomy between reality and the words and images which are used to describe it must be suggested. The greater the distance or tension between what is presented, the expectations that are evoked, and the frustration of these expectations, the more nonsensical the effect will be. The material may come from the unconscious (indeed, it is very likely in many instances to do so), but this may not be suggested in the presentation.

Para a tradução desses textos, o tradutor, como leitor, precisa superar o nível comunicativo da linguagem e aceitar os jogos que são propostos. O que pode ser traduzido é o texto – que é campo metodológico e prática significativa, passagem, travessia e multiplicação de sentidos e de disseminação de interpretações – não a obra (BARTHES, 2004). É por isso que não há essência a ser descoberta e traduzida.

3 DESENVOLVIMENTO

Satie reforça a ideia de texto como profusão de sentido quando não determina gênero aos seus textos. Ele não os distinguia entre teóricos, literários, poéticos, cômicos, filosóficos e críticos. Ele fazia conferências e diálogos imaginários, publicava frases e pensamentos soltos, além de passagens curtas. É possível notar, através de seus escritos, que sua irreverência e ironia representaram, pelo menos em algum momento, uma afronta para colegas, público e crítica.

3.1 CE QUE JE SUIS (AQUILO QUE SOU)

O primeiro fragmento dos textos que Satie escreveu para a revista musical S.I.M., em abril de 1912, intitulado “Aquilo que eu sou”, começa com: “Toda gente lhes dirá que eu não sou músico. Está certo.” (SATIE, 1992, p. 34). Tal afirmação irônica tornou-se argumento usado pelo acusador de Satie no processo judicial resultante de uma resposta dada pelo músico a um crítico severo do balé *Parade*. Em resposta à violenta crítica de Jean Poueigh, Satie enviou-lhe um cartão que dizia: “Caro senhor e amigo, você não passa de um cu, mas um cu sem música” (SATIE, 1992, p. 16). Segue abaixo o texto de partida e a tradução proposta para ele.

3.1.1 Texto de Partida

Ce que je suis (fragment).

(Revue musicale S.I.M., VIIIème année, n° 4, 15 avril 1912, page 69)

Tout le monde vous dira que je ne suis pas un musicien. C’est juste.
Dès le début de ma carrière, je me suis, de suite, classé parmi les

phonométrographes. Mes travaux sont de la pure phonométrie. Que l'on prenne le « Fils des Etoiles » ou les « Morceaux en forme de poire », « En habit de Cheval » ou les « Sarabandes », on perçoit qu'aucune idée musicale n'a présidé à la création de ces œuvres. C'est la pensée scientifique qui domine.

Du reste, j'ai plus de plaisir à mesurer un son que je n'en ai à l'entendre. Le phonomètre à la main, je travaille joyeusement et sûrement.

Que n'ai-je pesé ou mesuré ? Tout de Beethoven, tout de Verdi, etc. C'est très curieux.

La première fois que je me servis d'un phonoscope, j'examinai un si bémol de moyenne grosseur. Je n'ai, je vous assure, jamais vu chose plus répugnante. J'appelai mon domestique pour le lui faire voir.

Au phono-peseur un fa dièse ordinaire, très commun, atteignit 93 kilogrammes. Il émanait d'un fort gros ténor dont je pris le poids.

Connaissez-vous le nettoyage des sons ? C'est assez sale. Le filage est plus propre ; savoir les classer est très minutieux et demande une bonne vue. Ici nous sommes dans la phonotechnique.

Quant aux explosions sonores, souvent si désagréables, le coton, fixé dans les oreilles, les atténue, pour soi, convenablement. Ici, nous sommes dans la pyrophonie.

Pour écrire mes « Pièces Froides », je me suis servi d'un caléidophone-enregistreur. Cela prit sept minutes. J'appelai mon domestique pour les lui faire entendre.

Je crois pouvoir dire que la phonologie est supérieure à la musique. C'est plus varié. Le rendement pécuniaire est plus grand. Je lui dois ma fortune.

En tout cas, au motodynamophone, un phonomètreur médiocrement exercé peut, facilement, noter plus de sons que ne le fera le plus habile musicien, dans le même temps, avec le même effort. C'est grâce à cela que j'ai tant écrit.

L'avenir est donc à la philophonie.

3.1.2 Texto traduzido

Aquilo que sou (fragmento)

Todos lhe dirão que eu não sou um músico. Está correto.

Desde o começo de minha carreira, fui imediatamente classificado entre os fonométrógrafos. Meus trabalhos são pura fonométrica. Quando tomamos o “Filho das Estrelas” ou os “Pedacos em forma de pera”, o “Vestido de cavalo” ou as “Sarabandas”, nós percebemos que nenhuma ideia musical presidiu à criação dessas obras. É o pensamento científico que domina.

De resto, tenho mais prazer em medir um som do que em ouvi-lo. Fonômetro a mão, trabalho com alegria e segurança.

O que eu já não terei pesado e medido? Tudo de Beethoven, tudo de Verdi etc. É muito curioso.

Na primeira vez em que utilizei um fonoscópio, examinei um si bemol de volume médio. Eu jamais vi, garanto a vocês, uma coisa mais repugnante. Eu até chamei meu criado para vê-lo.

No fono-pesador um fá sustenido banal, muito comum, pesava 93 quilogramas. Ele emanava de um tenor muito gordo, que eu também pesei.

Você sabe o que é a limpeza dos sons? É algo bem nojento. Fia-los é mais limpo; saber classificá-los é bastante minucioso e pede uma vista boa. Chegamos à fototécnica.

Quanto às explosões sonoras, quase sempre desagradáveis, o algodão nas orelhas consegue apenas atenuá-las razoavelmente. Chegamos à pirofonia.

Para escrever minhas “Peças Frias”, servi-me de um caleidofone-gravador. Isso levou sete minutos. Chamei meu criado para ouvi-las.

Acredito poder dizer que a fonologia é superior à música. É mais variada. O rendimento pecuniário é maior. Devo-lhe minha fortuna.

Em todo caso, um fonomedidor mediocrementemente treinado pode, facilmente, registrar mais sons no motodinamofone do que faria o mais hábil músico, no mesmo tempo e com o mesmo esforço. Graças a isso eu escrevi tanto.

O futuro pertence, então, à filofonia.

A ironia está presente no texto do início ao fim. Como um artista pré-romântico ele coloca a ciência acima das outras artes, descreve seu trabalho de pesar, medir e limpar as notas e o som, além disso desdenha sua própria atividade de músico e cita seu empregado e sua fortuna –

que nunca existiram. Há ainda a criação de neologismos, como a “filofonia”, o “fonomedidor” e o “fono-pesador”, por exemplo, inseridos nos textos de maneira tão natural, que a ironia passou despercebida a alguns de seus leitores, que escreveram procurando se informar onde poderiam encontrar alguns daqueles aparelhos.

3.2 PARFAIT ENTOURAGE (COMPANHIA PERFEITA)

No texto “Companhia perfeita”, que segue abaixo com sua tradução, vinga a crítica irônica destilada, assumindo que ela possa ser personificada à grande arte e aos artistas que a representam. Dizia Satie: “Não vejo valor algum em ser mestre”, “isso é por demais risível”, ou ainda: *J’emmèrde l’Art*. Na década de 50, John Cage iniciou uma defesa de Satie e afirmou que houve apenas uma nova ideia desde Beethoven, e que ela estaria presente nas obras de Anton Webern e Erik Satie. A novidade seria a de que as partes de uma composição estariam definidas pelo senso de duração, e não pelo senso de harmonia, como em Beethoven. E, para Cage, Beethoven é quem estava errado (CAGE, 1961).

3.2.1 Texto de partida

Parfait Entourage

(Revue musicale S.I.M., VIIIème année, n° 7-8, juillet-août 1912, page 83)

Vivre au centre d’œuvres glorieuses de l’Art est une des plus grandes joies qui se puissent ressentir. Parmi les précieux monuments de la pensée humaine que la modestie de ma fortune m’a fait choisir pour partager ma vie, je parlerai d’un magnifique faux Rembrandt, profond et large d’exécution, si bon à presser du bout des yeux, comme un fruit gras, trop vert.

Vous pourriez voir aussi, dans mon cabinet de travail, une toile d’une beauté incontestable, objet d’admiration unique: le délicieux «Portrait attribué à un Inconnu».

Vous ai-je parlé de mon Téniers simulé? c’est une adorable et douce chose, pièce rare entre toutes.

Ne sont-ce pas là des pierreries divines, serties de bois dur? Oui?

Pourtant, ce qui surpasse ces œuvres magistrales; ce qui les écrase du poids formidable d’une géniale majesté; ce qui les fait pâlir

par son éblouissante lumière? un faux manuscrit de Beethoven — sublime symphonie apocryphe du maître — achetés pieusement par moi, il y a dix ans, je crois.

Des œuvres du grandiose musicien, cette 10^e symphonie, encore ignorée, est une des plus somptueuses. Les proportions en sont vastes comme un palais; les idées en sont ombreuses et fraîches; les développements en sont précis et justes.

Il fallait que cette symphonie existât: le nombre 9 ne saurait être beethovénien. Il aimait le système décimal: «J'ai dix doigts», expliquait-il.

Venus pour absorber filialement ce chef-d'œuvre, de leurs oreilles méditatives et recueillies, quelques-uns, sans raison, crurent à une conception inférieure de Beethoven, et le dirent. Ils allèrent plus loin même.

Beethoven ne peut être inférieur à lui-même, dans aucun cas. Sa technique et sa forme restent augurales, même dans l'infime. Le rudimentaire ne lui est applicable. Il ne s'intimide pas du contrefait imputé à sa personne artistique.

Croyez-vous qu'un athlète, longuement célébré, dont la force et l'adresse furent reconnus par des triomphes publics, s'inférieure du fait de porter aisément un simple bouquet de tulipes et de jasmins assemblés? Est-il moindre, si l'aide d'un enfant s'y ajoute?

Vous n'y rencontrerez pas.

3.2.2 Texto traduzido

Companhia perfeita

Viver no centro de gloriosas obras de Arte é uma das maiores alegrias que se pode sentir. Entre os preciosos monumentos do pensamento humano, que a modéstia de minha fortuna me fez escolher para compartilhar minha vida, falarei de um magnífico falso Rembrandt, de execução larga e profunda, tão bom de espremer com a ponta dos olhos, como um fruto suculento, muito verde.

Vocês também poderiam ver, no meu escritório, uma tela de uma beleza incontestável, objeto de admiração única: o delicioso “Retrato atribuído a um Desconhecido”.

Já falei a vocês do meu *Téniers* falso? É uma coisa adorável e doce, peça rara entre tantas.

Não serão pedrarias divinas, encaixadas em madeira dura?
Não?

Portanto, o que vai superar essas obras magistrais? O que vai massacrá-las sob o peso formidável de uma majestade genial? O que as fará empalidecer pela sua ofuscante luz? Um falso manuscrito de Beethoven – sublime sinfonia apócrifa do mestre – comprado religiosamente todos os meses há dez anos, creio eu.

Das obras do grandioso músico, essa 10ª sinfonia, ainda ignorada, é uma das mais suntuosas. As proporções são vastas como um palácio, as ideias são obscuras e frescas, os desenvolvimentos são precisos e justos.

Era necessário que esta sinfonia existisse: o número 9 não teria sido beethoveniano. Ele gostava do sistema decimal: “Eu tenho dez dedos”, explicava ele.

Alguns, que vieram para absorver filialmente esta obra-prima com ouvidos meditativos e recolhidos, sem razão, creram que se tratava de uma concepção inferior de Beethoven, e lhe disseram. “Eles foram mais longe do que isso”.

Em todo caso, Beethoven não pode ser inferior a si mesmo. Sua técnica e sua forma mantêm-se augurais, mesmo no ínfimo. O rudimentar não lhe é aplicável. Ele não se intimida com a falsificação imputada à sua pessoa artística.

Vocês acreditam que um atleta, durante muito tempo célebre, de força e direção reconhecidos por triunfos públicos, inferioriza-se por carregar naturalmente um banal buquê misto de tulipas e jasmins? Ele se torna menor se tiver a ajuda de uma criança?

Do contrário, você não convenceria.

3.3 MÊS TROIS CANDIDATURES (MINHAS TRÊS CANDIDATURAS)

O tema da insatisfação de Satie e de seu sentimento de inadequação ficam mais evidentes no texto abaixo, “Minhas três candidaturas”, no qual ele conta suas três recusas para as candidaturas à Academia de Belas Artes. Talvez seja esse um dos textos menos irônicos e mais amargos e mordazes do autor.

3.3.1 Texto de partida

Mes Trois Candidatures (fragment).

(Revue musicale S.I.M., VIIIème année, n° 11, novembre 1912, page 70)

Plus heureux que moi, Gustave Charpentier est membre de l'Institut de France. Qu'il reçoive ici-même les tendres applaudissements d'un vieil ami.

Je fus, trois fois, candidat à la Délicate Réunion: fauteuil d'Ernest Guiraud; fauteuil de Charles Gounod; fauteuil d'Ambroise Thomas.

MM. Paladilhe, Dubois & Lenepveu me furent, sans raison du reste, préférés. Et cela me fit grosse peine.

Bien que n'étant pas très observateur, il me sembla que les Précieux Membres de l'Académie des Beaux-Arts usaient, devers ma personne, d'un entêtement, d'un voulu frisant l'obstination la plus calculée. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Paladilhe, mes amis me dirent: — «Laissez faire: plus tard, il votera pour vous, Maître. Sa voix sera d'un grand poids.» Je n'eus ni son vote, ni sa voix, ni son poids. Et cela me fit grosse peine.

Au temps de l'élection de M. Dubois, mes amis me dirent: — «Laissez faire: plus tard, ils seront deux qui voteront pour vous, Maître. Leur voix sera d'un grand poids.» Je n'eus ni leur vote, ni leur voix, ni leur poids. Et cela me fit grosse peine.

Je me retirai. M. Lenepveu crut qu'il serait de bon ton d'occuper un fauteuil qui m'était destiné, et ne vit pas l'inconvenance qu'il y avait à le faire. Il s'assit froidement à ma place. Et cela me fit grosse peine.

Toujours avec mélancolie, je me souviendrai de M. Émile Pessard, mon vieux Compagnon de lutte. J'ai pu constater, à plusieurs reprises, qu'il s'y prenait fort mal, sans aucune habileté, manquant de la plus simple astuce. Il ne sait pas, et l'on voit trop qu'il ne sait pas. Pauvre bon Monsieur! Combien il aura du mal à se caser, à se faufiler à travers un sein pour lui si peu aimable, pour lui si peu accueillant, pour lui si peu hospitalier! Voilà vingt ans que je le vois s'arc-bouter à cet ingrat, à ce maussade, à ce triste objet; tandis que les subtils compères du Palais-Mazarin le regardent étonnés, tout surpris de sa ténacité incapable et de sa pâle impuissance.

Et cela me fait grosse peine.

3.3.2 Texto traduzido

Minhas três candidaturas

Mais feliz que eu, Gustave Charpentier é membro do Instituto Francês. Que ele receba aqui mesmo os afetuosos aplausos de um velho amigo.

Eu fui, três vezes, candidato à Delicada Reunião: cadeira de Ernest Guiraud, cadeira de Charles Gounod, cadeira de Ambroise Thomas.

M. M. Paladilhe, Dubois & Lenepveu foram, sem razão, preferidos. E isso me fez muito mal.

Mesmo não sendo muito observador, parece-me que os Preciosos Membros da Academia de Belas-Artes dirigiam, à minha pessoa, uma teimosia, um desejo encrespado à obstinação mais calculada. E isso me fez muito mal.

Na época da eleição de M. Padilhe, meus amigos me diziam: “Deixe estar: depois ele votará no senhor, mestre. Sua voz terá grande peso.” Eu não tive nem seu voto, nem sua voz, nem seu peso. E isso me fez muito mal.

Na época da eleição de M. Dubois, meus amigos me diziam: “Deixe estar: depois ele votará no senhor, mestre. Sua voz terá grande peso.” Eu não tive nem seu voto, nem sua voz, nem seu peso. E isso me fez muito mal.

Eu me aposentei. M. Lenepveu achou que seria de bom tom ocupar uma cadeira que me estava destinada e não viu inconveniência em fazê-lo ele mesmo. Sentou-se friamente em meu lugar. E isso me fez muito mal.

Eu me lembraria, sempre com melancolia, de M. Emile Pessard, meu velho Companheiro de luta. Eu pude constatar, diversas vezes, que ele se saía muito mal, sem nenhuma habilidade, faltando-lhe simples astúcia. Ele não sabe; e percebemos muito bem que ele não sabe. Pobre bom Senhor! Como será difícil para ele se alinhar, esgueirando-se através de um seio que lhe é pouco amável, que lhe é pouco acolhedor, que lhe é pouco hospitaleiro! Lá se vão vinte anos que o vejo apoiar este ingrato, este rabugento, este triste objeto. Enquanto os sutis cúmplices

do Palácio-Mazarin o observam admirados, surpresos de sua tenacidade incapaz e sua pálida impotência.

E isso me faz muito mal.

3.4 CHOSES DE THÉÂTRE (COISAS DE TEATRO)

Erik Satie é também o autor de uma única peça de teatro, *Le Piège de Méduse (A Armadilha de Medusa)*, de 1913, identificada como precursora do Teatro do Absurdo³. *Le Piège de Méduse* apresenta as aventuras dos novos-ricos e a especulação financeira como matéria-prima. O personagem central da peça chama-se barão Medusa. Ele é um investidor muito rico e que quer casar sua filha Frisette com um jovem recomendado pelo general. Possui um empregado, Policarpo, com o qual estabelece uma relação dúbia: é íntima por vezes e eles se tratam por “tu” – um pronome coloquial de tratamento em francês, que seria resquício de um acordo feito entre eles anos atrás – mas o empregado é um tanto insolente, então, em outros momentos, para manter as aparências, o barão muda as regras do jogo para colocar rapidamente o servo em seu lugar. Medusa, sujeito desconfiado e um tanto paranoico, resolve testar a lealdade de Astolfo, pretendente de sua filha, com uma armadilha. Ele quer dar ao futuro genro a oportunidade de provar que ama o sogro (e não a menina). Desenrola-se então uma série de acontecimentos que parecem não levar a lugar nenhum, mas provém apenas da necessidade de aparente controle da situação por Medusa.

Há ainda um último personagem, o macaco mecânico empalhado Jonas, que, na rubrica inicial, é apresentado como brinquedo criado para a distração pessoal do barão. Esse macaco aparece para dançar a música das sete partituras para piano com músicas de diversos gêneros (valsa, quadrilha, mazurca e polca), que intercalam as nove cenas do único ato de “A Armadilha de Medusa”. No entanto, ao final da peça, Medusa dá maior importância ao animal, ao se referir a ele como: “o melhor de todos nós” (“le meilleur de nous tous”, SATIE, 1988, p. 37). A peça apresenta elementos de *nonsense verbal*, principal característica que a aproxima do teatro do absurdo.

³ Termo cunhado por Martin Esslin para a produção teatral dos anos 50, após a Segunda Guerra Mundial, que inclui dramaturgos como Beckett, Ionesco, Arrabal, Adamov e outros (ESSLIN, 1968).

Pouco antes de terminer “A Armadilha de Medusa”, em janeiro de 1913, Satie escreve “Coisas de teatro”, texto que descreve o tema de um drama lírico o qual o artista pensou em escrever. Além da semelhança em questão de gênero, pois a peça é denominada uma “comédia lírica”, podemos notar que no texto um esqueleto de macaco se move e que há uma relação tensa entre patrão e empregado.

3.4.1 Texto de partida

Choses de Théâtre (fragment)

(Revue musicale S.I.M., IXème année, n° 1, 15 janvier 1913, page 71)

J’ai toujours eu la pensée d’écrire un drame lyrique sur le suivant et particulier sujet:

En ce temps-là, je m’occupais d’alchimie. Seul dans mon laboratoire, un jour je me reposais. Dehors, un ciel de plomb, blafard, sinistre: une horreur!

J’étais triste, sans en connaître la raison; presque craintif, sans en savoir la cause. L’idée me prit de me distraire en comptant, lentement sur mes doigts, de un à deux cent soixante mille.

Je le fis: et n’en tirai qu’un grand ennui. Me levant, j’allai prendre une noix magique et la mis, avec douceur, dans un coffret en os d’alpaca enrichi de sept diamants.

Aussitôt, un oiseau empaillé s’envola; un squelette de singe se sauva; une peau de truie grimpa le long du mur. Alors la nuit vint couvrir les objets, détruire les formes.

Mais on frappe à la porte du fond, celle qui est proche des talismans médiques, talismans qui me furent vendus par un maniaque polynésien.

Qu’est-ce? Mon Dieu! n’abandonnez pas votre serviteur. Il a certainement péché, mais il s’en repent. Pardonnez-lui, je vous prie.

Or la porte s’ouvre, s’ouvre, s’ouvre comme un œil; un être informe et silencieux s’avance, s’avance, s’avance. Je n’ai plus une goutte de sueur sur ma chair terrorisée; de plus, j’ai très soif, très soif.

Dans l’ombre, une voix s’élève:

— Monsieur, je crois que j’ai la double vue.

Je ne connais pas cette voix. Elle dit:

— Monsieur, c'est moi; c'est bien moi.

— Qui, vous? fis-je, angoissé.

— Moi, votre domestique. Je crois que j'ai la double vue.

N'avez-vous pas mis, avec douceur, une noix magique dans un coffret en os d'alpaca enrichi de sept diamants?

Suffoquant, je ne pus que répondre:

— Oui, mon ami. Comment le savez-vous?

Il s'approche de moi, glissant et ténébreux, noir dans la nuit. Je le sens qui tremble. Sans doute, il a peur que je ne lui envoie un coup de fusil.

En un hoquet, tel un petit enfant, il murmure:

— Je vous ai vu par le trou de la serrure.

3.4.2 Texto traduzido

Coisas de teatro (fragmento)

Eu sempre pensei em escrever um drama lírico sobre o particular tema que se segue:

Naquele tempo, eu me ocupava da alquimia. Um dia, sozinho em meu laboratório, eu descansava. Do lado de fora, um céu de chumbo, pálido, sinistro: um horror!

Eu estava triste, sem saber a razão. Quase amedrontado, sem saber a causa. Tive a ideia de me distrair contando lentamente em meus dedos de um a duzentos e sessenta mil.

Eu o fiz: o que não me trouxe mais que um grande tédio. Levantei-me para pegar uma noz mágica e colocá-la, docemente, em um cofre de osso de alpaca enriquecido com sete diamantes.

Não tardou que um pássaro empalhado voasse; um esqueleto de macaco fugisse; uma pele de porca subisse parede acima. Vinha então a noite cobrir os objetos, destruir as formas.

Mas batem à porta dos fundos, aquela que está próxima dos talismãs persas que me foram vendidos por um maníaco polinésio.

O que será? Meu Deus! Não abandoneis seu servo. Ele certamente pecou, mas se arrepende. Perdoai-lhe, eu vos imploro.

E a porta se abre, se abre, se abre como um olho, e um ser disforme e silencioso se aproxima, se aproxima, se aproxima. Não há mais

nem uma gota de suor sobre minha carne aterrorizada; e além disso, eu tinha muita sede, muita sede, muita sede.

Da sombra, levanta-se uma voz:

– Senhor, acredito que tenha a vista dupla.

Eu não conheço esta voz. Ela diz:

– Senhor, sou eu; sou eu mesmo.

– Eu, quem? – respondo angustiado.

– Eu, seu criado. Acredito que tenha a vista dupla. O senhor não colocou, docemente, uma noz mágica em um cofre de osso de alpaca enriquecido com sete diamantes?

Sufocando, não pude responder nada além de:

– Sim, meu amigo. Como você sabe?

Ele se aproxima de mim, deslizante e tenebroso, negro na noite escura. Noto que ele treme. Sem dúvidas temia que eu lhe desse um tiro.

Em um soluço, como uma criança, ele murmura:

– Eu vi o senhor pelo buraco da fechadura.

3.5 LA JOURNÉE DU MUSICIAN (A JORNADA DO MÚSICO)

Em outro texto, de 15 de fevereiro de 1913, publicado na revista musical S.I.M., Satie faz a descrição do dia de um músico, que segundo a minuciosa – preciosa – descrição, deveria ser regrado a ponto de ser absurdo. O texto é apontado como uma ironia direcionada à autobiografia de Richard Wagner.

3.5.1 Texto de partida

La Journée du Musicien (fragment)

(Revue musicale S.I.M., IXème année, n° 2, 15 février 1913, page 69)

L'artiste doit régler sa vie.

Voici l'horaire précis de mes actes journaliers:

Mon lever: à 7 h. 18; inspiré: de 10 h. 23 à 11 h. 47. Je déjeune à 12 h. 11 et quitte la table à 12 h. 14.

Salutaire promenade à cheval, dans le fond de mon parc: de 13 h. 19 à 14 h. 53. Autre inspiration: de 15 h. 12 à 16 h. 07.

Occupations diverses (escrime, réflexions, immobilité, visites, contemplation, dextérité, natation, etc...): de 16 h. 21 à 18 h. 47.

Le dîner est servi à 19 h. 16 et terminé à 19 h. 20. Viennent des lectures symphoniques, à haute voix: de 20 h. 09 à 21 h. 59.

Mon coucher a lieu régulièrement à 22 h. 37. Hebdomadairement, réveil en sursaut à 3 h. 19 (le mardi).

Je ne mange que des aliments blancs: des œufs, du sucre, des os râpés; de la graisse d'animaux morts; du veau, du sel, des noix de coco, du poulet cuit dans de l'eau blanche; des moisissures de fruits, du riz, des navets; du boudin camphré, des pâtes, du fromage (blanc), de la salade de coton et de certains poissons (sans la peau).

Je fais bouillir mon vin, que je bois froid avec du jus de fuchsia. J'ai bon appétit; mais je ne parle jamais en mangeant, de peur de m'étrangler.

Je respire avec soin (peu à la fois). Je danse très rarement. En marchant, je me tiens par les côtes et regarde fixement derrière moi.

D'aspect très sérieux, si je ris, c'est sans le faire exprès. Je m'en excuse toujours et avec affabilité.

Je ne dors que d'un œil; mon sommeil est très dur. Mon lit est rond, percé d'un trou pour le passage de la tête. Toutes les heures, un domestique prend ma température et m'en donne une autre.

Depuis longtemps, je suis abonné à un journal de modes. Je porte un bonnet blanc, des bas blancs et un gilet blanc.

Mon médecin m'a toujours dit de fumer. Il ajoute à ses conseils:

— Fumez, mon ami: sans cela, un autre fumera à votre place.

3.5.2 Texto traduzido

O dia do músico

O artista deve regrar sua vida.

Aqui estão os horários precisos de meus atos diários:

Levanto-me: às 7:18h; inspiração: das 10:23h às 11:43h. Eu almoço às 12:11h e deixo a mesa às 12:14h.

Salutar passeio a cavalo no fundo de meu parque: das 13:19h às 14:53h. Outra inspiração: das 15:12h às 16:07.

Ocupações diversas (esgrima, reflexões, imobilidades, visitas, contemplação, destreza, natação, etc.): das 16:21h às 18:47h.

O jantar é servido às 19:16h e termina às 19:20h. Chega o momento das leituras sinfônicas, em voz alta: das 20:09h às 21:59h.

Deito-me regularmente às 22:37h. Hebdomadariamente um despertar em sobressalto às 3:19h (às terças).

Eu como apenas alimentos brancos: ovos, açúcar, ossos ralados; gordura de animais mortos; vitela, sal, nozes de coco, frango cozido na água branca; bolor de frutas, arroz, nabos; pudim de cânfora, massas, queijo (branco), salada de algodão e certos peixes (sem a pele).

Eu deixo meu vinho ferver e bebo frio com sumo de *fúchsia*. Tenho bom apetite, mas jamais falo enquanto como, com medo de me engasgar.

Eu respiro com cuidado (pouco a cada vez). Danço muito raramente. Quando caminho, apoio-me nas costelas e olho fixamente para trás.

De aspecto muito sério, se eu rio, é sem querer. E sempre me desculpo com afabilidade.

Durmo apenas com um olho. Meu sono é muito duro. Minha cama é redonda, com um buraco para a passagem da cabeça. De hora em hora um criado tira a minha temperatura e me dá uma outra.

Sou assinante de jornal de modas há muito tempo. 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: senão, outro fumará em seu lugar.

4 CONCLUSÃO

Conforme explicitado anteriormente, esses exercícios de tradução partiram da leitura de textos, e não obras, instáveis e que trabalham o tempo todo. Da mesma forma, o processo de tradução resultou em outros textos, que também são instabilidade e produtividade, e que representam o contato único de um tradutor com os textos de partida. Esses textos, agora, se lançam para novas leituras e são essas possibilidades de inúmeras formas de ler que acionam a dimensão do prazer da tradução.

Talvez uma das maiores contribuições de Satie esteja na conjugação de dois elementos antes impensados, como duas notas musicais, iguais ou diferentes, em qualquer ordem ou escala, ou ainda associar propriedades, também em qualquer ordem e escala: liberdade e simplicidade, simplicidade e ousadia, liberdade e repetição, repetição e originalidade. Quando age assim, Satie estabelece cortes, e quando há cesura, há ruptura, seja de pensamento, de atitudes, de hábitos ou de expectativas.

Foi assim também com as palavras, por isso, traduzir a produção escrita de Satie do início do século XX é potência de leitura e contribuição para os estudos de tradução.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *Inéditos, I: teoria*/ Roland Barthes; tradução Ivone Castilho Benedetti. – São Paulo: Martins Fontes, 2004. – (Coleção Roland Barthes).
- CAGE, John. *Silence*. Wesleyan University Press. Hanover, 1961.
- ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*; tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- SATIE, Erik. *Le piège de Méduse. Commentaires et posface* par Ornella Volta. Pantin: Le Castor Astral, 1988.
- _____. *Memória de um Amnésico*; Seleção, tradução, cronologia e notas Alberto Nunes Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1992.
- _____. *Mémoires d'un Amnésique*. Paris: Éditions Ombres, 2010.
- TIGGES, Wim. *An Anatomy of Literary Nonsense*. Rodopi, p. 47, 1988.
- VOLTA, Ornella. *Satie Seen through His Letters*. London: Boyars, p. 179, 1989.

RESUMO

Este trabalho apresenta a tradução comentada, do francês ao português brasileiro, de cinco textos de Erik Satie publicados em diversos periódicos e posteriormente reunidos no livro *Mémoires d'un Amnésique* (Memórias de um Amnésico). A arte de Satie, em todas as áreas - música, teatro e literatura -, exibe características como: ironia, despreocupação, repetição, nonsense, jogos de palavras. Esses são desafios ao tradutor, que é aqui visto como um leitor, que se propõe a jogar com os textos de partida e produzir novos textos, que são futuras potências de leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Tradução. Teatro. Música.

ABSTRACT

This work presents the commented translation, from French into Brazilian Portuguese, of five texts from Erik Satie published in many different periodicals and after placed together in the book *Mémoires d'un Amnésique* (Memoires of an Amnesiac). Satie's art, in every field - music, theater and literature -, displays characteristics such as: irony, unconcern, repetition, nonsense, game of words. These are the translator's challenges, who is seen like a reader, and it's prepared to play with the source text and create news texts, which are future power for multiple readings.

KEYWORDS: Theater. Translation. Music.