DOI 10.20504/opus2016a2204

Satie e a arte da polifonia

Eder Wilker Borges Pena (UNESP)

Resumo: O artigo busca demonstrar a relação de Erik Satie com a prática polifônica em sua carreira. Assim, através da análise de seus textos, obras e estudos musicológicos previamente realizados sobre ele, pretende-se elucidar as razões que o levou a retornar aos estudos na Schola Cantorum, de que forma este contato com a polifonia alterou seus processos composicionais e qual impacto essa escolha surtiu em sua carreira e obra, sendo seu "passaporte" artístico na sociedade francesa.

Palavras-chave: Erik Satie. Polifonia. Schola Cantorum. Contraponto.

Satie and the Art of Polyphony

Abstract: The article seeks to demonstrate Erik Satie's relationship to polyphony throughout his career. To this end, with an analysis of his writings, music and other musicological studies on him, we intend to explain the reasons that led him to return to study at *the Schola Cantorum*, how the contact with polyphony changed his composing processes, and what impact it had on his work and career, which provided an artistic "passport" to French society.

Keywords: Erik Satie; polyphony; Schola Cantorum; counterpoint.

PENA, Eder Wilker Borges. Satie e a arte da polifonia. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 97-118, jun. 2016.

Submetido em 24/02/2016, aprovado em 10/04/2016.

Na passagem do século XIX para o século XX, Erik Satie (1866-1925) 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 (uma ordem religiosa que foi introduzida na França na década final do século XIX)[1]; suas *Sarabandes* (1887)[2] e *Gymnopédies* (1888) já haviam conquistado um moderado sucesso no meio musical francês, o que levou Debussy a realizar uma orquestração das *Gymnopédies* 1 e 3 (1896); Satie também compôs um ballet cristão (*Uspud,* 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[3]. Não obstante, Satie

[1] 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 Guaïta como Grão-Mestre e Joséphin Péladan como *Sâr*. Em 1890, após sentir inclinações anticatólicas 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, anátemas aos seus adversários e pregava o combate à sociedade através da arte e da religião, enquanto de Guaïta rebatia-o na imprensa. Satie permaneceu ligado à ordem de Péladan por quase dois anos, quando, em 14 de agosto de 1892, ele enviou uma carta aberta à revista esotérica *Le coeur* (*O coração*) rompendo com Péladan, na qual ele se demonstrou insatisfeito com exigências e restrições estéticas realizadas pelo líder religioso, que cultuava a genialidade wagneriana, e alegava não ser pupilo de ninguém, exceto de si mesmo (GILLMOR, 1988: 73-74; VOLTA, 1989: 54-55; SATIE, 2003: 32-33).

[2] As datas e informações gerais sobre as peças foram retiradas do catálogo de obras de Erik Satie organizado por Robert Orledge (1990: 266-355).

[3] Em 15 de outubro de 1893, também através da revista *Le* coeur, Satie, que havia rompido com Péladan, criou sua Igreja Metropolitana de Arte de Jesus Condutor, a qual teve como sede sua própria e minúscula casa e no seu auge teve uma congregação de apenas um membro, o próprio compositor que se intitulava *Parcier*, muito embora ele tivesse realizado um plano hierárquico para 1.608.040.290 membros. Não é possível determinar se Satie estava agindo com verdade ou se apenas buscava zombar dos ideais grandiosos de Péladan através de seu personagem impecável, bem elaborado e sério. O fato é que, mais do que uma ordem religiosa, a Igreja de Satie lhe permitiu atribuir a si mesmo uma importância virtual – a qual lhe era negada pelas instituições como o Conservatório e a Academia de belas-artes –, através do

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 (cf. HANLON, 2013).

Uma figura marcante na vida noturna da época, Satie costuma ser mais lembrado por suas excentricidades e personalidade exótica do que pelas suas habilidades como compositor, que são frequentemente descartadas sem uma profunda análise, 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. O interesse pelos processos composicionais de Erik Satie é, quase sempre, deixado de lado pelos pesquisadores que se perdem nos aspectos de sua personalidade que cruzam a obra. Porém, isto não impediu que trabalhos importantes fossem realizados sobre o compositor, como é o caso de Robert Orledge – *Satie the Composer* (1990), Steven Moore Whiting – *Satie the Bohemian: From Cabaret to Concert Hall* (1999), a divulgação de John Cage, os inúmeros trabalhos de Ornella Volta entre outros pesquisadores.

Gymnopédiste, *phonométrographe*, *parcier*, *Monsieur le pauvre, velvet gentleman*, *musicien médiéval*, *fantaisiste*, inúmeros são os epítetos que acompanham o compositor, 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 sérias no cenário parisiense. Como relata Francis Jourdain, "por volta de 1895, Satie era melhor conhecido como um palhaço do que como um compositor"[4] (apud ORLEDGE, 1995: 38). É por isso que, em 1905, contrariando o conselho de seu amigo Debussy – "Na sua idade, não se troca mais de pele"[5] –, Satie, com 39 anos, retornará aos estudos na Schola

título de *Parcier*, e lhe serviu para criticar seus inimigos e críticos com a força sacerdotal de um líder religioso através de cartulários distribuídos ao público na porta de teatros (SATIE, 1981: 15-16; VOLTA, 1989: 48-53).

[4] Todas as traduções para a língua portuguesa são de responsabilidade do autor, excetuando-se aquelas cujos tradutores estão discriminados na bibliografia. "Around 1895 Satie was better known as a clown than as a composer" (apud ORLEDGE, 1995: 38).

[5] "'*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" ("To which however Satie bravely retorted that if he failed it would only mean that he hadn't got it in him to be a composer") (MYERS, 1968: 40). Também segundo Orledge (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'" ("'Take care. You are playing a dangerous game. At your age you cannot change your skin'. To which Satie is supposed to have replied: 'If I miss my goal, so much the worse for me. It will mean that I have nothing in me'").

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 forma[6]. As críticas parecem ter afetado o compositor, que costumava ser acusado de "zombador, um palhaço, um amador incompetente, que tentou esconder sua mediocridade por trás de uma fachada de absurdo pretensioso"[7] (MYERS, 1968: 40). Em 17 de janeiro de 1911, Satie escreverá ao seu irmão Conrad contando: "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"[8] (SATIE, 2003: 145).

Até então, em 1905, os trabalhos de Erik Satie eram, essencialmente, homofônicos ou melodias acompanhadas, quase sempre caracterizados pela monotonia e estaticidade, como podemos visualizar nas Figs. 1 e 2. O primeiro trecho, essencialmente homofônico, pertence à *Ogive* n.1 – homofonia que também pode ser vista nas outras *Ogives*, nas *Danses gothiques*, *Préludes du Nazaréen*, *Sonneries de la Rose+Croix* e *Vexations* entre outras – e o segundo trecho, uma melodia acompanhada, pertence à *Gnossienne* n. 5 – textura utilizada nas cinco primeiras *Gnossiennes* e nas três *Gymnopédies*.

---

[6] "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 as três peças" ("Pour lui, ou pour Debussy, il compose les Trois morceaux en forme de poire, qui annoncent déjà le divorce entre Satie et l'impressionisme. On connaît l'histoire de ces très belles pièces de piano. Debussy dit un jour à Satie qu'il devrait développer son sens de la forme; un sourire ambigu accueille ce conseil. Quelques semaines plus tard, Satie apporte à son ami ses trois morceaux") (TEMPLIER, 1977: 26). Golschmann relata que Satie teria dito o seguinte: "Tudo que fiz [...] foi escrever peças em forma de 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" ("All I did [...] was to write *Morceaux en forme de poire*. I brought them to Debussy who asked, 'Why such a title?' Why? Simply, *mon cher ami*, because you cannot criticize my Pieces in the shape of a pear. If they are *en forme de poire* they cannot be shapeless") (apud ORLEDGE, 1995: 100).

[7] "farceur, a leg-puller, a bungling amateur, who tried to conceal his mediocrity behind a façade of pretentious nonsense" (MYERS, 1968: 40).

[8] "En 1905, je me suis mis a travailler avec d'Indy. J'étais las de me voir reprocher une ignorance que je croyais avoir, puisque les personnes compétentes la signalaient dans mes oeuvres" (SATIE, 2003: 145).

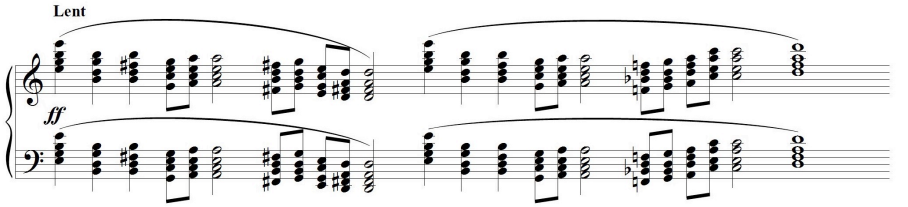

Fig. 1: Trecho de *Ogive* n. 1 de Erik Satie (SATIE, 1986: 4).

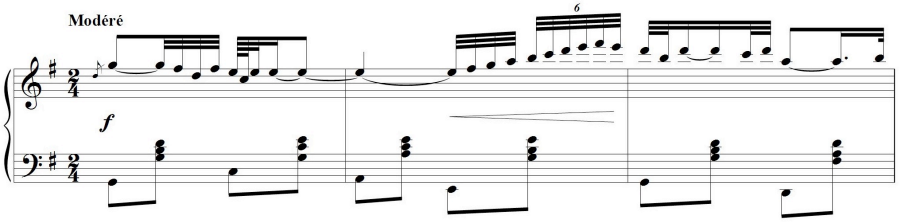

Fig. 2: Trecho da *Gnossienne* n. 5 de Erik Satie (SATIE, 1986: 32).

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 e Hindemith, 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 aforismos em *Les raisonnements d'un têtu* (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"[9] (SATIE, 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:

[9] "En Musique, je vois quatre phases importantes: Contrepoint: – formule primitive; Harmonie: – réglementation sonore; Résonance: – impressionnisme musical; Néo-Contrepoint: – nouvelle formule. Chacune de ces phases correspond à une evolution de l'esprit humain" (SATIE, 1981: 164).

> 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[10] (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 passou a ser obrigatória em todo o território francês (cf. BENEDETTI, 2013: 25-32). Também nesse período 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 necessários. 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) e *Images* (1904-5), que contém uma *Hommage a Rameau*, de Debussy; e a célebre homenagem feita por Ravel, *Le tombeau de Couperin* (1914-1917). 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). Em artigo sobre Debussy, Satie, ao comentar sobre a estética do compositor, relata uma conversa que teve com o mesmo:

[10] "This was a goal he shared with other composers in France around the turn of the century, many of whom, weary of the pervasive influence of Richard Wagner and still stinging from the defeat of the Franco-Prussian War, were seeking cultural vindication" (DAVIS, 2007: 74).

> Eu expliquei a Debussy, a necessidade, para nós franceses, de nos libertarmos da aventura Wagner, a qual não respondia às nossas aspirações naturais. E eu procurava deixar claro que eu não era, de maneira alguma, antiwagneriano, mas que nós devíamos ter uma música nossa – sem chucrute, se possível. Por que não se utilizar dos meios representativos que nos expunham Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc.? Por que não traduzir musicalmente estes meios? Nada mais simples. Não são eles expressões?[11] (SATIE, 1981: 69).

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:

> [...] pressupondo que ele fosse suficientemente familiarizado com a escrita contrapontística e não vendo nenhuma aplicação prática que ele pudesse fazer ao seu estilo através do estudo de exercícios a quatro vozes. Mas ele persistiu, e a sóbria escola na rua Saint-Jacques nunca conheceu um aluno mais preciso e disciplinado. Eu confesso que, no começo, senti-me confuso de alguma forma, enquanto lia seus exercícios no piano, pela presença, atrás de mim, desse estranho aluno que tão pouco se assemelhava aos outros. Parecia a mim que seu sorriso irônico insinuava: "Oh, oh! Isso é, com certeza, proibido, senhor professor? Sério? Ah! Quão boa essa correção soa! Agora sim, temos uma peça de contraponto, verdadeiramente, sem defeitos!" [...] 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[12] (apud ORLEDGE, 1990: 57, 1995: 18).

---

[11] "j'expliquais, à Debussy, le besoin pour nous Français de se dégager de l'aventure Wagner, laquelle ne répondait pas à nos aspirations naturelles. Et lui faisais-je remarquer que je n'étais nullement antiwagnérien, mais que nous devions avoir une musique à nous – sans choucroute, si possible. Pourquoi ne pas se servir des moyens représentatifs que nous exposaient Claude Monet, Cézanne, Toulouse-Lautrec, etc.? Pourquoi ne pas transposer musicalement ces moyens? Rien de plus simple. Ne sont-ce pas des expressions?" (SATIE, 1981: 69).

[12] "[...] supposing him to be sufficiently acquainted with contrapuntal writing and not seeing what practical application he could make to his style through the study of four-part exercises. But he persisted, and the sober school in the rue Saint-Jacques had never known a more precise and disciplined pupil. I confess that, at the start, I felt somewhat put out, while I read

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"[13] (SATIE, 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"[14] (apud ORLEDGE, 1990: 81) 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 cadernos[15].

Analisando tais cadernos, Orledge (1990) apresenta alguns exercícios de contraponto de 2 a 6 vozes, contraponto invertido e rearmonizações de corais de Bach. Os últimos exercícios já contam com uma certa liberdade harmônica e soluções não tão usuais que, apesar da liberalidade de Roussel, acarretaram várias correções nos exercícios de Satie. O exemplo mostrado na Fig. 3 demonstra uma das primeiras tentativas de Satie em incorporar seu próprio estilo na prática contrapontística, como apontaremos em nossa análise.

---

his exercises through at the piano, by the presence, behind me, of this strange pupil who so little resembled the others. It seemed to me that his ironic smile intimated: 'Oh, oh! This is of course forbidden, mister professor? Really? Ah! How well this correction sounds! Here now is a truly unblemished piece of counterpoint!' […] The result was that in June 1908 he was awarded a superb diploma, stating that the pupil Satie had been judged competent to practice his art" (apud ORLEDGE, 1990: 57, 1995: 18).

[13] "vaste bâtiment très inconfortable & assez vilain à voir – une sorte de local pénitencier sans aucun agrément exterieur – ni intérieur, du reste" (SATIE, 1981: 67).

[14] Robert Caby relatou, informalmente, a Robert Orledge que Satie o teria dito isso, durante o período de sua doença que acabaria o levando à morte. "There is a musical language. One must learn it" (apud ORLEDGE, 1990: 81).

[15] 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 reproduzida no livro *Satie the Composer* de Robert Orledge (1990).

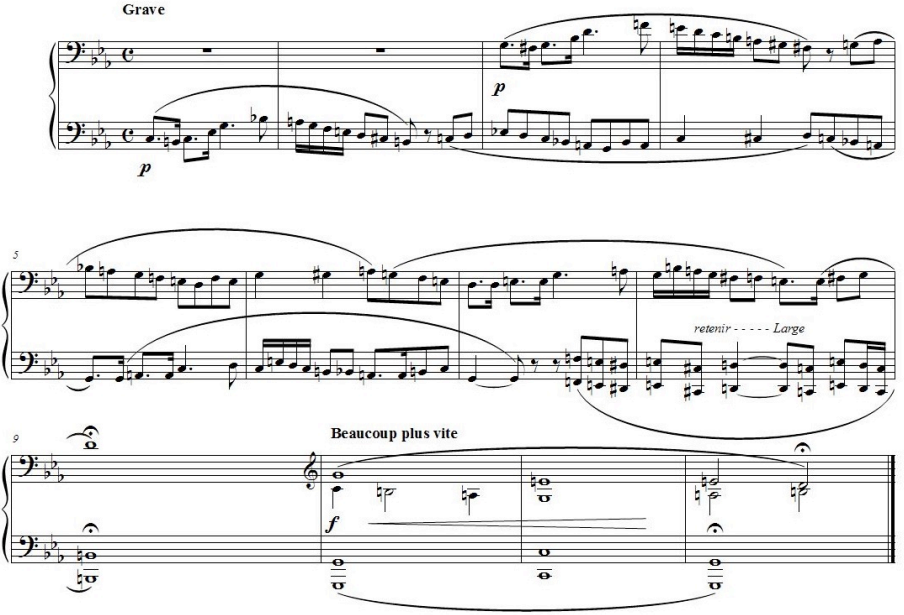

Fig. 3: Peça canônica, datada de 16 de outubro de 1907, original na Biblioteca Nacional da França, BN9639,29 (ORLEDGE, 1990: 89).

O cânone representado na Fig. 3 é composto por um único e longo ponto de imitação, o sujeito principal é apresentado nos compassos 1 ao 7 na voz do baixo, e 3 ao 9 na voz do tenor seguidos de uma coda nos três últimos compassos. A imitação é realizada a uma distância de duas semibreves, em uma relação de quinta justa e é real, i.e., os intervalos são exatamente idênticos, independente da armadura de clave inicial. Com uma melodia cheia de alterações e passagens cromáticas, ocorrem batimentos e procedimentos alheios às regras tradicionais de contraponto em vários trechos, ocasionados também pela dificuldade de se realizar imitações reais em tão longa escala. Após o término da apresentação do sujeito, Satie introduz oitavas paralelas como recurso timbrístico, algo frequente em suas peças, e acrescenta uma coda que fornece uma sensação de retorno a um terreno mais tonal. O tratamento que podemos ver nesse exercício de Satie já é um exemplo daquilo que o compositor buscava e intitulava como *neo-contrepoint*, suas intenções

já apontavam uma necessidade de aplicação prática das técnicas que havia aprendido na Schola Cantorum e não apenas a construção de exercícios[16].

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[17] 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 trabalho[18]. Também nesse período, ainda em seus exercícios, começam a ressurgir as peças para piano com nomes humorísticos (*Fâcheux exemple, Désespoir agréable*) (ORLEDGE, 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 hamornização 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[19] (DAVIS: 2007: 76-77).

---

[16] Não obstante, o exercício possui anotações de Roussel apontando que "o 'canon modula demais' e contém pouquíssimas 'harmonias completas' (que são terças e sextas). O acorde final, a propósito, foi convertido de um Sol menor para um Sol maior por Roussel" ("[…] the 'canon modulates too much' and contains too few 'complete harmonies' (that is, thirds and sixths). The final chord, incidentally was converted from G minor to G major by Roussel") (ORLEDGE, 1990: 88-89).

[17] 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.

[18] "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" ("Cher Maître, excusez-moi de vous faire parvenir mon travail d'examen avec un tel retard. Je vous prie de croire qu'il n'y a pas de ma faute, et vous supplie de ne pas m'en tenir rigueur, Erik Satie") (SATIE, 2003: 129; ORLEDGE, 1990: 90).

[19] "credibility and a confidence boost. Exercises in chorale harmonization and fugal writing left him fluent in those forms and eager to explore the possibilities of meshing contrapuntal techniques with his own established style, marked by dissonance and infused with irony" (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 obra: *Pastorale*) para piano a quatro mãos. A peça foi composta para que Satie e Debussy pudessem tocá-la em seus encontros semanais[20] 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 Lacerda[21] 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"[22] (apud ORLEDGE, 1990: 57). E, embora Debussy tenha demonstrado certo interesse na *Fuga*, o que era a intenção de Satie, o próprio compositor revela a seu irmão Conrad, em 17 de janeiro de 1911, um ano antes da publicação da peça, 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

[20] Satie e Debussy nutriram uma amizade por um longo tempo e as visitas de Satie a Debussy eram comuns, principalmente pelo fato de Satie não ter tido um piano em sua casa durante um longo período de sua vida e, quando teve, preferia não utilizá-lo. Em um texto de Satie escrito à *Vanity Fair* em agosto de 1922, embora a revista não o tenha publicado, ele conta sobre sua relação com Debussy: "Assim que eu o vi pela primeira vez, eu fui levado em sua direção e desejei viver eternamente ao seu lado. Eu tive, durante trinta anos, a felicidade de poder realizar este desejo. Nós nos compreendíamos à meia palavra, sem explicações complexas, pois nos conhecíamos – parecia que desde sempre" ("Dès que je le vis pour la première fois, je fus porté vers lui et désirai vivre sans cesse à ses côtés. J'eus, pendant trente ans, le bonheur de pouvoir réaliser ce voeu. Nous nous comprenions à demi-mot, sans explications compliquées, car nous nous connaission – depuis toujours, il semblait") (SATIE, 1981: 68; cf. ORLEDGE, 1990: 39-67).

[21] 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 (ORLEDGE, 1990: 57; VOLTA, 1989: 25).

[22] "Satie has just finished a fugue in which boredom disguises itself behind wicked harmonies and in which you will recognize the influence of the aforementioned establishment" (DEBUSSY apud ORLEDGE, 1990: 57). O estabelecimento supracitado se refere à Schola Cantorum que Satie frequentou.

> d'Indy? As coisas que eu escrevi antes tinham um encanto tão profundo! E agora? Quão tediosas! Quão desinteressantes![23] (SATIE, 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 désagréable*s, 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"[24] (SATIE, 2003: 145; cf. ORLEDGE, 2010: 3).

Apesar da visão do compositor, *Aperçus désagréable*s 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 désagréable*s (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"[25] (SATIE: 1981: 143).

---

[23] "Me voilá donc, en 1908, avec, en mains, une licence me donnant le titre de contrapuntiste. Fier de ma science, je me mis a composer. Ma première oeuvre de ce genre est une Choral et Fugue à quatre mains. J'ai été bien engueulé dans ma pauvre vie, mais jamais je ne fus autant méprisé. Que est-ce que j'avais été faire avec d'Indy? J'avais écrits avant des choses d'un charme si profond! Et maintenant? Quelle barbe! Quelle jambe!" (SATIE, 2003: 145).

[24] "C'est à n'y rien comprendre" (SATIE, 2003: 145; cf. ORLEDGE, 2010: 3).

[25] "Les beaux et limpides Aperçus désagréables (piano 4 mains: Pastorale, Choral et Fugue) sont du style le plus élevé et font comprendre pourquoi le subtil compositeur a le droit de dire: 'Avant d'écrire une oeuvre, j'en fais plusieurs foi le tour, en compagnie de moi-même'" (SATIE, 1981: 143).

A *Fuga*, longe de ser "tediosa" e "desinteressante", como o compositor mencionou ao irmão, é resultado de um longo amadurecimento de Satie nas técnicas de contraponto aprendidas na Schola Cantorum. A melodia quase cromática ou de modulação aleatória, que dificilmente resulta em uma harmonia de claro sentido tonal, é um segundo estágio daquela que podemos notar na peça canônica (Fig. 3), assim como, os baixos em oitava, também presentes na *Fuga* de *Aperçus désagréable*s. A sensação de uma tonalidade ou modo que regesse a peça fica ainda mais distante devido à exploração de síncopas, procedimento raro em toda a obra de Satie, e que, junto a um sujeito cromático ou de modulação rápida e aleatória, nos dá a sensação de falta de direção, de não estar indo a lugar algum. Esta ideia de ritmo sincopado também pode ser vista em um de seus exercícios chamado *Exemplo irritante* (*Fâcheux exemple*)[26], que já aponta o interesse de Satie em utilizar-se de síncopas e que se desenvolveria na *Fuga* de *Aperçus désagréable*s e, posteriormente, nas *Nouvelles pièces froides* e na *Danse de la Brouette* do ballet *Relâche*. Na Fig. 4 podemos ver um trecho de *Fâcheux exemple*.

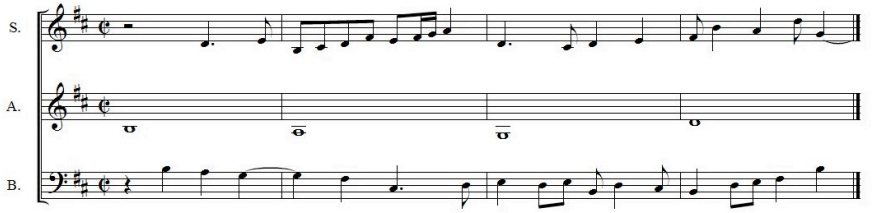

Fig. 4: Compassos 1 a 4 de *Fâcheux exemple*, datado de 29 de janeiro de 1908, original na Biblioteca Nacional da França, BN9641,4 (ORLEDGE, 1990: 90).

A estrutura formal da *Fuga* de *Aperçus* pode ser descrita no Quadro I[27], no qual podemos observar uma das lógicas formais de Satie que, normalmente, passam desapercebidas à primeira vista. As seções principais da peça são composta por 3 compassos.

[26] *Fâcheux exemple* foi publicado postumamente por Robert Caby juntamente com outras duas peças curtas: *Nostalgie* e *Froide songerie* sob o título geral de *Musique intimes et secretes*.

[27] A intenção deste artigo não é apresentar uma análise integral da *Fuga* de *Aperçus Désagréable*s, mas sim apontar a mudança dos aspectos composicionais de Satie e a incorporação do vocabulário acadêmico em suas obras em comparação às que precedem esse período a fim de compreender a mudança de seu status como compositor, razão pela qual não apresentaremos exemplos demonstrando cada uma das seções.

Exposição	Sujeito (c. 1-3) - resposta (c. 4-6) - sujeito (c. 7-9) - resposta (c. 10-12) - *codetta* (c. 13-15)
Contraexposição	Resposta (c. 16-18) - sujeito (c. 19-21) - *codetta* (c. 22-24)
Entrada I	Sujeito em Lá (c. 25-27) - sujeito em Mi (c. 28-30) - *codetta* (c. 31-33)
Entrada II	Sujeito em Fá (c. 34-36) - *codetta* (c. 37) - sujeito em Ré (c. 38-40) - codetta (c. 41)
Episódio I	Novos elementos e contrassujeito (anacruse do c. 41-49)
Reexposição	Resposta sobre um pedal (c. 50-52) - *stretto* a 2 vozes (53-56)

Quadro 1: Estrutura formal da *Fuga* de *Aperçus.*

O compositor era completamente fascinado por numerologia, como pode ser conferido em diversas análises de suas obras, como no capítulo *Questions of Form, Logic and the Mirror Image* (*Questões de forma, lógica e espelhamento*) na obra *Satie the Composer* de Robert Orledge (1990), no qual podemos ver disposições formais baseadas em proporções e esquemas numéricos de organização do ballet *Relâche* e da partitura de *Entr'acte*, as quais despertaram grande interesse da parte de Cage, e em *Satie's Rose-Croix Piano Works* (*As obras de piano Rosa-Cruz de Satie*) de Grace Wai Kwan Gates (2013). Esta utilização do número 3 para organizar a *Fuga* é, 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, ao invés do Espírito Santo –, o que também lhe rendeu o epíteto de *Esoterik Satie*, dado por Alphonse Allais, na época em que esteve na Rosa+Cruz de Péladan. Suas composições, sempre que possível, vinham 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 valses distinguées de précieux dégoûté*; *Heures séculaires et instantanées* (3 movimentos); *Vieux sequins et vieilles curaisses* (3 mov.); *Avant-dernières pensées* (3 mov.); *Choses vue a droite et a gauche, sans lunettes* (3 mov.); *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 4 anos para publicar *Aperçus désagréables* e só o fazer quando insere a *Pastorale* e a peça passa a conter três movimentos.

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!" [28] (apud ORLEDGE, 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 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" [29] (ORLEDGE, 2010: 3).

Podemos apontar a divisão da peça em seis seções, o fato de que o sujeito dura três compassos, a resposta dura três compassos, o contrassujeito dura três compassos e a *codetta* possui três compassos de contraponto livre. É possível também que não seja mero acaso que a tessitura do sujeito seja de uma 10ª, uma 3ª composta. Apesar de uma colcheia ultrapassar a barreira dos três compassos, ela já acontece em elisão com a resposta do *secundus* que será mostrada em seguida. Esta relação pode ser questionada, mas se levarmos em conta os hábitos de construção formal utilizados por Satie aqui mencionados e constatados por outros pesquisadores, ela é plausível. A Fig. 5 mostra o sujeito da *Fuga*.



Fig. 5: Sujeito da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 115).

[28] "According to the conductor Maurice Dumesnil (1942, 849), Satie advised Young would-be followers of his in the 1920's to 'walk alone, do the opposite of what I do... I always write my compositions three times, and I change plenty from one version to another' adding with a twinkle in his eye, 'The two rounds – and the final'" (SATIE apud ORLEDGE, 1990: 185).

[29] "If the second and third pieces in a set were as good as the first, it was 'the absolutely new form' he had invented that 'was good in itself'. Which was rather like viewing the same sculpture by his friend Brancusi from three different angles" (ORLEDGE, 2010: 3).

O sujeito inicia em Dó, que seria a "dominante da tonalidade", – embora a tonalidade não seja funcional nessa peça –, e, em seguida, vem a resposta em Fá uma 5ª abaixo do sujeito, porém há uma pequena mudança na direção das vozes já no primeiro compasso que coloca a resposta a uma distância de 4ª abaixo o sujeito. Este procedimento é um abalo ao senso tonal, uma vez que o sujeito pode ser reinterpretado como tônica após isso e a resposta como dominante. De qualquer forma, a tonalidade aqui é presente apenas num sentido débil, já que Satie estabelece processos horizontais de conduções das vozes e segue as regras de contraponto evitando, ocasionalmente, dissonâncias nos tempos principais, mas sem uma obrigatoriedade de gerar acordes e progressões harmônicas funcionais, além do fato de que o ritmo sincopado e o cromatismo intercalam consonâncias e dissonâncias rapidamente, inviabilizando a percepção de um acorde ou modo reconhecível, processos que não coadunam com a prática do contraponto modal e do contraponto tonal. Na Fig. 6 temos a resposta da *Fuga*.

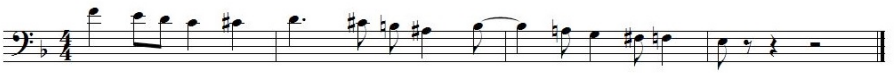

Fig. 6: Resposta da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 114).

O contrassujeito (Fig. 7) inicia uma 3ª abaixo do sujeito e é um dos elementos mais recorrentes durante toda a fuga.

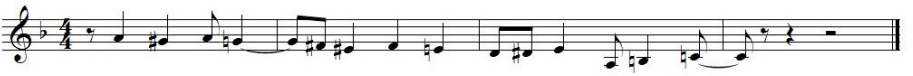

Fig. 7: Contrassujeito da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 115).

Outro fascínio quanto à forma que Erik Satie possuía era em relação à proporção ou seção áurea, tão explorada pelos compositores em diversos períodos. Esta fuga possui 56 compassos e para calcularmos a localização da seção áurea – uma vez que já conhecemos o valor do número de ouro – devemos dividir o todo por 1.618, logo 56:1.618 = 34,610. Assim, temos que a seção áurea se localiza, a grosso modo, no compasso 34 e é precisamente neste compasso que Satie colocará o ponto culminante da

peça, atingindo a sua nota mais aguda, um Lá5 no *primus*, no início de uma apresentação do contrassujeito e na 4ª seção da peça. O texto que acompanha a partitura traz as indicações *Beaucoup* e *Nécessairement*, i.e., "Muito" e "Necessariamente", marcadamente o ponto mais intenso da peça, como podemos ver na Fig. 8.

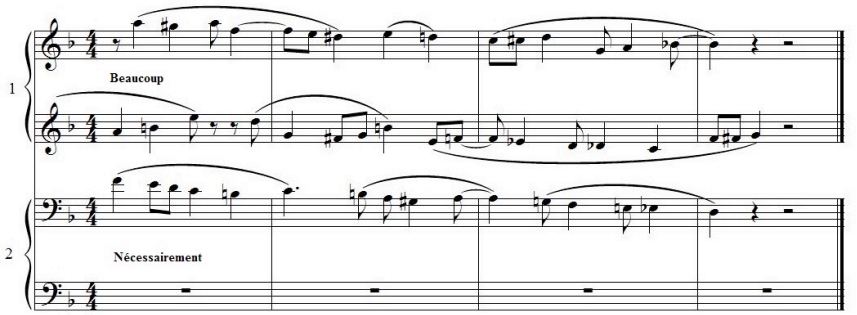

Fig. 8: Seção áurea da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 116-119).

O 3° movimento de *Aperçus désagréables*, à parte de uma utilização revisitada dos processos harmônicos do tonalismo[30] e do exacerbado uso de síncopas, é uma fuga bem próxima do modelo tradicional e realizada com a qualidade de um compositor apto. Em um escrutínio maior poderiam ser discutidas as harmonias formantes e sua relação com o neoclassicismo e mesmo os aspectos gestuais e humorísticos, como é o caso dos compassos 19 e 20, quando as mãos dos dois intérpretes se encontram e se cruzam acompanhados de uma anotação na partitura (*sans méchanceté* – sem malícia) ou durante o *stretto* onde há a indicação para que os intérpretes se encarem. Por último, é interessante notar o modo como Satie finaliza a *Fuga* através de um *stretto* no *primus*, como mostra a Fig. 9.

[30] Aqui a tonalidade, como aponta Nyman (2009: 35) sobre a música de Satie, é apenas um meio pelo qual a música flui, acordes sucedem uns aos outros sem que haja uma progressão ou transições lógicas e a descrição dos acordes formantes, uma vez que eles não desempenham uma função clara no âmbito tonal, se encaixaria melhor no conceito de uma sinopse harmônica, termo utilizado por Gillmor (1988: 76) em algumas análises da música de Satie.

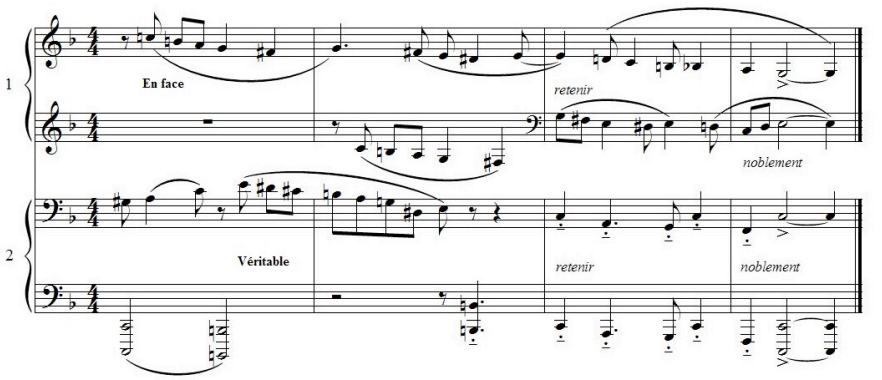

Fig. 9: *Stretto* da *Fuga* de *Aperçus désagréables* (SATIE, 1989: 118-119).

A partir daí, Satie começou a explorar a prática da polifonia em boa parte de suas peças, como *Nouvelles pièces froides* (1907), *En habit de cheval* (1911), *Choral inappétisant* (1914), *Choses vues a droite et a gauche, sans lunettes* (1914), *Choral et prelude du rideau rouge*, movimentos iniciais de *Parade* (1917), *Sonnerie pour reveiller le bon gros Roi des Singes* (1921). Em particular, *En habit de cheval*, composta logo em seguida a *Aperçus désagréables*, possui aspectos bem parecidos. Ambas são compostas para piano a quatro mãos e possuem corais e fugas. *En habit de cheval* possui dois corais e duas fugas em pares, em relação às quais Satie declarou a seu irmão Conrad ter encontrado uma fuga moderna que não existia antes: "Eu levei oito anos para realizar a nova fuga"[31] (SATIE, 2003: 155). Ao mostrá-las para seu antigo professor de contraponto, Albert Roussel, Satie contou a Roland Manuel, em 4 de agosto de 1911, que "tudo aquilo o divertiu. Ele me apoiou nesta nova concepção da fuga: especialmente as exposições. Ele ama as pequenas harmonias"[32] (SATIE, 2003: 154).

Satie chegou a orquestrar a peça no mesmo ano, ansioso em aplicar todo o conhecimento técnico que havia aprendido nas aulas de composição e orquestração de d'Indy. Segundo Orledge, *En habit de cheval* seria o melhor exemplo de como Satie uniu os ensinamentos da Schola Cantorum e seu próprio estilo composicional numa nova abordagem. "À parte de estender sua técnica, ela forneceu as bases de onde ele

[31] "J'ai mis huit ans à réaliser la nouvelle fugue" (SATIE, 2003: 155).
[32] "Le tout l'amusé; il m'a donné raison dessus cette idée nouvelle de fugue: tout pour les expositions. Il en aime les petites harmonies" (SATIE, 2003: 154).

desenvolveria seus próprios conceitos de coral e fuga – sua reinterpretação do passado com uma sensibilidade moderna, vista nas páginas iniciais de *Parade*"[33] (ORLEDGE, 1990: 95). Este foi um objetivo incessante do compositor, que chega a questionar sua imersão técnica racional sobre seu lado intuitivo musical, pois, em 1912, Satie pede para que num concerto da SMI, ele seja anunciado como *phonométrographe* e não como músico (ORLEDGE, 1990: 118). No mesmo ano, ele publica o seu texto *Aquilo que sou*, que diz:

> Todo mundo lhe dirá que eu não sou um músico. É verdade. Desde o início de minha carreira, eu me classifiquei entre os fonometrógrafos. Meus trabalhos são a pura fonometria. Se observarmos "*Fils des etoiles*" ou "*Morceaux em 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 que domina [...] Creio poder dizer que a fonologia é superior à música. É mais variada. O rendimento pecuniário é maior. Eu devo a ela minha fortuna. Em todo caso, no motodinamofone, um fonometrista mediocremente treinado pode, facilmente, escrever mais sons do que um hábil músico faria, no mesmo tempo, com o mesmo esforço. É graças a isso que tanto escrevi. O amanhã pertence, portanto, à filofonia[34] (SATIE, 1981: 19).

Este texto irônico de Satie que o relata como um cientista, técnico puro que mede e pesa os sons e se utiliza de aparelhos como o "fonoscópio" ou o "fonopesador" relata o embate que o próprio compositor sentia de todo o impacto que seu treinamento técnico na Schola Cantorum tinha acarretado em seu trabalho e um medo de que aquilo pudesse tolher sua criatividade e liberdade de ideias musicais como músico e artista. Logo, em 1912, provavelmente mais pelo fato de que sua carreira começava a deslanchar do que

[33] "Besides strengthening his technique, it provided the basis from which he could develop his own concepts of the chorale and fugue – his reinterpretation of the past with modern sensibility, seen in the opening pages of Parade" (ORLEDGE, 1990: 95).

[34] "Ce que je suis: Tout le monde vous diras 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 phonométrique. 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 presidé à la création de ces oeuvres. C'est la pensée scientifique qui domine[...] Je croix 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 phonométreur médiocrement exercé peut, facilement, noter plus de sons que ne le fera les plus habile musician, 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." (SATIE, 1981: 19).

por uma aversão acadêmica ou técnica, Satie abandonará os estudos de composição com d'Indy tendo cumprido sete dos dez anos do curso.

Este texto também causará consequências interessantes e divertidas, uma vez que um musicólogo alemão, interessado na prática, escreveu à Satie uma carta pedindo mais informações sobre a fonometria, o fonoscópio e o fonopesador (SATIE, 1992: 24). Man Ray também adaptará o texto à pintura e o publicará em inglês trocando "música" por "pintura", "som" por "cor" etc., e também, a frase inicial do texto servirá de argumento para Jean Poueigh no tribunal contra Satie, na ocasião em que Satie envia uma carta aberta repleta de insultos a Poueigh, que havia publicado uma crítica ruim sobre *Parade*, e é, consequentemente, processado pelo crítico.

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 separador 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 respeitado 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, Satie era finalmente encarado com um pouco de seriedade pelos críticos e árbitros do cânone francês – para o bem e para o mal – e reuniria seguidores como os *Les nouveaux jeunes* ou *Les six*, *L'école d'Arcueil* (1923), criaria o piano preparado em *Le piège de Meduse* (1913), trabalhos de interarte mesclando música, poesia e artes visuais como em *Sports et divertissements* (1914), participaria dos ballets russos ao lado de Pablo Picasso, Jean Cocteau e Léonide Massine em *Parade* (1917) e *Mercure* (1924), o drama sinfônico *Socrates* (1920), considerado por muitos críticos a sua obra mais importante, e se envolveria com o dadaísmo e instantaneísmo trabalhando com Man Ray, Jeff Borlin, Francis Picabia, Marcel Duchamp e Rene Clair em *Rêlache* (1924) e realizando a primeira partitura coordenada para filme em *Entr'acte* (1924).

Referências

BENEDETTI, Danieli Veronica Longo. *Obras de guerra*: a produção musical francesa durante os anos da primeira guerra mundial. São Paulo: Annablume, 2013.

DAVIS, Mary. *Erik Satie*. London: Reaktion Books, 2007.

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.

GILLMOR, Alan. *Erik Satie*. New York: W. W. Norton and Company, Inc., 1988.

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.

MYERS, Rollo Hugh. *Erik Satie*. New York: Dover Publications Inc., 1968.

NYMAN, Michael. *Experimental Music:* Cage and Beyond. 2. ed. Edinburgh: Cambridge University Press, 2009.

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.

SATIE, Erik. *Memórias de um amnésico*: Seleção, tradução e notas de Alberto Nunes Sampaio. Lisboa: Editora Hiena, 1992.

_____. *Gymnopédies, Gnossiennes and Other Works for Piano*. Toronto: Dover Publications Inc., 1989. Piano.

_____. *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.

_____. *Klavierwerke*. v. 1. Leipzig: Edition Peters, 1986. Piano.

SHATTUCK, Roger. *The Banquet Years:* The Arts in France, 1885-1918: Alfred Jarry, Henri Rousseau, Erik Satie, Guillaume Apollinaire. New York: Harcourt Brace, 1958.

TEMPLIER, Pierre-Daniel. *Erik Satie*. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1977.

VOLTA, Ornella. *Satie Seen Through His Letters*. Translated by Michael Bullock. London/New York: Marion Boyars, 1989.

WHITING, Steven. *Satie the Bohemian:* From Cabaret to Concert Hall. Oxford: Oxford University Press, 1999.

Eder Wilker Borges Pena é mestrando em Música na Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP) sob a orientação da Profa. Dra. Lia Tomás, com a qual realiza pesquisa sobre os aspectos humorísticos na obra de Erik Satie. Bacharel em Música - Habilitação em Instrumento (Violão) pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) na qual realizou uma Iniciação Científica sobre os problemas estéticos da Música Eletroacústica em sua fase inicial e defendeu seu TCC sobre a utilização do texto no processo composicional de *Erwartung* (op.17) de Arnold Schoenberg, ambos sob a orientação do Prof. Dr. Celso Cintra (UFU). ederwbp@gmail.com