

Adriana Crespo

Centro de Estudos Comparatistas - FLUL

O corpo nas indicações de *performance* de Erik Satie

In some of his musical works, Satie subverts and reinvents the traditional sense of performance instructions – thus, opening an unprecedented field with respect to the main tradition of these directions. The performance instructions on the musical scores, which flourish during the romantic period, constitute a map of intensities and sound qualities. From *pianissimo* to *fortissimo* – by means of articulation, attack and movement directions –, these performance indications seek to guide the musical interpretation. However, on a less obvious perspective and only from the point of view of the interpreter's experience, these indications constitute a call from consciousness to the body. Taking into account the relationship between these instructions and this consciousness call to the body, the present article will aim (1) to look at the musical works in which Satie used this subversive procedure; (2) to perceive what actually occurs and which body appears in the often-disconcerting articulation of these words with the music whose execution they intend to guide.

Keywords: Erik Satie, performance instructions, body, artistic experimentation, immanence

As indicações de *performance* que surgem nalgumas partituras de Erik Satie (1866-1925) constituem, pela experiência particular que acarretam, um caso singular. Segundo a tradição dominante, estas indicações, que floresceram com grande intensidade no Romantismo, constituem um mapa da variação do temperamento, das intensidades sonoras e do movimento da música notada. Do *pianissimo* ao *fortissimo*, explorando as franjas das intensidades possíveis nos três *ppp* ou nos

três *fff*, passando por indicações de articulação, temperamento, afecto, sentimento, disposição anímica, timbre, ataque e andamento, estas indicações procuram orientar com uma máxima precisão a produção do fluxo sonoro pelo intérprete.

Num plano menos imediato, porém, e apenas do ponto de vista da experiência do intérprete, as indicações de dinâmica e *performance* na partitura constituem uma chamada da consciência para o corpo, isto é, uma chamada do foco da atenção consciente para o investimento de forças que o corpo fará no desempenho de cada uma destas instruções. À semelhança do que acontece na dança, através de um conjunto preparado de exercícios que visam desconstruir o regime das posições habituais do corpo, e no *yoga*, através dos *asanas* e das técnicas de respiração, também nas indicações de *performance* se desenvolve o mesmo processo subtil e microscópico de invasão da consciência pelas sensações do corpo.¹ Por exemplo, ao tentar produzir a textura sonora de um *piano*, o pianista procura sentir a leveza dos dedos, dos braços e de todo o corpo cuja sensação passa como que para o plano da imaginação de uma nuvem. É toda essa sensação de leveza no corpo activo que invade a consciência e a imaginação auditiva desse *piano*. Do mesmo modo, na execução de um *staccato* em andamento rápido, conforme o colorido, a transparência e a tensão da frase musical, toda uma visão imaginária da postura interior do corpo pode ser convocada (como a visão de uma linha de velocidade e tensão percorrida por um objecto planador). O pianista Vladimir Viardo dizia a um aluno, numa *master class*, a propósito da execução de uma determinada frase musical: “Tem de imaginar que existe um cabo de aço entre o seu corpo e o céu, e que esse cabo está a puxá-lo para cima.” Podemos ver, por exemplo, na forma de andar de um bailarino, e também na *performance* de um músico, que estes por vezes parecem estar suspensos do céu ou sob a acção de uma diferente força de gravidade. A imaginação da tensão do cabo e a convocação dessa imaginação para uma sensação vivida no corpo traduz-se imediatamente no *som*, assim como no *movimento*. Porém, quando a consciência regressa à sensação interior do corpo,

¹ Processo que José Gil, a propósito da experimentação do corpo na dança, detalhadamente descreve no seu livro *Movimento Total – O Corpo e a Dança*.

depois desta experimentação, já não é o primeiro corpo que encontra, mas um corpo que foi “aberto” (para usar um conceito de José Gil) e transformado pela consciência da sensação que se tornou activa no esforço da execução consciente e deliberada dessa frase musical, ou desse movimento. É neste cruzamento misterioso e imediato entre as sensações abstractas das posturas interiores do corpo e a imaginação do som, por um lado, e a produção real desse mesmo som, por outro – neste vaivém, digamos assim, entre corpo, som e consciência, que surge uma experiência do corpo que é necessário repensar e descrever, e a que regressaremos no final deste artigo.

Num conjunto de obras circunscrito,² Erik Satie utilizou diferentes procedimentos de subversão do espírito tradicional das indicações de *performance*. É frequente que, em vez das indicações expectáveis, surja um conjunto de imperativos, palavras soltas ou frases que parecem assumir a figura de legendas íntimas (como se o texto legendasse a música que está a ser lida e executada), mas que são apenas acessíveis do ponto de vista da experiência do intérprete. De facto, tornar acessíveis ao ouvinte estas legendas implicaria recorrer a um dispositivo que é estranho à música fruída no contexto tradicional de concerto ou de gravação, isto é, implicaria associar à interpretação musical uma voz ou um actor que declamasse as indicações de *performance*, precisamente no momento em que soassem as notas musicais que as acompanham, o que constituiria um procedimento muito artificial. A este respeito, e porque essa terá sido muito provavelmente a tentação de alguns dos seus contemporâneos, Satie frisa, numa nota a um tríptico de 1914, com o fino humor que lhe é característico:

A quiconque. / Je défends de lire, à haute voix, le texte, durant le temps de l'exécution musicale. Tout manquement à cette observation entraînerait ma juste indignation contre l'outrecuidant. Il ne sera accordé aucun passe-droit.³

² São bastante numerosas (embora quase sempre minúsculas) as peças musicais com texto em Erik Satie. Cerca de sessenta, como também assinala Caroline Potter no seu prefácio em *Erik Satie: Music, Art and Literature*, xv.

³ Satie, *Heures Séculaires et Instantanées* (1914) – *Horas Seculares e Instantâneas* –, tríptico de três peças para piano. “A quem possa interessar. / Proíbo de ler em voz alta o texto, durante o tempo da execução musical. Qualquer falta quanto a

O que significa que tanto a partitura musical como a música assim fruída escapam obrigatoriamente a um contexto mais comum, que seria o da produção de um fluxo que vai do compositor ao ouvinte, passando pelo intérprete, para se aproximarem de um outro contexto de fruição, que por seu lado tem uma qualidade profundamente intimista e que será o mais habitual na leitura silenciosa de um poema ou de uma peça literária.

Datam de 1890 (Satie tinha 24 anos) as primeiras composições para piano em que se explora este desvio relativamente às instruções de *performance* tradicionais. São as três primeiras *Gnossiennes* (1890), que pertencem ao período inicial, um período intensamente criativo e experimental que decorre entre 1887 e 1891 e em que foram compostas as *Sarabandes*, as *Gymnopédies* e as *Ogives*.⁴

De um modo só aparentemente paradoxal, estas instruções de *performance*, escritas onde seria habitual encontrá-las (isto é, no início das frases musicais, por cima ou em baixo da pauta musical, acompanhando a música), claramente dirigidas a uma orientação da *performance* ou constituindo uma espécie de pedagogia da interpretação musical a realizar, são de facto desconcertantes, do ponto de vista do que seria expectável encontrar, mas muito facilmente acolhidas pelo intérprete como naturais e exequíveis, dado o conhecimento intrínseco da prática musical, a profundidade intuitiva e a sensibilidade que revelam.

esta recomendação terá por consequência a minha justa indignação contra o impertinente. Não será concedida nenhuma benesse.” [nota: todas as traduções que se apresentam neste artigo são minhas.]

⁴ Trata-se de peças altamente experimentais na forma, no ritmo e na estrutura. A primeira e a terceira *Gnossiennes* foram publicadas pela primeira vez em *Le Figaro Musical* 24, em 1893, e a segunda *Gnossienne* foi publicada como sexta *Gnossienne* em *Le Cœur*, também em 1893. Esta numeração foi talvez o que levou um dos principais editores de Satie (Salabert) a reunir seis *Gnossiennes* num só volume, em 1989, mas, na verdade, as três últimas *Gnossiennes* não surgem assim designadas por Satie nos manuscritos e, de facto, não partilham, nem o temperamento, nem o desvio relativamente às indicações de *performance* tradicionais que se encontram presentes apenas nas três primeiras. Para informação detalhada e exaustiva sobre os manuscritos e edições da obra de Erik Satie, cf. Orledge, “Appendix: Chronological Catalogue of Satie’s Compositions and Research Guide to the Manuscripts”, 243-324.

Efectivamente, não é estranho pensar numa frase musical como *Très luisant*, uma vez que *muito brilhante* é uma qualidade sinestésica do som produzida pela manipulação táctil do timbre do instrumento.⁵ Muito menos será estranho pensar em executar uma frase musical *Pas à Pas*⁶ – isto é, com uma pulsação e uma articulação distinta e suavemente marcadas, em *andante*. Efectivamente, a característica mais desviante destas indicações, no que diz respeito à tradição dominante, não se prende, nem com o seu carácter intuitivo, nem com a sua naturalidade ou exequibilidade, nem com a função a que se destinam (orientar de algum modo a execução musical), mas com o facto de terem uma qualidade privada e uma direcção unívoca que vai do compositor para o intérprete e que não passa para o ouvinte de um modo evidente, linear e objectivo, como aconteceria nas indicações tradicionais. Porque, se na interpretação de um trecho de Mozart, como ouvinte, posso imaginar que na partitura se encontre escrito *piano*, *staccato*, *allegro*, como ouvinte não me é possível imaginar, ao ouvir o trecho correspondente da *Gnossienne* em questão, que esteja lá escrito: *De manière à obtenir un creux*.⁷

Por exemplo, na primeira *Gnossienne*, encontramos uma série de seis indicações:

Très luisant
Questionnez
Du bout de la pensée
Postulez en vous-même
Pas à Pas
*Sur la langue*⁸

⁵ Primeira *Gnossienne*. Como se sabe, do ponto de vista da técnica pianística, de acordo com a força e a pressão colocada na ponta dos dedos e de acordo com o tipo de ângulo de ataque do dedo nas teclas, é possível esculpir e modelar o brilho da sonoridade e do timbre do piano, criando uma articulação mais definida e brilhante entre os sons, ou, pelo contrário, uma qualidade tímbrica mais nublada, desfocada ou apagada.

⁶ *Ibid.*, “Passo a Passo”.

⁷ Terceira *Gnossienne*, “De modo a obter um buraco”.

⁸ “Muito brilhante. Questionando. Da ponta do pensamento. Postula por ti mesmo. Passo a Passo. Na ponta da língua.”

Na segunda *Gnossienne*, novamente uma série de seis indicações:

*Avec étonnement
Ne sortez pas
Dans une grande bonté
Plus intimement
Avec une légère intimité
Sans orgueil*⁹

E na terceira *Gnossienne*, uma série de oito indicações:

*Conseillez-vous soigneusement
Munissez-vous de clairvoyance
Seul, pendant un instant
De manière à obtenir un creux
Très perdu
Portez cela plus loin
Ouvrez la tête
Enfouissez le son*¹⁰

De todas estas indicações, as menos evidentes, do ponto de vista da execução, serão porventura *Du bout de la pensée*¹¹ e *De manière à obtenir un creux*.¹²

De que modo poderá soar o pequeno motivo contemplativo, quase singelo e profundamente nostálgico, que serve de tema à primeira *Gnossienne*, quando tocado pela terceira vez, segundo a indicação que nos diz: *Du bout de la pensée*? Poderá possivelmente soar em *pianissimo* e com um timbre enevoado, mas com uma articulação distinta e fina, como se fora nesse lugar estreito e extremo, *na ponta do pensamento*,

⁹ “Com espanto. Não saias. Com uma grande bondade. Mais intimamente. Com uma ligeira intimidade. Sem orgulho.”

¹⁰ “Aconselha-te com cuidado. Mune-te de clarividência. Só, por um instante. De maneira a obter um buraco. Muito perdido. Leva isso ainda mais longe. Abre a cabeça. Enterra o som.”

¹¹ Primeira *Gnossienne*.

¹² Terceira *Gnossienne*.

que o pequeno tema pudesse habitar?... Mas que lugar é esse?... Como imaginar que o pensamento possa ter qualquer coisa como o espaço de uma ponta, de uma margem extrema?... Pode parecer simples para um certo tipo de organização mental imaginar que o pensamento tenha aspectos geográficos que são como a semelhança com um cabo que entra no mar. Mas como?... E porquê?... E como produzir a frase a partir desse lugar do pensamento?... No quinto sistema da terceira *Gnossienne*, o motivo ascendente sobre o acorde de mi menor (que pelos cromatismos tem qualquer coisa de afim com um movimento ascendente espiralíneo), de que modo soará quando tocado segundo a indicação que nos diz: *De manière à obtenir un creux*? Soará eventualmente como se estivesse a ser *comido por dentro*, com um timbre rarefeito e sem densidade, esboroadado? Na verdade, com uma paradoxal (mas experimentada sensação abstracta do corpo) ascensão descendente? De que maneira se obtém um *buraco*, na execução de uma frase musical?

Podemos dizer que aqui são convocadas, de um modo subtil e rarefeito, as sensações paradoxais do corpo habitado, em diversos estados de consciência. Não é verdade que alguns de nós já tivemos, nem que fosse apenas em sonhos, a sensação de cair enquanto subíamos? E de percorrer, com uma sensação abstracta do corpo, num estado de extremo cansaço, de sonolência ou mesmo de ebriedade, uma espécie de abismo espiralado invertido? Não é apesar de tudo tão comum que cruzemos espaço e pensamento, quando tentamos clarificar e tornar transparentes as nossas ideias? Mas o que se implica nesse cruzamento? O que é que acontece nestes processos de vaivém entre espaço e pensamento, entre corpo e consciência, entre o som físico e a imaginação auditiva e antecipada desse mesmo som, entre a produção do som e a sensação abstracta do corpo que permite criar a textura e o colorido desse som? De que modo se combinam estas sensações abstractas do vivido do corpo com os afectos da renúncia depurada e da nostalgia e tristeza desprendidas que atravessam as três primeiras *Gnossiennes*? Regressaremos também a este ponto, no final deste artigo.

Tanto no período místico e rosa-cruciano que decorre entre 1891 e 1897, como no período intermédio que acompanha a mudança de Satie de Montmartre para Arcueil, entre 1895 e 1905, como no período escolar que vai de 1905 a 1912, é possível verificar que o espírito e a

forma destas instruções de *performance*, nas composições de Satie, se mantêm coerentes.

Le Fils des Étoiles (1891), *Vexations* (1893), *Prélude de la Porte Héroïque du Ciel* (1894),¹³ *Prière des Orgues* e *Commune qui mundi nefas* (1894)¹⁴ são as peças que perfazem o conjunto de composições em que surgem este tipo de indicações de *performance*, no período rosa-cruciano.

Le Fils des Étoiles (1891), uma música de fundo inicialmente composta para um drama poético de Joséphin Péladan com o mesmo título e que foi posteriormente arranjada para piano, é uma das composições mais radicais de Satie, que explora o encadeamento de acordes em quartas e desenvolve em simultâneo uma concepção de música de fundo como “decoração sonora estática”.¹⁵ O conjunto de indicações nesta partitura é o seguinte: *En blanc et immobile. Toujours. Précieusement. Pâle et hiératique. Dans la tête. Moins haut. Montant. Courageusement facile et complaisamment solitaire. Tomber jusqu’à l’affaiblissement. Très bien. En se regardent de loin. Sans trop frémir.*

¹³ *Prelúdio da Porta Heróica do Céu* – música de fundo para um drama exotérico de Jules Bois, com as seguintes instruções de *performance*: *Calme et profondément doux. Superstitieusement. Avec déférence. Très sincèrement silencieux. En une timide piété. Eviter toute exaltation sacrilège. Sans orgueil. Obligeamment. RIDEAU.* “Calmo e profundamente doce. Supersticiosamente. Com deferência. Muito sinceramente silencioso. Numa tímida piedade. Evitar toda a exaltação sacrílega. Sem orgulho. Obsequiosamente. Cortina.”

¹⁴ *Oração dos Órgãos* e *Commune qui mundi nefas*. Estas duas últimas peças estão ambas incluídas na *Messe des Pauvres* – *Missa dos Pobres*, única obra litúrgica de Satie, inicialmente intitulada *Grande Messe de l’Église Métropolitaine d’Art* – *Grande Missa da Igreja Metropolitana de Arte*. Missa para órgão e coro de homens e crianças, escrita maioritariamente em latim. As seguintes indicações de *performance*, que são esparsas, encontram-se apenas nos dois andamentos referidos em epígrafe: 1º - *Très chrétiennement (2x). Sans ostentation (2x). Dans le meilleur (2x). Avec un grand oubli du présent (2x). Inflexible.* 2º - *En dedans. Véritablement. Sans orgueil. Très bien (2x). Affirmatif. Même affirmation mais plus intérieure. S’appliquer en renoncement. Presqu’invisible.* “De um modo muito cristão. Sem ostentação. No seu melhor. Com um grande esquecimento do presente. Inflexível. Por dentro. Verdadeiramente. Sem orgulho. (2x) Afirmativo. A mesma afirmação mas mais interior. Aplicar-se em renúncia. Quase invisível.”

¹⁵ Segundo as palavras do compositor em *Le Guide du Concert, III* (June 1912), p. 35.

*Être plus près. Ignorer sa propre présence. Haut. Sans s'irriter. Finir pour soi.*¹⁶

Já as *Vexations* (1893), são acompanhadas pela seguinte instrução única de *performance*, subtilmente pervadida pelo peculiar e desconcertante humor de Satie, tão difícil de analisar: “Note de l’auteur: Pour se jouer 840 fois de suite ce motif, il sera bon de se préparer au préalable, et dans le plus grand silence, par des immobilités sérieuses”.¹⁷

Esta peça foi executada integralmente em 1963 numa versão de dezoito horas e quarenta minutos organizada por John Cage e um conjunto de onze pianistas, em Nova Iorque. Uma interpretação que falhou precisamente a compreensão da natureza intimista destas indicações de *performance*, que não se destinam a uma fruição pública e que colocam a música de Satie num plano singular e paradoxalmente privado. Porque esta composição, que surge no contexto do rompimento da turbulenta e breve relação de Satie com Suzanne Valadon, para além de glosar humoristicamente as indicações de *performance* dos *Exercícios Diários* para piano de Czerny, parece ir no sentido de uma pouco popular estratégia terapêutica, porventura insana, mas geralmente eficaz, que consiste em obviar uma primeira dor com uma dor maior (neste caso, a ascese e a disciplina que implica repetir o motivo musical oitocentas e quarenta vezes).

Por seu lado, fazem parte da época da mudança entre Montmartre e Arcueil, as *Pièces Froides* (1897), cujo título deriva possivelmente da penúria material em que viveu Satie nesse período,¹⁸ e o exemplar

¹⁶ “Em branco e imóvel. Sempre. Preciosamente. Pálido e hierático. Dentro da cabeça. Menos alto. Subindo. Corajosamente fácil e aprazivelmente solitário. Cair até ao enfraquecimento. Muito bem. Olhando-se de longe. Sem muito estremecer. Estar mais próximo. Ignorar a sua própria presença. Alto. Sem se irritar. Acabar por si.”

¹⁷ “Nota do autor: Para se tocar 840 vezes seguidas este motivo será bom preparar-se de antemão e num grande silêncio, por meio de imobilidades sérias.”

¹⁸ Trata-se de um conjunto de duas peças com vários andamentos – *Airs à Faire Fuir* (*Tons para te Fazer Fugir*) e *Danses de Travers* (*Danças Torcidas*) – que marcam uma ruptura com o estilo hierático e monumental do período místico, recuperando a anterior leveza humorística e a fluidez rítmica de Satie. Surgem aí registadas as seguintes instruções de *performance*: *I - D'une manière très particulière: Obéir. Tout entier. Descendre. Se fixer. Ne pas se tourmenter. Fatigué. Important. Enigmatique. À part. Dans le fond. Avec fascination. Plus loin. II –*

Verset Laique et Somptueux (1900), minúscula miniatura com um efeito místico e monumental (atonal), publicada em 1900 nos *Autographes des Musiciens Contemporaines 1900*, para a Exposição Universal de Paris, com as seguintes indicações de *performance*: *Réfléchir. Autrement. Soi-même*.¹⁹

No período escolar, entre 1905 e 1912, em que Satie com cerca de quarenta anos regressa aos estudos, encontramos escassos exemplos deste procedimento, nomeadamente em *Désespoir Agréable* (1908),²⁰ *Aperçus Désagréables* (1908-1912),²¹ *Deux Choses* (1909).²²

Modestement: Sans sourciller. À sucer. Dans le plus profond silence. III - S'inviter: Ne pas trop manger. Cumulativement. Dernièrement. Voyez. Ne pas trop manger. Bien. IV - En y regardant à deux fois: Se le dire. À plat. Blanc. Toujours. V - Passer: Pareillement. Du coin de la main. Seul. Être visible un moment. Se raccorder. Un peu cuit. VI - Encore: Mieux. Encore. Très bien. Merveilleusement. Parfait. N'allez pas plus haut. Sans bruit. Très loin. “I – De um modo muito particular: Obedecer. Todo inteiro. Descer. Fixando-se. Não se atormentar. Cansado. Importante. Enigmático. De parte. No fundo. Com fascínio. Mais longe. II – Modestamente: Sem mostrar os seus próprios sentimentos. Para chupar. No mais profundo silêncio. III – Convidando-se: Não comer demais. Cumulativamente. Anteriormente. Veja. Não comer demais. Bem. IV – Olhando-o duas vezes: Dizer a si mesmo. Plano. Branco. Sempre. V – Passar: Paralelamente. Do canto da mão. Só. Ser visível um momento. Ligar-se. Um pouco cozido. VI – Ainda: Melhor. Ainda. Muito bem. Maravilhosamente. Perfeito. Não ir mais alto. Sem barulho. Muito longe.”

¹⁹ *Verso Secular e Sumptuosos*. “Reflectir. De outra maneira. Si mesmo.”

²⁰ *Desespero Agrádel*. Trata-se de um exercício escolar para a *Schola Cantorum*. Miniatura de contraponto minucioso e que respira um pouco do *élan* de Bach. As indicações que aí se registam são: *Calme. Très triste. Au mieux. Avec une ironie contagieuse. Délicieusement. Retarder*. “Calmo. Muito triste. No seu melhor. Com uma ironia contagiosa. Deliciosamente. Retardar.”

²¹ *Percepções Desagradáveis*. Duetto pensado para ser tocado com Debussy. As indicações que aí surgem são: *Très lié et mélancolique. Voyez. Retenez, je vous prie. Particulièrement. Ne tournez pas. Mieux. Encore. Grattez. Souriez. Depuis. Avec plaisir. Naturellement. Droit. Visible. Prenez. Nécessairement. Sans méchanceté. De coin. Beaucoup. Ne parlez pas. Précieux. Regardez. Véritable. A voir. Dire. Seul. En face*. “Muito ligado e melancólico. Veja. Retenha, eu vos imploro. Particularmente. Não volte. Melhor. Ainda. Raspe. Sorria. Depois. Com prazer. Naturalmente. Direito. Visível. Agarre. Necessariamente. Sem maldade. De canto. Muito. Não fale. Precioso. Olhe. Verdadeiro. A ver. Dizer. Só. Em face.”

²² *Dois Coisas*. Segunda Parte: *Poésie – Poesia*. Com as seguintes indicações de *performance*: *Cloîtrement. Plus blanc. Au flot*. “Claustamente. Mais branco. À tona.”

De facto, estas indicações, durante estes três períodos, constituem de um modo uniforme uma mescla peculiar de procedimentos heteróclitos, mas perfeitamente definidos e distintamente demarcados entre si, e que, mesmo quando se impregnam do difícil humor pervasivo e da ironia mordaz de Satie, não perdem nunca a profunda seriedade de que se revestem.²³

Podemos observar que fazem parte desta mescla de procedimentos, não só aqueles (extremamente frequentes em Satie) que convocam as sensações abstractas do vivido do corpo, isto é, sensações por vezes paradoxais e que correspondem a diferentes modos e regimes de consciência na relação com o corpo habitado,²⁴ como por exemplo: *Presqu'invisible, En dedans, Dans la tête*,²⁵ *Tout entier, Se fixer*,²⁶ mas também aqueles procedimentos, igualmente numerosos, que convocam as sensações cinestésicas e visíveis do corpo, tais como: *Moins haut; Montant; Être plus près*,²⁷ *Descendre*.²⁸

Certas estratégias de desvio, mais raras, em relação às indicações de *performance* tradicionais, passam por evocar sinestesticamente as qualidades do timbre e da coloração ou textura sonoras – *En blanc et immobile*²⁹ – ou, na segunda parte de *Deux Choses* (1909), sugestivamente intitulada *Poésie – Cloîtement, Plus blanc, Au flot*.³⁰

Outras, muitíssimo frequentes, constituem exortações ou ordens de carácter moral e afectivo: *Très sincèrement silencieux, En une timide*

²³ Sobre o humor de Satie e a sua articulação com a seriedade, cf. Hanlon, “Satie and the Meaning of the Comic”, 19-48.

²⁴ Referimos aqui o “corpo habitado” enquanto conceito criado, implícito e explorado em várias obras do filósofo português José Gil, em particular nas *Metamorfoses do Corpo* e no *Movimento Total, o Corpo e a Dança*.

²⁵ *Commune qui mundi nefas* (1894). “Quase invisível. Por dentro. Dentro da cabeça.”

²⁶ *Pièces Froides* (1897) – *Peças Frias*. “Todo inteiro. Fixar-se.”

²⁷ *Le Fils des Étoiles* (1891) – *O Filho das Estrelas*. “Menos alto. Subindo. Estar mais próximo.”

²⁸ *Pièces Froides* (1897). “Descendo.”

²⁹ *Le Fils des Étoiles* (1891). “Em branco e imóvel.”

³⁰ “Claustramente. Mais branco. À tona.”

piété,³¹ *Avec un grand oubli du présent*,³² *Calme, Très triste, Au mieux, Avec une ironie contagieuse, Délicieusement*.³³

Muito recorrentes são as expressões adverbiais ou advérbios que, apresentados como instruções de *performance*, passam a ligar-se com a música como se esta fosse o sintagma verbal, isto é, a acção que vêm modular, matizando-a multiplamente e criando amplas possibilidades para o intérprete: *Particulièrement, Encore, Depuis, Avec plaisir, Naturellement, Nécessairement, Beaucoup*.³⁴

Por fim, são fundamentais nesta estratégia geral de subversão do funcionamento das indicações de *performance* os esparsos mas omnipresentes elementos de um humor radical e de uma fina ironia, elementos estes que fazem explodir por dentro o próprio método de desvio, criando um regime de instabilidade e turbulência muito próprios do estilo singular de Satie, mas agora por via de um outro método de desdobramento e multiplicação de patamares de consciência (um dos mais difíceis e complexos na sua recepção), que é o humor. É o caso exemplar da sequência, pelo desdobramento implicado no acto de se convidar a si mesmo para comer, para depois ironicamente se dizer a si mesmo para não comer demais, congratulando-se, no fim, pela obediência de não ter comido demais, porventura porque nesse período de penúria em que foram compostas estas peças haveria realmente muito pouco para comer...: *S'inviter: Ne pas trop manger. Cumulativement. Dernièrement. Voyez. Ne pas trop manger. Bien*.³⁵

Mas é entre 1912 e 1915 que se dá uma verdadeira explosão de composições (maioritariamente humorísticas) que fazem uso desta estratégia, ainda que de um modo tão radicalmente diferente, que podemos questionar até que ponto se deverá continuar a considerar estas peculiares legendas íntimas como indicações de *performance*.

³¹ *Prélude de la Porte Héroïque du Ciel* (1894). “Muito sinceramente silencioso. Numa tímida piedade.”

³² *Prière des Orgues* (1894). “Com um grande esquecimento do presente.”

³³ *Désespoir Agréable* (1908). “Calmo. Muito triste. No melhor. Com uma ironia contagiosa. Deliciosamente.”

³⁴ *Aperçus Désagréables* (1908-1912). “Particularmente. Ainda. Depois. Com prazer. Naturalmente. Necessariamente. Muito.”

³⁵ *Pièces Froides* (1897). “Convidando-se: Não coma demais. Cumulativamente. Recentemente. Veja. Não coma demais. Bem.”

Porque, se até aqui se produzira o conjunto de estratégias que procurámos caracterizar de um modo resumido em epígrafe, neste período soma-se a estes procedimentos aquilo que se poderia qualificar, na música de Satie, com o epíteto de *cinema invertido*, um termo que nos ocorre de um modo espontâneo para descrever o que surpreendentemente encontramos. Isto porque, se no cinema sonoro temos uma imagem em movimento que é acompanhada por som e palavras, nesta música temos frequentemente um trecho musical que é acompanhado por uma narrativa ou por uma cena minimal, amiúde com um aspecto surrealista e uma tonalidade mordaz.³⁶

No entanto, porque este texto mudo intra-musical surge na sequência e no contexto das indicações de *performance* acima descritas, por isto mesmo penso que é possível considerá-lo como pertencente a um mesmo tipo de experimentação que é o da subversão das indicações de *performance* tradicionais. Na verdade, é tão rico e abundante este novo universo em Satie que não pode caber com pormenor num artigo como este. Mas dois exemplos muito expressivos da articulação entre

³⁶ É o caso de *Véritables Préludes Flasques (pour un chien)* (1912) – *Verdadeiros Prelúdios Flácidos (para um cão)* –, em que Satie tenta conciliar o contraponto linear aprendido na escola com o seu sentido de humor e fantasia; *Le Piège de Méduse (Sept Pièces pour le Piano)* (1913) – *A armadilha da Medusa (sete peças para piano)* –, um drama surrealista com macaco dançante, publicado com gravuras de Braque, em edição de luxo, em 1921; *Descriptions Automatiques* (1913) – *Descrições Automáticas; Croquis et Agaceries d'un Gros Bonhomme en Bois* (1913) – *Croquis e Traquinices de um Grande Homem de Madeira; Choses Vues à Droite et à Gauche (Sans Lunettes)* (1914) – *Coisas Vistas à Direita e à Esquerda (sem óculos); Embryons Desséchés* (1913) – *Embriões Ressequidos; Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses* (1913) – *Velhas Lantejoulas e Velhas Couraças; Chapitres Tournés en Tous Sens* (1913) – *Capítulos Voltados em Todos os Sentidos; Heures Séculaires et Instantanées* (1914) – *Horas Seculares e Instantâneas; Sports et Divertissements* (1914) – *Desportos e Divertimentos; Avant-Dernières Pensées* (1915) – *Pensamentos Antes-Últimos; Sonatine Bureaucratique* (1917) – *Sonatina Burocrática. É também o caso da “música para crianças”, que em certos casos não poderá ser destinada às crianças, pela violenta crítica social e pela denúncia da hipocrisia que por vezes encerra: L'Enfance de Ko-Quo* (1913) – *A Infância de Ko-Quo; Menus Propos Enfantsins* (1913) – *Minúsculas Propostas Infantis; Peccadilles Importunes* (1913) – *Pecadilhos Importunos; Infantillages Pittoresques* (1913) – *Infantilidades Pitorescas.*

o humor mordaz e a composição de uma cena minimal poderiam ser *Celle qui Parle Trop* (uma ilustração surrealista do tédio conjugal):

Marques d’impatience du pauvre mari.
Laissez-moi parler.
Ecoute-moi.
J’en envie d’un chapeau en acajou massif.
Madame Chose a un parapluie en os.
Mademoiselle Machin épouse un homme qui est sec comme un coucou.
Ecoute-moi donc!
La concierge a mal dans les côtes.
Le mari se meurt d’épuisement.³⁷

E ainda a terceira peça de *L’Enfance de Ko-Quo* (1913), *Ne Mets Pas ta Tête sous ton Bras*, que constitui um ápice na denúncia mordaz e violenta da hipocrisia moral e dos valores bélicos que se viviam na época imediatamente anterior ao deflagrar da primeira guerra mundial:

Si tu prends l’habitude de te tenir convenablement,
tu arriveras, peut-être, à être Maréchal.
Et qui sait si tu n’auras pas la tête emportée par un boulet.
C’est ça qui est bon, pour un garçon!
Tu serais l’invalidé à la tête de bois.³⁸

De facto, considerar que este texto mudo intra-musical pode ser abordado como uma indicação de *performance* é altamente discutível e lança-nos em questões imprevistas, mas também empolgantes, no

³⁷ *Chapitres Tournés un Tous Sens* (1913). “Capítulos Voltados em Todos os Sentidos. Sinais de impaciência de um pobre marido. Deixa-me falar. Escuta-me. Tenho inveja de um chapéu em mogno maciço. A Senhora Coisa tem um guarda-chuva em osso. A Menina Máquina desposou um homem que é seco como um cuco. Escuta-me, portanto! O porteiro sofre das costelas. O marido morre de aborrecimento.”

³⁸ *Não Metas a Cabeça Debaixo dos Braços*: “Se tu ganhares o hábito de te portares convenientemente / tu chegarás, quem sabe, a ser Marechal. / E quem sabe se não terás a cabeça levada por uma bala. / Isso é que é bom para um rapaz! / Serás o inválido da cabeça de madeira.”

que diz respeito à articulação entre corpo, palavra e música. Não há dúvida de que a interpretação de um texto literário ou escrito tem por alicerce, mesmo na leitura silenciosa, a atribuição de um tom, de uma atmosfera, de um andamento e de uma determinada e específica respiração musical que é condição *sine qua non* para que as palavras ganhem sentido. Para dar um exemplo extremo, basta experimentar soletrarmos mecanicamente um texto para percebermos que nada do seu sentido nos atinge e que o texto permanece opaco e ilegível, sem vida. As frases escritas guardam de algum modo como que em palimpsesto a melodia e a métrica das frases faladas e ouvidas (isto é, o corpo sonoro e activo das palavras vivas) e assim exigem um tom, uma velocidade, um andamento e um conjunto de afectos próprios. No entanto, trazer o inverso ao texto musical, isto é, trazer às frases rítmicas e melódicas uma narrativa escrita, quando as primeiras têm especificadas na notação musical o seu andamento, atmosfera e forma sonora, trazer-lhes a especificidade de uma cena e de uma ironia ou de um humor que habitam radicalmente outro plano, a que conduz?

Existe uma contaminação problemática entre os dois planos, o da palavra e o da música, que não pode ser ignorada, porque a cena definida e descrita em palavras orienta a execução musical num certo sentido, que não teria antes. É o caso do fraseado rápido que acompanha em colcheias o contraponto da mão esquerda, nesta última peça de *L'Enfance de Ko-Quo* (1913). Este fraseado, não fosse o aspecto ao mesmo tempo moralizante e terrível do texto, poderia ter uma atmosfera feérica e encantada, naturalmente inocente, leve e alegre. Mas o carácter trágico destas recomendações maternais que encontram na criança um aspirante a marechal com a cabeça estoirada por uma bala e, logo de seguida, um herói de guerra, um inválido com cabeça de madeira, contamina esta leveza com a leviandade e a futilidade dramática dos que comum e inconscientemente se deixam levar pelo *ar do tempo*, por modas e fluxos de propaganda política, pelo espírito das grandes correntes de pensamento massificado e pela pressão de uma grande máquina social que vai esmagando com falsas aspirações o desejo singular dos indivíduos. Os acordes de segundas e sétimas na mão esquerda ganham então uma profundidade trágica, não ocasional, e têm de ser timbrados de um modo mais carregado e sem leveza pelo

afecto de condenação desta leviandade. Desenha-se o quadro trágico da profunda vulnerabilidade e do desamparo da criança que permanece inocente face a um mundo colossal, do qual a mãe também é o porta-voz involuntário, apesar da contraditória delicadeza que habita toda a peça, como se tudo o que é terrível chegasse sob a forma de um doce murmúrio amoroso. O remate da peça com o acorde descendente em Dó Maior diz tudo desta tragédia involuntária que habita o senso-comum e que, sem grandes convulsões, fazendo apenas o que parece bem, dobra com cada voz singular a grande máquina da voz comum. “É assim.” – diz o acorde de Dó Maior, com a sua banalidade assumida e fugaz. “É assim que se prepara a guerra, nas recomendações e ambições maternas.” E não deixa de ser extraordinário como as estratégias de subversão das indicações de *performance* assumem aspectos múltiplos mas coerentes, ao longo de todo o percurso criativo de Erik Satie, para culminarem em procedimentos narrativos, cinematográficos e poéticos.

De uma abordagem poética destas indicações de *performance*, ainda que sempre permeada de ironia, são casos paradigmáticos as peças para piano *Embryons Desséchés* (1913), *Sports et Divertissements* (1914) e *Avant-Dernières Pensées* (1915), esta última com expressivas e repetidas referências pungentes, mesmo quando surreais e humorísticas, ao órgão do coração.

O corpo que surge apontado, referido e subjacente nestas indicações pressupõe obrigatoriamente, por um lado, a experiência viva da interpretação musical em tempo real e ainda um processo de experimentação singular, que é o da invenção artística de Satie nesta estratégia de subversão das instruções de *performance*.

Não é por acaso, neste contexto, que os vários desportos e actividades referidos em *Sports et Divertissements* (1914) – o baloiço, a caça, a comédia italiana, o sonho da noiva, a cabra-cega, a pesca, a vela, o banho de mar, o carnaval, o golfe, o polvo, as corridas, o gato e o rato, a montanha-russa, o tango perpétuo, o esqui, o *flirt*, o fogo de artifício, o ténis – convocam múltiplas acções (e paixões), assim como múltiplas desagregações paradoxais do corpo.

Olhemos em pormenor apenas para um destes casos, o do baloiço: *C'est mon cœur qui se balance ainsi*. – diz a rapariga em pé no baloiço

– *Il n’a pas le vertige. Comme il a de petits pieds. Voudra-t’il revenir dans ma poitrine?*³⁹

Toda a leveza aparente do discurso é posta em causa pela negra e angustiante atmosfera do trítone que perfaz o início da melodia. Trítone ou quarta aumentada, que a tradição da música medieval banira como sendo o intervalo do diabo. Por outro lado, o *ostinato* na nota mi com saltos de duas oitavas na mão esquerda, que agilmente passa em arco sobre a mão direita (esta por sua vez totalmente aplicada na execução da melodia), saltos em *stacatto* contra o *legato* da voz cantante, imediatamente compelem o pianista a dividir o seu corpo entre o “baloiço” e a “rapariga”. A mão esquerda é o baloiço, essa coisa mecânica que vai e vem, sempre na mesma nota, tac, tac, tac, tac – e a mão direita é a rapariga, mas a rapariga não sabe o que diz, porque a atmosfera da tonalidade musical não rima com a atmosfera do texto. É assim que nós sabemos que o coração da rapariga tem de facto vertigens (ao contrário do que ela diz) e que não mais regressará ao seu peito, e essa percepção é na verdade a sensação do corpo sonoro físico e real da música, que passa para o corpo do intérprete, atravessada por uma espécie pouco nominável de consternação.

De que forma poderemos conseguir começar a pensar o corpo que aqui se implica e que a toda a hora é convocado, transformado, evocado, experimentado, por meio destas indicações de *performance*?

Não cabe no breve espaço de um artigo um esforço desta envergadura, de que apenas poderemos lançar as linhas de orientação, as questões, e expor algumas inquietações.

Uma forma de começar a pensar este corpo poderia ser através do paradoxo citado por Gumbrecht no livro intitulado *Atmosphere, Mood, Stimmung*, quando fala de “ser tocado como se fosse a partir de dentro”, a propósito do fenómeno da audição musical:

As is well known, we do not hear with our inner and outer ear alone. Hearing is a complex form of behavior that involves the entire body. Skin and haptic modalities of perception play an important role. Every tone we perceive is, of

³⁹ “É o meu coração que balança assim. Ele não sente vertigens. Que pezinhos tem! Querera ele regressar ao meu peito?”

course, a form of physical reality (if an invisible one) that “happens” to our body and, at the same time, “surrounds” it. Another dimension of reality that happens to our bodies in a similar way and surrounds them is the weather. For this very reason, references to music and weather often occur when literary texts make moods and atmospheres present or begun to reflect upon them. Being affected by sound or weather, while among the easiest and least obtrusive forms of experience, is, physically, a concrete encounter (in the literal sense of *encountering*: meeting up) with our physical environment. Toni Morrison once described the phenomenon with the apt paradox of “being touched as if from inside”.⁴⁰

Este mesmo fenómeno que Gumbrecht descreve de um modo muito acessível com o paradoxo de ser tocado a partir de dentro, encontramos-lo na construção do conceito de *corpo paradoxal* de José Gil, no seu livro *Movimento Total, o Corpo e a Dança*, por exemplo, quando fala da “reversão” do espaço interior para o espaço exterior, assim como dos pontos de contemplação narcísica em que o bailarino *se sente* dançar. Na verdade, quando José Gil nos fala de um corpo paradoxal que constitui um plano de imanência onde matéria e espírito se interceptam, de tal modo que as intensidades fluem livremente e sem entrave, ou de um espaço do corpo em que a pele se prolonga no espaço exterior e em que a pele se torna espaço, fala também deste mesmo corpo que está implicado, de diversos modos, nas indicações de *performance* subversivas de Satie. Abordá-lo em pormenor seria tarefa para um conjunto de estudos de caso mais longos e pormenorizados, por exemplo, com algumas das peças citadas de Satie. Como o caso paradigmático de *Embryons Desséchés* (1913), que multiplamente convoca a descrição de fenómenos atmosféricos para compor as suas instruções de *performance*.

Sabe-se que o bailarino evolui num espaço próprio, diferente do espaço objectivo. Não se desloca *no* espaço. Segrega, cria o espaço com o seu movimento. O que pouco difere do que se passa no teatro ou noutros palcos. O actor transforma também o espaço da cena; o desportista prolonga o espaço que rodeia a sua

⁴⁰ Gumbrecht, *Atmosphere, Mood, Stimmung*, 4.

pele, tece com as barras, os tapetes, ou simplesmente com o solo que pisa, relações de convivência tão íntimas como as que tem com o seu corpo. Do mesmo modo, o atirador de tiro ao arco e o seu alvo *zen* são um só. Em todos os casos surge um novo espaço: chamar-lhe-emos *espaço do corpo*. Espaço a vários títulos paradoxal: diferente do espaço objectivo, não está separado dele. Pelo contrário: imbrica-se nele totalmente, a ponto de já não ser possível distingui-lo desse espaço: a cena transfigurada do actor não é espaço objectivo? E todavia é investida de afectos e forças novas, os objectos que a ocupam ganham valores emocionais diferentes seguindo os corpos dos actores, etc. Embora invisíveis, o espaço, o ar, adquirem texturas diversas. Tornam-se densos ou ténues, tonificantes ou irrespiráveis. Como se recobrissem as coisas com um invólucro semelhante à pele: o espaço do corpo é a pele que se prolonga no espaço, a pele torna-se espaço. De onde a extrema proximidade das coisas e do corpo. Podemos fazer a experiência seguinte: completamente nus, mergulhados numa banheira funda, só com a cabeça de fora, façamos cair na superfície da água, aos nossos pés, uma aranha. Sentiremos o seu contacto sobre toda a nossa pele. A água criou um espaço do corpo delimitado pela pele-película da água da banheira. Podemos já extrair daqui duas consequências quanto às propriedades do espaço do corpo: prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado, por comparação com o tacto habitual da pele. O espaço do corpo não é apenas produzido pelos desportistas e os artistas que utilizam o seu corpo. É uma realidade muito geral, presente por toda a parte, que nasce a partir do momento em que há investimento afectivo do corpo.⁴¹

A toda a hora o texto mudo nas partituras de Satie nos lança na experimentação de um corpo paradoxal a ser criado, por vezes corpo de um só órgão, como, no caso de “*La Balançoire*”, o coração, ou corpo paradoxal de onde uma melodia pode sair abrindo a cabeça e onde uma frase musical pode nascer, não dos dedos, mas sobre a língua, ou produzir-se a partir da ponta do pensamento. Corpo paradoxal porque criado num cruzamento entre a imaginação da sensação e as sensações reais do corpo físico que é afectado pelo som em tempo real, som que por sua vez amplia e intensifica as fronteiras do corpo, criando um corpo espraído num espaço a ser criado e ao mesmo tempo

⁴¹ Gil, *Movimento Total, O Corpo e a Dança*, 57-58.

hipersensível, subtil e atmosférico. Corpo rarefeito porque inteiramente concentrado em dois ou três pontos que a imaginação pode enlaçar com o som legendado – a língua, a mão, o coração, o esforço para ser “quase invisível”, isto é, para ser, do espaço, apenas esse ponto do olhar, como, do som, apenas o ouvir.

Porque este corpo habita um plano de imanência, em que espaço, tempo e pensamento convergem de um modo imediato e misterioso, por isso nos parece tão necessária e mesmo inevitável a convocação da imaginação dos afectos e das disposições morais que modulam o som ao mesmo tempo que esculpem um estado interior. *Timidamente, Silenciosamente*, são instruções instintivamente compreendidas pelo intérprete. De que modo sabemos tocar uma frase musical silenciosamente, uma vez que tal parece ser uma contradição entre termos? Do mesmo modo que sabemos pensar silenciosamente, ouvir silenciosamente, falar silenciosamente. Executar a frase silenciosamente implica fazê-lo com enorme contenção, *como se* a ouvíssemos interiormente, em silêncio. Por isso também o recurso à imaginação geográfica do pensamento e às sinestésias que libertam os sentidos do corpo, resgatando-os da clausura natural do seu órgão-mãe (cor/olhos, textura/pele, som/ouvido, movimento/corpo, sabor/língua), para a fluidez liberta de um plano de imanência. De igual modo, o recurso a tantas expressões adverbiais que fazem concentrar o pensamento nos modos e nas posturas que pode adoptar não são tão frequentes apenas porque esses modos e essas posturas são intensidades e, neste caso, variações de intensidades e de saturações no som, mas porque é na modulação destas intensidades que se opera a passagem da alma ao corpo, ou do espírito à matéria, para usar termos complicados pela sua história e tradição filosófica, mas que muito possivelmente não serão evitáveis. O esforço que o executante faz ao dirigir a atenção para estas sensações abstractas do corpo, que se realizam, não por via de acções literais, mas por via da imaginação delas, transforma de um golpe toda a vivência actual do corpo, toda a experiência do próprio vivido do corpo. Por exemplo, quando uma frase musical se faz imaginando que a cabeça se abre, é toda uma visão do interior da cabeça que se escava por acção do movimento

musical da frase que sai dos dedos, abrindo ou criando um espaço que era antes totalmente desconhecido e por experimentar.

O conceito de experimentação que aqui referimos vem de Deleuze e da leitura de José Gil no *Imperceptível Devir da Imanência*, e muito em especial do capítulo sobre o plano de imanência no livro de Deleuze e Guattari, *O que é a filosofia?* Muito resumidamente e com risco de algum simplismo podemos esclarecer que, para Deleuze e Guattari, na senda de Espinosa, o pensamento não será uma característica ou actividade exclusiva da espécie humana, mas uma realidade ou dimensão da natureza (ou do cosmos) que se actualiza no plano humano de diversos modos. Sendo assim, o que acontece é que o pensamento pensa. Como? Por experimentação (o que implica entrar e sair do caos, com todos os riscos que isso acarreta). Na arte, este processo de pensar do pensamento faz-se por uma experimentação de afectos e perceptos (que não são exactamente percepções, mas blocos de percepções intensivas, singularidades intensivas, ou *hecceidades*). Na ciência, por funções. E na filosofia, por conceitos.

Precisamente por o plano de imanência ser pré-filosófico, e não operar já com conceitos, ele implica uma espécie de experimentação às cegas, e o seu traçado recorre a meios pouco confessáveis, pouco racionais e razoáveis. São meios da ordem do sonho, de experiências esotéricas, da embriaguez ou do excesso.⁴²

Será por isto, por causa das operações específicas que conduzem à criação de um plano de imanência, que esta música escapa ao contexto comum da fruição musical e se alinha com o contexto intimista da leitura silenciosa?

Não é de estranhar que, no contexto desta experimentação tão peculiar, surjam casos exemplares que apelam a regimes de consciência opostos, distintos na sua complexidade, como no caso de duas indicações, ambas na mesma peça musical, mas diametralmente opostas, exortando a primeira a que o intérprete se *olhe de longe*, num regime de consciência desdobrada, auto-reflexiva e distanciada – *En se regardent de loin* – e a segunda exigindo pelo contrário que o intérprete

⁴² Deleuze e Guattari, *O que é a Filosofia ?*, 42.

se absorva na música, ignorando a sua própria presença – *Ignorer sa propre présence*.⁴³ Aliás, tal como acontece no caso também modelar, na sua economia de meios e acuidade, do *Verset Laique et Somptueux* (1900), na sequência exemplar das três exortações que surgem na partitura: *Réfléchir, Autrement, Soi-même*.

Para quê a construção de um plano tão complexo e sofisticado, e para quê a experimentação e a exploração deste corpo paradoxal, nas indicações de *performance* em Erik Satie?

Talvez porque a imanência, reservada certamente como estado natural à nossa primeiríssima infância, não parece ser o regime habitual da consciência humana (uma vez que a consciência humana, tal como a conhecemos, é por natureza dobrada e desdobrada, multiplicada e dividida), mas reside como acontecimento num plano a construir, um plano de construção sofisticada, complexa, imprevisível, arriscada e precária, como o que compõem estas indicações de *performance* em Erik Satie, um plano que é porventura um dos mais notáveis acontecimentos proporcionados pela arte – como um estado de graça.

Referências bibliográficas

- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *O que é a Filosofia?* trad. Margarida Barahona e António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, 1992.
- Gil, José. *Metamorfoses do Corpo*. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- . *Movimento Total - O Corpo e a Dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- . *O Imperceptível Devir da Imanência – sobre a filosofia de Deleuze*. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Atmosphere, Mood, Stimmung - on a hidden potential of literature*. trad. Erik Butler, Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Hanlon, Ann-Marie. “Satie and the Meaning of the Comic.” Potter, Caroline (ed.), *Erik Satie: Music, Art and Literature*.
- Potter, Caroline. *Erik Satie: A Parisian Composer and His World*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2016.

⁴³ *Le Fils des Étoiles* (1891).

- . “Preface and Acknowledgement.” *Erik Satie: Music, Art and Literature*. New York: Ashgate Publishing, 2013.
- Orledge, Robert. “Appendix: Chronological Catalogue os Satie’s Compositions and Research Guide to the Manuscripts.” Potter, Caroline (ed.), *Erik Satie: Music, Art and Literature*. New York: Ashgate Publishing, 2013.
- Satie, Erik. *Six Gnossiennes pour piano* (1890). Paris: Éditions Salabert, 1999.
- . *Le Fils des Étoiles* (1891). Paris: Éditions Baudoux et Cie, Plate E.B. et Cie 220, 1896.
- . *Messe des Pauvres* (1893-95). Paris: Rouart, Lerolle et Cie., Plate R.L. 11686 et Cie., 1920.
- . *Vexations* (1893). Paris: Max Eschig, Plate M.E. 7714, 1969.
- . *Prélude de la Porte Héroïque du Ciel* (1894). Paris: Rouart, Lerolle et Cie., Plate R.L. 9875 et Cie., 1912.
- . *Messe des Pauvres* (1893-95). Paris: Rouart, Lerolle et Cie., Plate R.L. 11686 & Cie. [1920].
- . *Pièces Froides* (1897). Paris: Rouart, Lerolle et Cie., Plate R.L. 9871 et Cie., 1871.
- . “*Désespoir Agréable* (1908)”. *Six Pièces de la Période 1906-1913*. Paris: Éditions Salabert, 1968.
- . *Aperçus Désagréables* (1908-1912). Paris: E. Demets, Plate E. 1740 D., 1913.
- . *Deux Choses* (1909). Paris: Musique Contemporaine, Plate M. C. 306, 1968 (reimpressão *Erik Satie: Intégrale des œuvres pour piano*. Paris: Salabert, Plate E. A. S. 18,764, 1989).
- . *Véritables Préludes Flasques (Pour un Chien)* (1912). Paris: E. Demets, Plate E. 1725 D, 1912 (reimpressão Paris: Max Eschig, s.d.).
- . *Chapitres Tournés un Tous Sens* (1913). Paris: E. Demets, Plate E. 1113 D., 1913.
- . *Croquis et Agaceries d’un Gros Bonhomme en Bois* (1913). Paris: E. Demets, Plate E. 1789 D, 1913.
- . *Descriptions Automatiques* (1913). Paris: E. Demets, Plate E. 1788 D, 1913.
- . *Embryons Desséchés* (1913). s.l.: Pianola, 2016 (edição coordenada por Joana Gama no âmbito da comemoração dos 150 anos de Satie).

- . *Enfantillages Pittoresques* (1913). Paris: E. Demets, Plate E. 1819 D, 1914.
- . *Le Piège de Méduse* (1913). Paris: Editions de la Vipère, 1939 (reimpressão Paris: Salabert, 1954. Plate E.A.S. 15802 R.L.).
- . *Menus Propos Enfants* (1913). Paris: E. Demets, Plate E. 1818 D, 1914 (reimpressão de Max Eschig, s.d.).
- . *Peccadilles Importunes* (1913). Paris: E. Demets, Plate E. 1820 D, 1914.
- . *Vieux Sequins et Vieilles Cuirasses* (1913). Paris: E. Demets, Plate E. 1135 D, 1913 (reimpressão Mineola: Dover Publications, 1989).
- . *Choses Vues à Droite et à Gauche (Sans Lunettes)* (1914). Paris: Rouart, Lerolle & Cie., Plate R.L. 10,074 & Cie., 1916.
- . *Sports et Divertissements* (1914). Dessins de Ch. Martin. New York: Dover Publications, Inc., 1982.
- . “*Heures Séculaires et Instantanées*” (1914). *Erik Satie: Klavierwerke, Band 2*. Leipzig: Edição Peters, 1989.
- . *Avant-Dernières Pensées* (1915). Paris: Rouart, Lerolle et Cie., Plate R.L. 10.167 et Cie., 1916 (reimpressão Paris: Editions Salabert, s.d.).
- . *Sonatine Bureaucratique* (1917). Paris: L. Philippo, Plate P. 669, 1917.