

Marina Bento Veshagem

**TRADUÇÃO DE LE PIÈGE DE MÉDUSE  
O TRADUTOR E A REDE DE ARMADILHAS DE ERIK SATIE**

Dissertação submetida ao Programa de  
Pós-Graduação em Estudos da  
Tradução da Universidade Federal de  
Santa Catarina para a obtenção do Grau  
de mestre em Estudos da Tradução  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dirce Waltrick  
do Amarante

Florianópolis  
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária  
da UFSC.

Veshagem, Marina Bento

Tradução de *Le Piège de Méduse* : o tradutor e a rede de armadilhas de Erik Satie / Marina Bento Veshagem ; orientadora, Dirce Waltrick do Amarante - Florianópolis, SC, 2015.

136 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução.

Inclui referências

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução. 3. Teatro. 4. Música. I. Amarante, Dirce Waltrick do . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução. III. Título.

Marina Bento Veshagem

**TRADUÇÃO DE *LE PIÈGE DE MÉDUSE*:  
o tradutor e a rede de armadilhas de Erik Satie**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de “mestre” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução

Florianópolis, 27 de março de 2015

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Andréia Guerini  
Coordenador do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Dirce Waltrick do Amarante  
Orientadora  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Ester Maciel de Oliveira Borges  
Universidade Federal de Minas Gerais

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Aparecida Barbosa  
Universidade Federal de Santa Catarina

---

Dr. Alberto Andrés Heller  
Universidade Federal de Santa Catarina/ Camerata de Florianópolis



## RESUMO

Este trabalho apresenta a tradução, do francês ao português brasileiro, do único texto teatral escrito por Erik Satie, *Le Piège de Méduse* (1913). Em todas as áreas em que atuou - música, teatro e literatura -, sua arte exhibe características como: ironia, despreocupação, repetição, *nonsense*, jogos de palavras. Esses atributos são tratados aqui como “armadilhas”, conceito chave de leitura para a peça *A Armadilha de Medusa*, título desta tradução. Como artifício para enganar, iludir e confundir o leitor, as armadilhas do texto de Satie se tornam potência de leituras múltiplas. O tradutor é um desses leitores, que deve ser capaz de jogar com o texto e cair em suas ciladas, para poder traduzir propondo suas próprias armadilhas.

**Palavras-chave:** Tradução. Teatro. Música.



## ABSTRACT

This work presents the translation, from French into Brazilian Portuguese, of the single theatrical text written by Erik Satie, *Le Piège de Méduse* (1913). In every field in which he has worked - music, theater and literature -, his art displays characteristics such as: irony, unconcern, repetition, nonsense, game of words. These attributes are treated here as “traps”, key concept for reading the play *A Armadilha de Medusa*, title of this translation. As an artifice to delude, deceive and confuse the reader, the traps from Satie’s text become power for multiple readings. The translator is one of these readers who must be able to play with the text and fall into its traps in order to translate by proposing their own traps.

**Keywords:** Theater. Translation. Music.





## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>p. 11</b>
<b>1. MODERNISMOS</b> .....	<b>p. 17</b>
1.1 MÚSICA E SATIE .....	p. 20
1.2 ESCRITOS DE SATIE .....	p. 30
1.3 TEATRO E SATIE .....	p. 36
1.3.1 Surgimento da Ideia de Encenação .....	<b>p. 37</b>
1.3.2 Crise do Drama .....	<b>p. 40</b>
1.3.3 Performance Dadaísta .....	<b>p. 44</b>
1.3.4 Commedia Dell'Arte .....	<b>p. 45</b>
1.3.5 Teatro do Absurdo .....	<b>p. 47</b>
<b>2. TEATRO DE SATIE – <i>LE PIÈGE DE MÉDUSE</i></b> .....	<b>p. 50</b>
2.1 <i>NONSENSE</i> VERBAL .....	p. 51
<b>3. TRADUÇÃO E SATIE</b> .....	<b>p. 57</b>
3.1 TRADUÇÃO TEATRAL E TEXTO.....	p. 58
3.2 ARMADILHAS DA TRADUÇÃO DE <i>LE PIÈGE DE MÉDUSE</i> .....	p. 71
3.2.1 Armadilhas de instabilidade de sentido .....	<b>p. 71</b>
3.2.2 Armadilhas nominais .....	<b>p. 79</b>
3.2.3 Armadilhas de ritmo e forma .....	<b>p. 83</b>
<b>4. TRADUÇÃO DE <i>LE PIÈGE DE MÉDUSE</i></b> .....	<b>p. 88</b>
<b>5. CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>p. 130</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>p. 133</b>



## INTRODUÇÃO

Quando Erik Satie escreveu sua única peça teatral, *Le Piège de Méduse*, Igor Stravinsky estreava *A Sagração da Primavera*, balé que trazia música de complexas estruturas rítmicas, timbres e dissonâncias inovadoras para a época. Era 1913, período identificado como modernismo, das vanguardas, um ano antes da eclosão da Primeira Guerra Mundial e três anos antes do início oficial do Movimento Dadaísta. Ornella Volta, uma das maiores estudiosas de Erik Satie, cita, na edição de 1988 de *Le Piège de Méduse*, um artigo de Michel Leiris publicado na revista *Nouvelle Revue Française*.

Quando toda poesia se esvaía em tédio sob as cortinas e sob as joias muito caras de um arrogante esteticismo, alguns homens não hesitaram em retomar tudo da estaca zero e pôr realmente a funcionar os mais pobres materiais. Maços de tabaco, garrafas, cartas de jogar de Picasso, detalhe do cardápio da casa, sonhos improvisados, lamentos de Max Jacob, cançonetes, farsas, gracejos de Erik Satie, em planos diferentes tudo isso corresponde ao mesmo desejo higiênico de liquidar a grandiloquência, a preciosidade e o pedantismo. (VOLTA, in SATIE, 1988, p. 55)<sup>1</sup>

Essa é a impressão que se tem da obra de Satie como músico, escritor ou dramaturgo, a de que ele rejeita veementemente essas três características da arte nos períodos anteriores: grandiloquência, preciosidade e pedantismo. Isso se expressa em sua arte como jogo constante, seja em uma linguagem *nonsense*, uma aparência de despreocupação, um toque de comicidade, uma sutil leveza, ou mesmo uma afiada ironia. Talvez por isso tenha sido apontado em alguns momentos como artista incapaz e tenha sido rejeitado diversas vezes pelos seus contemporâneos.

Erik Satie viveu na França de 1866 a 1925 e escreveu diversos textos, sobretudo fragmentos, publicados em periódicos e reunidos posteriormente em: *Mémoires d'un Amnésique* [com textos de 1912 - 1914], *Cahiers d'un Mammifère* [1921 - 1924], *Observations d'un imbécile (Moi)* [1912], *Chroniques musicales* [1922 - 1923], *Divers écrits* [1895 - 1924] e sua única peça teatral: *Le Piège de Méduse* [1913],

---

<sup>1</sup> Todas as traduções constantes deste trabalho são de minha autoria, salvo indicações de crédito a um outro tradutor.

objeto deste trabalho. Na estreia da peça, em 1914, Satie tocou as sete pequenas partituras que intercalam as cenas - e que, por indicação do escritor, devem ser dançadas por um “macaco empalhado mecânico” - ao piano preparado com papéis entre as cordas, para lhe dar um som mecânico. Esse era o clima da peça teatral, em cujo texto de abertura, o autor já antecipava: “Aqui está uma peça de fantasia... sem realidade. Um gracejo. Não veja outra coisa. O papel do barão Medusa é uma espécie de retrato... É mesmo meu retrato... um retrato em pé” (SATIE, 1988, p. 8). A peça foi posteriormente considerada precursora do teatro dadaísta e do Teatro do Absurdo<sup>2</sup>.

Essa característica que aparece mesmo antes do início do texto dramático e que foi chamada por alguns de gracejo, por outros de ironia, ou ainda de incapacidade, também ficou evidente na música de Satie. A faceta de músico, compositor e pianista talvez seja a mais conhecida do artista e influenciou a música da época e a posterior. Compôs diversas músicas para piano, como três *Gymnopédies* e três *Gnossîenes*, nas quais há poucas notas em ciclo repetitivo, em arranjos sem desenvolvimento<sup>3</sup> e escalas simples. Também foi compositor da música do balé *Parade* (de 1917), marco modernista e que causou escândalo principalmente ao utilizar sons de máquina de escrever, sirenes e tiros de pistola. As obras citadas acima são exemplos do que levou Satie a ser identificado, décadas depois, como precursor do minimalismo na música, da música repetitiva, e também como participante dos movimentos dadaísta e surrealista.

Satie disse ter vindo “ao mundo muito jovem em um tempo muito velho (VOLTA, 1979, p. 90). A sensação de inadequação contribuiu com as dificuldades para ser aceito pelo público e pela crítica, em todas as áreas nas quais o artista tenha incursionado. Na infância, foi declarado “aluno incapaz” no conservatório. Já na vida adulta, candidatou-se três vezes à Academia de Belas Artes e nunca foi aceito; suas harmonias eram vistas como estranhas e as escalas pouco convencionais, resultado de uma estética musical ousada, repetitiva e sem narratividade. O músico se formou em contraponto quando já tinha 42 anos, na Schola Cantorum, uma das mais tradicionais de Paris, e voltou a trabalhar na noite

---

<sup>2</sup> Termo cunhado por Martin Esslin para a produção teatral dos anos 50, após a Segunda Guerra Mundial, que inclui dramaturgos como Beckett, Ionesco, Arrabal, Adamov e outros.

<sup>3</sup> Sem desenvolvimento visto aqui no sentido clássico do termo: em vez de introduzir trechos contrastantes, repete, quase monotonamente, o mesmo tom.

parisiense, onde ele gostava de apresentar seu trabalho e encontrava seu público.

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

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

Subitamente, o homem se transfigura. 1900. À noite, nos cabarés de Paris, dedilha valsas ligeiras (*Je te veux, Tendrement*). Riso ou sorriso? Nova mudança. Troca a roupa elegante de veludo e o casquete de boêmio pelo terno escuro, o chapéu coco e o colarinho postiço de notário, complementados por um indefectível guarda-chuva. O exterior envelhece. Ele rejuvenesce, velhíssimo na aparência, heterônimo em pessoa. Enquanto Debussy produz obras-primas impressionistas como as *Canções de Bilitis* (1897) e os *Noturnos* (1899), o riso de Satie começa a florescer em peças curtas e desconcertantes pela simplicidade e pelo tom paródico. Os títulos, antes enigmáticos, criticam agora, em poéticos disparates, a nomenclatura deliquescente de matiz impressionista: *Peças Frias (Três Árias pra Fazer Correr e Três*

*Danças de Viés*), 1897; *Prelúdios Flácidos para um Cão*, 1912, *Três Valsas Distintas do Afetado Enfadado*, 1914, para citar só alguns exemplos. Dadá adota logo esse velho terrível, que com a peça *Armadilha de Medusa* (1913) já praticava o absurdo com a maior naturalidade. O balé *Parade*, em 1917, será o sucesso de escândalo do ex-esotérico *Satierik*. Um concerto para máquina de escrever, sirenes e tiros, com jazz e orquestra. Mas Satie tem outras facetas. (CAMPOS, 1998, p. 76)

Homem e obra se constituíam de maneira satírica e irônica com naturalidade, pois a vocação para a diferença e para o plural transparecia na postura de Satie diante de sua vida e arte. O músico não participou efetivamente de nenhum movimento, não levantou bandeiras, tampouco escreveu livros instrutivos. Recusou que alguns músicos, seguidores seus, criassem uma escola em seu nome e, por isso, ela acabou sendo chamada de “Arcueil” - homenagem à comuna francesa Arcueil-Cachan onde Satie viveu, na região de subúrbio de Paris, em um quarto sobre um café-restaurant, sem água nem aquecimento. Outra casa em que morou no bairro Monmartre, conhecida como “o armário”, de tão pequena, é hoje o menor museu do mundo. Ele viveu e morreu pobre, de cirrose, após anos de alcoolismo.

A proposta deste trabalho é traduzir a peça *Le Piège de Méduse*, de 1913, ano muito produtivo na carreira de Satie, em sua fase considerada satírica. Trata-se da primeira tradução da peça do francês ao português brasileiro, sendo que ela já foi traduzida, até onde pude descobrir, para o português de Portugal, para o inglês, para o italiano, para o catalão e para o alemão.

O primeiro capítulo do trabalho aborda as diferentes facetas de Erik Satie como músico, escritor e dramaturgo, sempre em diálogo com o período modernista. A chave de leitura utilizada para reflexão neste trabalho é a armadilha, que decorre de uma das possibilidades de tradução do título da peça. “Piège” pode ter algumas acepções, como: armadilha, cilada, rede, tocaia, isca, arдил, emboscada. Já “Méduse” poderia ser a medusa da mitologia grega, górgona cuja cabeça transformava em pedra quem a olhasse, mesmo depois de decapitada. Ela possui grandes presas e, para evitar que mostrasse seu comportamento maligno, teve os cabelos transformados em ninhos de serpentes letais e violentas. Outra leitura possível é da “medusa” enquanto animal invertebrado da família dos cnidários (ou acaléfos), também conhecido como água-viva. Estes

possuem tentáculos com células urticantes que guardam toxinas usadas para protegê-los dos predadores. Essas possibilidades de leitura levaram à opção de tradução do título para *A Armadilha de Medusa*<sup>4</sup>.

Medusa é também o nome do personagem central da peça, que anuncia já no início da trama que lançará uma armadilha ao pretendente de sua filha. Esta armadilha acaba se constituindo em um jogo de linguagem, que é o questionamento se o genro sabe dançar sobre um olho, sobre o olho esquerdo. Diversas armadilhas do texto de Satie estão exatamente na linguagem, pois Medusa joga com as palavras o tempo todo, levando o leitor a duplas interpretações, repetições, esvaziamentos do sentido, todas estratégias a serviço da potência de leitura da peça. A característica *nonsense* do texto são abordadas no segundo capítulo deste trabalho, que se aprofunda na dramaturgia de Satie.

As interpretações possíveis dos jogos de palavras propostos na peça para um leitor privilegiado - neste caso, o tradutor -, partem de leituras do próprio texto e também de outros textos de Satie, mas nunca como verdades ou explicações que advenham de uma procura da intenção do autor. Isso seria impossível, pois escritor e texto nascem ao mesmo tempo e, como afirma Roland Barthes (2004), o texto pode ser lido sem a garantia de seu pai – o conceito de texto e seus desdobramentos para a tradução são abordados no terceiro capítulo. Ele ainda pondera que o autor pode voltar no texto, mas se volta é a título de convidado, como um dos personagens, por exemplo, sem inscrição privilegiada, mas lúdica. Assim, podemos pensar que Satie volta ao texto da peça como um personagem autor e ainda encontrando no barão Medusa seu alter ego, seu retrato em pé.

A aproximação entre autor e personagem no caso de *Le Piège de Méduse* é tamanha que em uma das primeiras apresentações da peça, uma encenação privada em um pequeno círculo de um salão particular, estava a artista Valentine Hugo, que se impressionou de tal maneira com autor e personagem que veio a crer, vida afora, que o próprio Satie havia interpretado o barão - eu mesma já troquei seus nomes inúmeras vezes durante a realização deste trabalho. Mas Satie não só não interpretou o papel de Medusa quanto ficou vermelho de cólera quando Pierre Bertin voltou a interpretar o barão imitando sua máscara facial e sua maneira de falar.

Se a possibilidade de aproximação entre Satie e Medusa é tão evidente e se o autor pode voltar em seu texto como personagem, propomos estabelecer o jogo de enxergar, e até mesmo confundir, Satie

---

<sup>4</sup> O que será mais aprofundado no capítulo 3.

como o barão Medusa. Assim, vislumbramos a possibilidade da leitura poética de Satie a partir de seus próprios tentáculos de Medusa para explorar suas possíveis armadilhas, ciladas e emboscadas: elas podem ser encontradas na linguagem, nas opções estéticas, nas ironias em sua vida e obra. Até o período modernista se constitui como uma dessas armadilhas quando nos propomos a lê-lo de forma múltipla, não unificadora ou sintetizante; torna-se um jogo de Satie, pois ele se inclui no movimento e, ao mesmo tempo, se coloca à margem dele, seja na música, no teatro ou mesmo no que pode haver de teatral na música. As armadilhas específicas da peça *A Armadilha de Medusa* são destrinchadas no quarto capítulo.

O tradutor é um desses leitores que se depara com o texto de Satie – ou Satie em texto – e com todas as armadilhas lançadas. Por isso, o tradutor de Satie é aquele capaz de fazer múltiplas leituras – o que aqui se torna sinônimo de cair nas armadilhas, no máximo possível delas. Isso não significa fazer uma leitura no sentido mais raso, ou captar apenas um desses sentidos, mas sim acreditar em todos eles, em todos os níveis de sentido que podem ser lidos e encontrar aquele que melhor ecoa na tradução. É neste momento que o tradutor, como autor, volta a seu texto como personagem: ao traduzir, ele mesmo lança as suas armadilhas, as ciladas que comporão seu texto traduzido.



“A grandeza não era uma qualidade que Satie apreciasse; por isso não foi um ‘grande’ músico. A sua singularidade, a sua humildade, a sua jovialidade e o seu saber, o homem que foi e a obra que fez não deixam, porém, de ser inesquecíveis” (Robert Shattuck in SATIE, 1992, p.7)

## 1 MODERNISMOS

Erik Satie [1866-1925] está, ao mesmo tempo, presente e ausente. Oficialmente, não é identificado como integrante de nenhum movimento de vanguarda específico, pouco é citado quando se estuda o período modernista. Peter Gay abre o livro *Modernismo, o fascínio da heresia* (2009) apontando uma composição para piano de Satie como um dos cinco primeiros exemplos fiéis de modernismo. Contudo, no capítulo dedicado especialmente à música, “música e dança, a libertação do som”, o músico não aparece.

Ele é apontado por alguns autores como precursor de diversos movimentos e estilos, como a música repetitiva, representada pelo Minimalismo (desenvolvido principalmente nos Estados Unidos a partir da década de 1940), mas, em estudos sobre os temas, raramente é nomeado como um de seus criadores. Já foi indicado também como precursor do Teatro do Absurdo, que se desenvolveu após a Segunda Guerra Mundial, mas as obras mais conhecidas sobre o assunto não tocam seu nome, o antecessor mais citado é Alfred Jarry. Satie foi também o criador de um tipo de música que jamais é lembrada em associação ao seu nome, a “*musique d’ameublement*” – “música de mobília”, literalmente, e que corresponderia a nossa música ambiente -, criada para compor o ambiente como uma mobília, para ser executada sem atrapalhar ou interromper as conversas das pessoas em restaurantes, casamentos e outras ocasiões. Novidade para a época, o estilo de música não foi compreendido e foi rejeitado durante muito tempo.

Podemos notar que Satie também tangenciou os movimentos de vanguarda. O termo surrealismo foi utilizado por Guillaume Apollinaire<sup>5</sup> pela primeira vez em 1917, no escandaloso balé *Parade*, acompanhado da música de Satie. Em 1920, o pianista foi convidado para escrever para o suplemento ilustrado “Le Pilhaou-Thibaou” da revista dadaísta 391, com a qual contribuiu diversas outras vezes. Para Ornella Volta foi nesse

---

<sup>5</sup> No mesmo ano (1917), poucos meses depois da estreia de *Parade*, Apollinaire escreveu a peça *As mamas de Tirésias*, que chamou de “drama surrealista”, desenvolvendo a ideia do termo “surrealismo”.

momento que ele “inscreveu seu nome na história do Dada, mais uma vez sem o conhecimento das implicações oficiais do título” (VOLTA, 1989, p. 179). Apesar de pertencer ao movimento, ele também acabou não o integrando, pois encenou em maio do ano seguinte, no Théâtre Michel, *Le Piège de Méduse*, mas a peça nunca figurou nas antologias de Dada ou compilações de teatro Surrealista.

Modernista ou (e) não, pertencente a algum movimento de vanguarda ou (e) não, as armadilhas de Satie foram criadas em seu tempo. Podemos pensar que a vanguarda europeia irrompe como processo da mudança de pensamento que se deu a partir de meados do século XIX. Como movimento de negação ao que existia antes, as concepções artísticas de vanguarda se opunham ao classicismo e ao romantismo. Neste penúltimo, principalmente em Goethe, a arte era produção que tinha como características enaltecer o apolíneo, o belo, o equilibrado e harmônico, e que também se interessava pela ciência, visão na qual o humano vivia em unidade com a natureza, seja observando-a ou se fundindo com ela. Aos poucos, essa visão e o sentimento de totalidade começam a ser abalados por uma nova forma de ver a realidade, impulsionada por mudanças na sociedade, principalmente pela urbanização. Assim, fica evidente a existência de dualismos e começa a se desenvolver a apreciação do imaginativo, característica essencial desde o romantismo. Nessa nova concepção, a totalidade já não pode mais ser forjada pela ideologia, admite-se, assim, o fragmento, o diferente.

Nos últimos anos do século XIX, cansados e desacreditados das promessas progressistas da civilização burguesa, os artistas mergulham em uma atmosfera de pessimismo e decadência. É o que ficou conhecido como Decadentismo, que surgiu na França e se desenvolveu em quase toda a Europa e parte da América.

Assim, pensamos no Decadentismo enquanto estética que se insere numa ideia mais abrangente de arte, já que tenta dar conta não apenas do que é visível, mas também das relações estabelecidas entre homem e mundo, entre o homem e si mesmo e, mais especificamente, entre o homem metafísico, mítico, extra sensorial e sua História (JUNIOR, in COUTINHO; MUCCI, 2009, p. 96).

Alguns dos maiores representantes da corrente foram Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Oscar Wilde e Joris-Karl Huysmans. Este último escreveu, em 1884, *Às Avestas (À Rebour)*, espécie de bíblia do decadentismo. O romance narra o estilo de vida excêntrico do duque Jean

Floressas des Esseintes, que se isola em uma casa de campo para perseguir o objetivo de "substituir a realidade pelo sonho da realidade". Nesta situação, o narrador descreve minuciosamente o que seria o gosto decadentista:

Destarte, por ódio, por desprezo à sua infância, ele tinha dependurado ao forro daquele aposento uma pequena gaiola de fios de prata onde um grilo preso cantava como nas cinzas das chaminés do castelo de Lourps; quando tornava a ouvir aquele cricrilar tantas vezes ouvido, todos os saraus contrafeitos e mudos em companhia da mãe, todo o abandono de uma juventude sofredora e reprimida se acotovelavam à sua frente, e então, às sacudidelas da mulher que ele acariciava maquinalmente e cujas palavras ou risos lhe interrompiam a visão e o traziam bruscamente de volta à realidade, à salinha, à terra, um tumulto elevava-se na sua alma, uma necessidade de vingar as tristezas suportadas, uma fúria de macular com infâmias as lembranças familiares, um desejo exasperado de ofegar sobre coxins de carne, de esgotar até as derradeiras gotas as mais veementes e as mais acres extravagâncias carnavais. Outras vezes, também, quando o tédio o oprimia, quando, nos dias chuvosos de outono, a aversão pela rua, pelo estar em casa, pelo céu de borra jalde, pelas nuvens de macadame o acometia, ele se refugiava naquele reduto, balançava suavemente a gaiola e ficava a vê-la repercutir ao infinito no jogo de espelhos, até os seus olhos ébrios se darem conta de que a gaiola não se movia mais, mas que a salinha toda oscilava e girava, enchendo a casa de uma rósea valsa (HUYSMANS, p. 77, 2011).

Em um contexto em que a visão de mundo já não era mais unificada e, ao mesmo tempo, o tédio se abatia sobre os artistas, os movimentos e as experimentações artísticas do período acabam sendo diversos. Temos então uma vanguarda plural. Peter Gay aponta que muitos estudiosos fogem da definição totalizante de modernismo, determinando a existência de “modernismos”. Peter Bürger (2012) corrobora essa ideia quando afirma que um sinal característico dos movimentos históricos de vanguarda consiste exatamente no fato de eles

não terem desenvolvido estilo algum; não existe um estilo dadaísta ou surrealista. Gay complementa que o único ponto comum entre os modernistas era acreditar que “muito superior ao conhecido é o desconhecido, melhor do que o comum é o raro e que o experimental é mais atraente do que o rotineiro” (GAY, 2009, p.18). Ele ainda acrescenta que realmente a unanimidade entre os modernistas não era absoluta: “Gauguin criticava os impressionistas por serem escravos da probabilidade visual; Strindberg detestava os dramas de tese de Ibsen; Piet Mondrian se sentiu decepcionado por Picasso ‘não ter conseguido evoluir’ do cubismo para a abstração (...)” (GAY, 2009, p. 31). Roland Barthes ainda relativiza a noção de vanguarda: “basta romper com a tradição e assumir certo tom de provocação para sê-lo, bem como basta a tradição assumir e recuperar uma obra de vanguarda para que ela se torne clássica e até um dia ultrapassada” (BARTHES, 2007, p. 294).

Se não há um modernismo totalizante e o que existe é uma vanguarda plural, não buscamos concluir se Satie deve ou não ser classificado com essas denominações. Como filho de seu tempo, ele transpirou a pluralidade da época e estabeleceu os jogos que pôde com suas convenções e expectativas. As inúmeras razões da incompreensão que viveu, e vive ainda hoje, mostram que a tradição foi bem sucedida apenas em torná-lo clássico; ultrapassado, jamais. Ouvi estudiosos de música dizerem que Satie foi o primeiro a colocar em prática uma máxima musical que comprova sua singularidade: uma nota musical pode ser sucedida de qualquer outra nota.

## 1.1 MÚSICA E SATIE

“De todos os domínios do modernismo, o mais esotérico era a música”. Essa é a frase com a qual Peter Gay abre o capítulo “música e dança, a libertação do som” em seu livro *Modernismo, o fascínio da heresia*, referindo-se ao fato de que grande parte da música dessa época ainda continua a ser destinada a ouvidos especializados. O artista, “Esotérik” no início de sua carreira, e “Satiek” em seguida, realmente nunca foi uma unanimidade. Ao contrário de compositores como Beethoven, Wagner e tantos outros, de épocas anteriores e até mesmo contemporâneos deles, que atingiram alto nível de reconhecimento, Satie parece não atingir jamais a maioria, que dirá o grande público. Mesmo que seu trabalho tenha sido retomado e defendido posteriormente, principalmente por John Cage, nos anos 40, o que abriu caminhos para o reconhecimento da singularidade de Satie, alguns críticos ainda duvidam

de sua capacidade técnica e poucos são os pianistas que se atrevem a inserir obras do músico em concertos.

Com 21 anos, Satie já tinha algumas de suas composições publicadas “em família” - pois seu pai era editor musical -, além de ter as *Sarabandas* guardadas na gaveta (que seriam interpretadas 24 anos mais tarde por Ravel, numa tentativa de mostrar a Debussy o quanto Satie havia sido precursor). Alguns anos depois, ainda em sua fase “esotérica”, quando tocava no *Chat Noir*, Satie compôs suas três *Gymnopédies*: nos primeiros dezoito compassos da primeira peça são usadas apenas seis notas, e de maneira geral não há desenvolvimento nem transição. Alex Ross, em *O Resto é Ruído* (2009), identifica as *Gymnopédies* como uma das representantes francesas da mediterraneização proposta por Nietzsche como libertação da “egolatria wagneriana”. Neste momento de ruptura, Satie foi um dos que negou mais radicalmente o conceito de “obra de arte total”<sup>6</sup> de Richard Wagner [1813-1883].

O romantismo na música (convencionalmente o período de 1820 a 1880) pode ser identificado como um movimento sobretudo germânico e austríaco, de Schubert a Brahms. Wagner também foi um grande representante dessa tradição. Compositor alemão do período de transição entre o romantismo e o modernismo (a partir de meados do século XIX), ele tinha como características de composição um dispositivo composicional e um ideal de teatralidade: “os *Leitmotiven* reverberantes, a viscosa harmonia cromática, a orquestração aveludada” (ROSS, 2009, p. 26). Neste período de transição, armou-se uma empreitada, em países como a França, por identificar características de uma música nacional, uma identidade francesa de composição e interpretação, que a livreria da influência germânica. A partir desse ideal, começaram as experimentações.

A composição *Prélude à l'Après-Midi d'un Faune* (composta entre 1892 e 1894), de Claude Debussy [1862-1918], é indicada como ponto de partida da música moderna por Paul Griffiths em *A Música Moderna*.

Uma das principais características da música moderna, na acepção não estritamente cronológica, é sua libertação do sistema de tonalidades maior e menor que motivou e deu coerência a quase toda a música ocidental desde o século XVII. Neste

---

<sup>6</sup> *Gesamtkunstwerk*, que significa que em todos os aspectos de uma apresentação, a música, o libreto, os figurinos, a direção, a coreografia, eram unificados como expressão da imaginação de um único artista soberano, e na qual a música servia ao texto.

sentido, o *Prélude* de Debussy incontestavelmente anuncia a era moderna (GRFFITHS, 1987, p. 7).

O autor aponta as inovações da composição de Debussy quanto à tonalidade, como a libertação da escala diatônica<sup>7</sup> (maior e menor), com inclusão de todas as notas e uso do intervalo harmônico trítono<sup>8</sup>, considerado diabólico e condenado há séculos. No entanto, ao final da música, Debussy cria uma resolução da tonalidade, apontando o rompimento e a dissonância apenas como uma possibilidade, dentre outras tantas pelas quais se poderia optar, inclusive mais conservadoras. Quanto à forma, Griffiths entende que também há uma inovação, pois não existe um tema bem definido que é desenvolvido progressivamente em longa duração, como se fazia até então; há um efeito de improvisação. “A espontaneidade do *Prélude* não é apenas uma questão de ambiguidade harmônica e liberdade formal; ela decorre também das oscilações de andamento e dos ritmos irregulares, assim como do sutil colorido da peça” (GRIFFITHS, 1987, p. 9).

Tais mudanças só teriam sido possíveis considerando que Debussy não dispendeu tempo de dedicação às práticas da tradição austrogermânica, mas sim correspondeu aos anseios franceses de uma música própria. Assim, ao contrário de composições de Schoenberg, Stravinsky e também de Satie, o *Prélude* se tornou imediatamente popular. Satie e Debussy foram amigos durante trinta anos, porém cultivaram algumas rúsgas no relacionamento e chegaram até mesmo a romper depois de algum tempo. Debussy escreveu em uma dedicatória a Satie: “Para Erik Satie, suave músico medieval perdido neste século (...)” (SATIE, 1992, p. 10). E, mais tarde, Satie comentou sobre Debussy: “Mal o vi, qualquer coisa me fez aproximar e desejar viver sempre a lado dele” (SATIE, 1992<sup>9</sup>, p. 10).

Nessa época de transição, compositores como R. Strauss, Mahler, Reger e Busoni sugeriram respostas à crise da tradição musical germânica, mas, por estarem demasiado mergulhados nessa tradição, suas propostas foram em princípio restauradoras e exploratórias. Schoenberg

---

<sup>7</sup> Sequência de notas organizadas em intervalo de tons e semitons. Na música ocidental tradicional prevalecem as escalas heptatônicas (de sete notas), herança dos gregos.

<sup>8</sup> Um intervalo entre alturas de duas notas musicais que possua exatamente três tons inteiros. Esse efeito pode ser considerado uma das mais complexas dissonâncias possíveis na música ocidental.

<sup>9</sup> Esta edição dos textos de Satie está em português de Portugal, por isso, quando citadas referências dela, serão versões já traduzidas pelo autor da obra.

e Stravinsky foram os compositores que trouxeram propostas diferentes para a música moderna, levantaram bandeiras e escreveram páginas e páginas sobre suas proposições. O primeiro é representante do que se conheceu como expressionismo, que se concretizou em uma música atonal<sup>10</sup>.

Stravinsky guarda grande afinidade com Satie, principalmente se tomarmos a recepção de *A Sagração da Primavera* [1913], de Stravinsky, e do balé *Parade* [1917], com música de Satie. *A Sagração da Primavera* foi o terceiro dos balés composto por Stravinsky para Serguei Diáguilev, grande empresário teatral russo, e representou a liberdade buscada pelo músico, já que as composições anteriores foram tão bem aceitas pelo público.

Qualquer pessoa que conhece alguma coisa sobre Stravinski sabe que a estreia de *A Sagração da Primavera* despertou manifestações ruidosas na plateia, que vaiava, assobiava, gritava, discutia entre si. (...) Mas a música era realmente chocante: colossal, imutável, de destroçar os nervos de muitos ouvintes. Não tinha praticamente nenhuma melodia convencional; pelo contrário, o público foi agraciado com cordas abruptas, em *fortissimo* e com repetições constantes, como explosões rítmicas (GAY, 2009, p. 253)

No entanto, as apresentações posteriores do balé, mesmo em versão para concerto, foram agraciadas pelo público e até aplaudidas calorosamente. Foram composições como essas que caracterizaram Stravinsky como o que ficou conhecido como neoclássico, estilo que propôs a ausência de interpretação<sup>11</sup> das músicas, a politonalidade<sup>12</sup> e a poliritmia<sup>13</sup>. Nessa altura, os nomes de Schoenberg, Stravinsky e Debussy já estavam marcados na história. “Foram todavia a harmonia de Schoenberg, o ritmo de Stravinsky e a forma de Debussy que maior interesse despertaram e mais importância tiveram para os compositores no decorrer do século” (GRIFFITHS, 1987, p. 38).

---

<sup>10</sup> Sistema de composição em que não se usa um tom determinado.

<sup>11</sup> A neutralidade como antítese do sentimentalismo estereotipado, comum no século XIX.

<sup>12</sup> Sistema de composição musical em que se usa simultaneamente mais de um tom. (Dicionário da Música, 1985, p. 296).

<sup>13</sup> Música em que diferentes partes, baseadas em diferentes ritmos, são tocadas simultaneamente.

Satie seguiu seu trajeto paralelo na música do século, com escolhas e marcas bastante singulares. Em 1893, na composição *Missa dos Pobres*, ele estreia uma característica sua bastante marcante: as indicações de escrita pouco convencionais. Em vez de “*dolce*” ou “*com espressione*”, ele marcava “com surpresa” ou “ligeiramente íntimo” – o que também aparece nas partituras de *Le Piège de Méduse*. Nesta época, o músico já bebia muito e tinha crises de fúria, nas quais não ouvia ninguém, o que o afastou de todos os amigos. Começa também a fase em que Satie se preocupa por atribuir títulos não-convencionais às suas composições, como *Vexations* (“Vexames”), que traz também a característica de repetição, com oito compassos que se repetem 840 vezes (o que em audição feita por John Cage levou 19 horas para ser executado). Próximo à virada do século, Satie abandona Paris e vai morar em Arcueil-Cachan (do outro lado do rio Sena e para além das fortificações da cidade), o que representou uma grande ruptura com seu público e amigos.

A partir desta época, início do século XX, compositores assumiram gradativamente uma atitude mais radical, irreverente e de anti-romantismo, sobretudo em Paris. Para eles, Debussy já estava relegado a ser esquecido e Wagner categoricamente banido. Era o “grupo dos seis” (composto por Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey e Germaine Tailleferre), geralmente liderado por Jean Cocteau.

A música devia agora ser direta, secamente espirituosa e atual. O modelo escolhido foi Erik Satie (1866 – 1925), cujas experiências harmônicas podem ter influenciado seu amigo Debussy na década de 1890, mas que desde então enveredara por uma espécie de dadaísmo. Satie queria ver a música restrita ao estrito essencial; dono de um imperturbável senso de humor e da paródia, ele apresentava suas peças sob títulos como *Choses Vues à Droite et à Gauche (sanslunettes)* (Coisas vistas à direita e à esquerda [sem óculos]) e *Sonatine Bureaucratique*; e cultivava a inconsequência em sua “música de mobiliário”, destinada a ser ignorada. (GRIFFITHS, 1987, p. 66)

Cocteau chegou a escrever um livro manifesto, *O Galo e o Arlequim (Le Coq et l'Arlequin)*, de 1918, no qual contrapõe a música de



Satie às “lentidões wagnerianas”, à “névoa debussysta” e à “música multicor de Stravinsky”.

O culto de Satie é difícil porque um dos encantos de Satie é justamente o pouco valor que ele dá à deificação. (...) A menor obra de Satie é pequena *como um buraco de fechadura*. Tudo muda se aproximamos nosso olho. Na música, a linha é a melodia. O retorno ao desenho resulta necessariamente em um retorno à melodia. A profunda originalidade de um Satie dá aos jovens músicos um ensinamento que não implica no abandono de sua originalidade própria. Wagner, Stravinsky e mesmo Debussy são belos polvos. Quem se aproxima deles se machuca ao se desenredar de seus tentáculos; Satie mostra uma estrada branca onde cada um marca livremente suas impressões digitais. (COCTEAU, 1918, p. 26-27)<sup>14</sup>

Se a música de vanguarda se tornava mais radical, era porque se formava um público para essa arte. Peter Gay afirma que esse público era uma elite reduzida, pois “grande parte da música de vanguarda continua a ser de vanguarda” (GAY, 2009, p. 227).

Mas quem seria essa elite reduzida, público da arte de vanguarda? Paris, cidade onde Satie viveu e produziu, era na época considerada “a capital cultural de um território muito maior do que a França”, a afirmação fazia referência, entre outras coisas, ao fato de a capital francesa ter sido modernizada a partir de 1850. A modernização começou com a prosperidade social nos Estados em fase de industrialização e urbanização, o que foi indispensável para a produção e consumo em massa dos bens de consumo como as belas-artes. Foram construídas salas de concertos, que eram lotadas de espectadores, e se fundaram conservatórios e orquestras.

---

<sup>14</sup> “Le culte de Satie est difficile, parce qu’un des charmes de Satie, c’est justement le peu de prise qu’il offre à la déification » « La plus petite œuvre de Satie est petite comme un trou de serrure. Tout change si on approche son œil. En musique la ligne c’est la mélodie. Le retour au dessin entraînera nécessairement un retour à la mélodie. La profonde originalité d’un Satie donne aux jeunes musiciens un enseignement qui n’implique pas l’abandon de leur originalité propre. Wagner, Stravinskjr et même Debussy, sont de belles pieuvres. Qui s’approche d’eux a du mal pour se dépêtrer de leurs tentacules; Satie montre une route blanche où chacun marque librement ses empreintes.

As décadas vitorianas após a metade desse século conheceram as bibliotecas de empréstimo, os dias de visita grátis aos museus, textos de divulgação popular a preços razoáveis sobre algumas contribuições admiráveis, ingressos baratos nos teatros e salas de concertos, uma explosão na comercialização da cultura e a popularização de técnicas de reprodução baratas, como a litografia e a fotografia. Tudo isso é bastante óbvio, pois a proliferação dos gostos modernistas é um elemento fundamental na história daqueles decênios (GAY, 2009, p. 37).

Era o público burguês que se formava, e esse público estabelecia uma relação íntima com os artistas, que agora independentes do empregador fixo – Igreja, corte –, dependiam de prestígio e bilheteria. Essa relação podia ser interpretada também como certa liberdade estética aos artistas, que poderiam seguir o gosto dominante, como também optar pela total corrupção dele. De certa forma, uma série de valores que a burguesia retratara em suas obras seriam desprezados, como o relato da vida cotidiana e a valorização de personagens comuns.

Barthes argumenta que a vanguarda se desenvolveu facilmente nessa sociedade burguesa e liberal no início do século XX, pois ali estavam presentes duas condições históricas essenciais: uma arte reinante de natureza razoavelmente conformista e um regime de estrutura liberal. O autor ainda completa que a vanguarda nunca é totalmente subversiva, pois ao mesmo tempo em que rejeita a estética acadêmica de sua classe de origem, a burguesia, precisa fazer dela seu público. Assim, os modernistas que se colocavam como marginais profissionais, uma frente de transgressores ou dissidentes, quando se empenhavam em ser ofensivos, eram agradecidos pelo público por tal ofensa. “Os burgueses contemporâneos eram os ‘amigos naturais das artes’”. (GAY, 2009, p. 32)

A burguesia foi mesmo emboscada por Satie. Muitos textos do artista ironizam o modo de vida burguês, o qual jamais provou (nunca teve dinheiro e conforto), e até mesmo sua peça *Armadilha de Medusa* faz um retrato falido dos hábitos burgueses. Mas o jogo de ofensa à burguesia não resultou em aceitação do público; o artista continuou marginal durante toda sua vida. Erik Satie, esotérico ou satírico, sempre teve dificuldades de aceitação pelo seu público e tampouco foi admirado pelos críticos e compositores musicais da época. Mesmo mais contemporaneamente, críticos como Paul Griffiths, já no final do século

XX, na sua *Enciclopédia da música do século XX*, ao descrever Satie, aponta sua importância, mas identifica-o como:

Compositor francês. Sua independência, simplicidade e ironia expuseram-no a uma variedade de canonizações: descobridor de novas possibilidades harmônicas para Debussy, fornecedor de vazios para Cocteau, pioneiro do não intelectual para Cage. Ele foi tudo isso, embora seja difícil dizer se por acidente ou intenção, como é igualmente difícil se ter certeza se a aridez de sua música é proposital ou resultado da fragilidade técnica. (GRIFFITHS, 1987, p.139)

Apenas a partir de 1911 a música de Satie passou a ser mais reconhecida pelo público geral. Em 1913, ano em que Satie escreve *Le Piège de Méduse*, foi descoberto publicamente por Maurice Ravel, tornou-se amigo de Igor Stravinsky e era admirado pelo grande pianista Ricardo Viñes. Esses reconhecimentos dão novo fôlego criativo ao músico, que compõe: *Descrições Automáticas; Embriões Ressequidos de Holotúria, de Edriofalma, de Podoftalma* (que afirmou ser uma obra incompreensível mesmo para ele); *esboços & Provações de um Grande Boneco de Pau: Tiroliana Turca e Dança Magra (à maneira destes Senhores), Española; Capítulos Voltados para Todos os Lados; Ditos Infantis Sem Importância, Crianças Pitorescas, Pecadilhos Importunos e Velhos Cequins & Velhas Couraças* (SATIE, 1992, p. 15), além de diversas outras composições criadas nos anos seguintes.

Em 1917, Satie é convidado por Jean Cocteau a compor para o balé *Parade*, que contava também com cenário de Picasso. O músico utilizou na composição sons de máquinas de escrever, sirenes, tiros de pistola, ruídos de hélice de avião, roletas de loteria e outros - em consonância com a tendência dos compositores franceses do período de fugirem da formação orquestral típica, associada à tradição germânica e romântica. Segundo Vicent Lajoinie, no livro *Erik Satie*, a grande estreia de *Parade* se tornou um dos escândalos mais memoráveis de toda a história da música. Cocteau registrou um comentário anônimo sobre a apresentação: “Se eu soubesse que seria tão besta, teria trazido as crianças” (LAJOINIE, 1985, p. 181). O ano era realmente desfavorável para uma produção provocativa como essa, em plena Primeira Guerra Mundial, e *Parade* acabou estigmatizada como uma “empresa de desmoralização dos franceses em guerra” (LAJOINIE, 1985, p. 181), vista como uma obra ridícula – mesmo que Apollinaire tenha escrito artigos preventivos em

*l'Excelsior*, quando ele criou a palavra “surrealismo”. O escândalo para o público e a severa crítica, mesmo de amigos como Debussy, que sofreu *Parade* deixaram Satie insatisfeito.

Em 1924, Satie rompe com Cocteau, Auric e Poulenc, integrantes do grupo dos seis, acusando-os de serem oportunistas. O músico morre um ano depois, após meses internado, com o organismo minado pelo uso de álcool e desgastado pelas privações que sofreu. Foi quando, pela primeira vez, seus amigos conseguiram entrar na casa de Arcueil e descobriram muitos objetos estranhos e excêntricos, cobertos por uma camada de pó cultivada por muitos anos. Foram encontrados, por exemplo, uma coleção de quatro mil retângulos de papéis com descrições de paisagens imaginárias, de ordens religiosas inexistentes e de instrumentos musicais intocáveis, além de, ainda fechadas, todas as cartas que tinha recebido de amigos e inimigos, e também as cartas que escreveu, e nunca enviou, para Suzanne Valadon, até onde se sabe, sua única paixão.

O reconhecimento tardio começou a aparecer. Trinta anos após ter sabotado o balé estático de Satie *Mercúrio, poses plásticas* (1924), junto de outros surrealistas, André Breton escreve:

(...) e também se faz lamentar a compreensão tardia, já ele morto, esse indivíduo excepcional que uma tela de espinhos – a sua malícia, os seus tiques... – me ocultava. A passagem do século XIX para o século XX não deu origem a outra evolução de espírito tão fascinante como a sua. (SATIE, 1992, p. 18)

Em 1948, John Cage retoma uma “defesa de Satie”, em conferência proferida no Black Mountain College, perante um auditório composto, em boa parte, de professores alemães refugiados nos EUA, os quais ouviram escandalizados as proclamações do músico, que celebrava uma música caracterizada pela ausência de emoção dramática, repetição, descontinuidade, coexistência de elementos opostos ou incompatíveis e impessoalidade.

Para interessar-se por Satie, deve-se estar a princípio desinteressado, aceitar que um som é um som e um homem é um homem, desistir de ilusões sobre ideias de ordem, expressões de sentimentos, e todo o resto de nossa estética falatória herdada

(...) Não se trata de saber se Satie é relevante; ele é indispensável<sup>15</sup> (CAGE, 1961, p. 82).

Cage, em sua defesa de Satie, é ainda mais categórico ao afirmar que houve apenas uma nova ideia desde Beethoven, e que ela estaria presente nas obras de Anton Webern e Erik Satie. A novidade seria a de que as partes de uma composição estariam definidas pelo senso de duração, e não pelo senso de harmonia, como em Beethoven. E, para Cage, Beethoven é quem estava errado. Cage dedicou a Satie, então, 24 concertos, que culminaram com a apresentação da peça *A Armadilha de Medusa*.

Em 1952, editou-se na França, um vigoroso número especial da *Revue Musicale* devotado a Satie, sob a organização de um outro não-francês, o britânico Rollo Meyers. “Era o começo da redenção”, diz Augusto de Campos (1998) em seu livro *Música de Invenção*. Em 1958 são publicadas duas novas importantes defesas de Satie por dois norte-americanos na revista *Arts News Annual*: “Sobre Erik Satie”, de Cage, e “Erik Satie: Compositor da Escola de Paris”, de Roger Shattuck.

Talvez uma das maiores contribuições de Satie esteja na conjugação de dois elementos antes impensados, como duas notas musicais, iguais ou diferentes, em qualquer ordem ou escala, ou ainda associar propriedades, também em qualquer ordem e escala: liberdade e simplicidade, simplicidade e ousadia, liberdade e repetição, repetição e originalidade. Quando age assim, Satie estabelece cortes e, quando há cesura, há ruptura, seja de pensamento, de atitudes, de hábitos ou de expectativas. Como vimos, foi assim em sua música, as obras que repetiam notas ou as usavam em associações inaceitáveis, parodiavam outras músicas e estilos e, apenas depois de tudo ser muito ruminado, é que se pôde entender essas impropriedades ao mesmo tempo como liberdade, ousadia, simplicidade e originalidade.

Por isso, conhecer a potência de Satie no contexto de produção musical do início do século XX, de ruptura com o romantismo, de aproximações e afastamentos com as tendências da música na época, refletir sobre seus desentendimentos, sua rejeição e seus reconhecimentos posteriores, dá força à tradução de sua peça. Esta, uma única produção de

---

<sup>15</sup>To be interested in Satie one must be disinterested to begin with, accept that a sound is a sound and a man is a man, give up illusions about ideas of order, expressions of sentiment, and all the rest of our inherited aesthetic claptrap. (...) It's not a question of Satie's relevance. He's indispensable.

dramaturgia, pequena obra, como um buraco de fechadura, diria Jean Cocteau, mas que muda se aproximamos nosso olho. Da mesma forma, as impressões digitais de Satie estão presentes em outros textos seus, também expressivos em leituras múltiplas e que contribuem na formação desta rede em torno de Satie.

## 1.2 ESCRITOS DE SATIE

Erik Satie escreveu para diversas publicações, como a *Revue Musicale S.I.M. (Société Internationale de Musique)*, *Les Feuilles libres*, *Revista 391*, *L'Esprit nouveau*, *Le Coeur à barbe*, *Création*, *Le Mouvement accéléré*, *Gil Blas*, *Guide de l'étranger à Montmartre*, *L'œil de veau*, *L'Humanité*, *Le Coq*, *Action*, *Fanfare* e muitas outras. Em muitos desses textos há as ironias e palavras de duplo sentido, verdadeiras armadilhas, como tentáculos de uma medusa, prontos para armarem uma rede em torno de sua presa e liberarem o veneno. Satie escrevia assim: armava um texto que, pela evidente possibilidade de mais de uma leitura, coloca o leitor numa cilada, numa sinuca, numa armadilha da qual ele não consegue sair ileso. Ao optar por um caminho, o outro caminho imediatamente se torna presente e mostra a potência de erro, a errância que é a leitura.

Em *Recantos da Minha Vida (Recoins de ma vie)*, escrito em *Feuilles libres*, um ano antes de sua morte, ele fala sobre sua origem e vida, tema raro nos textos que produziu. O último fragmento escrito para *Mémoires d'un Amnésique* (uma das publicações em que foram recolhidos os escritos de Satie, chamados todos de fragmentos) não abandona sua típica ironia:

Depois de uma adolescência muito curta transformei-me num rapaz vulgarmente potável, sem mais. Nesse momento da vida é que comecei a pensar e a escrever musicalmente. Sim.

Má ideia!... Que ideia tão má!...

Pois não tardou que eu começasse a fazer uso de uma desagradável, fora de propósito, antifrancesa, contranatura, etc., originalidade (*original*).

Tão inaguentável a vida se me fez, que resolvi recolher às minhas terras e passar os dias numa torre de marfim – ou de qualquer outro metal (*metálico*).

E assim ganhei gosto pela misantropia; cultivei a hipocondria; tornei-me o mais soturno (*de chumbo*)

dos homens. Só ver-me – mesmo visto com um lornhão de ouro contrastado – metia pena. Sim. E tudo isto aconteceu por culpa da Música. Uma arte que me fez mais mal do que bem: pôs-me de candeia às avessas com imensas pessoas de qualidade, de muito valor, mais do que distintas, muito “como deve ser” (SATIE, 1992, p. 32-33).

Em grande parte dos textos escritos por Satie, vinga a crítica irônica destilada a tantas dessas pessoas “de qualidade”, “como deve ser”, com as quais o artista se desentendeu. A primeira delas, assumindo que possa ser personificada, é a grande arte – representante das categorias rejeitadas por Satie: grandiloquência, preciosidade e pedantismo. Dizia Satie: “Não vejo valor algum em ser mestre”, “isso é por demais risível”, ou ainda: “J’emmèrde l’Art”.

Em “À Mesa”, de 1892, escrito para a revista *Almanach de Coccagne*, Satie faz uma aproximação entre arte e culinária, na qual deixa explícita sua opção pela simplicidade em ambas:

À Mesa

Durante as refeições desempenho um papel que tem algo de interessante: sou *conviva* como outros, no teatro, são *espectadores*. Sim... porque se o espectador tem um papel definido, escuta & vê, o conviva come & bebe. O que vai dar, para resumir, ao mesmo – apesar de toda a discrepância que existe entre os dois papéis. Sim.

Os pratos que dão largas a um virtuosismo calculado, a uma avisada ciência, não são os que mais retêm a minha atenção “*saboreativa*”. Em Arte, gosto da simplicidade; e com a cozinha passa-se o mesmo. Dou mais aplausos a uma perna de carneiro bem temperada, do que a labor subtil de uma carne dissimulada *sob os disfarces sábios de um mestre de molhos* – se me for feito o obséquio de ser aceite uma tal imagem (SATIE, 1992, p. 39)

Na mesma publicação, dois anos antes, Cocteau havia escrito “Erik Satie, gastrónomo autêntico, nunca sai da mesa sem levar consigo uma côdea de pão que vai roendo; diz ele que se trata de um velho hábito adquirido na sua juventude com os melhores gastrónomos de Honfleur” (SATIE, 1992, p. 25). Comida e música eram mesmo apreciadas por Satie sem molho.

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

O dia de um músico

O artista deve disciplinar sua vida.

Eis o horário preciso de meus atos cotidianos:

Despertar: às 7h18; inspiração: das 10h23 às 11h47. Eu almoço às 12h11 e deixo a mesa às 12h40.

Salutar passeio a cavalo, no fundo do meu parque: das 13h19 às 14h53. Outra inspiração: das 15h12 às 16h07.

Ocupações diversas (esgrima, reflexões, imobilidade, visitas, contemplação, dexteridade, natação etc.): das 16h21 às 18h47.

O jantar é servido às 19h16 e termina às 19h20. Depois vêm as leituras sinfônicas, em voz alta: das 20h09 às 21h59.

Deito-me regularmente às 22h37. Semanalmente acordo sobressaltado às 3h19 (nas terças-feiras).

Como só alimentos brancos: ovos, açúcar, ossos moídos, gorduras de animais mortos; vitela, sal, cocos, frango cozido em água branca; mofos de frutas, arroz, nabos; chouriço canforado, pastas, queijo (branco), salada de algodão e certos peixes (sem a pele).

Faço ferver meu vinho, que bebo frio com suco de fúcsia. Tenho bom apetite; mas nunca falo quando como, com receio de engasgar.

Respiro com cuidado (um pouco de cada vez). Danço raramente. Quando caminho, seguro-me pelos lados e olho fixamente para trás.

De aspecto muito sério, quando rio é sem querer. Desculpo-me sempre e com afabilidade.

Durmo com um olho só; meu sono é muito pesado. Minha cama é redonda e tem um buraco para a passagem da cabeça. De hora em hora, um empregado toma minha temperatura e me dá outra. Há muito tempo sou assinante de um jornal de modas. Uso um barrete branco, meias brancas e um colete branco.



Meu médico sempre me diz para fumar. E acrescenta aos seus conselhos:  
- Fume, meu amigo, se não outro fumará em seu lugar. (SATIE, 1992, p. 36-37)

Satie ainda destila outras ironias descaradas a Richard Wagner e também aos seus próprios conterrâneos franceses em outros pequenos fragmentos, como: “Aquele que não ama Wagner, não ama a França..... Você não sabia que Wagner era francês? – De Leipsick<sup>16</sup>..... Pois sim.....

Você esqueceu?... Já?... Você?... um patriota?...<sup>17</sup>” (SATIE, 2010, p. 31).

O primeiro fragmento dos textos que Satie escreveu para a revista musical S.I.M., em abril de 1912, intitulado “Aquilo que eu sou” (1912), começa com: “Toda gente lhes dirá que eu não sou músico. Está certo.” (SATIE, 1992, p. 34). Tal afirmação irônica tornou-se argumento usado pelo acusador de Satie no processo judicial resultante de uma resposta dada pelo músico a um crítico severo do balé *Parade*. Em resposta à violenta crítica de Jean Poueigh, Satie enviou-lhe um cartão que dizia: “Caro senhor e amigo, você não passa de um cu, mas um cu sem música” (SATIE, 1992, p. 16). Pela agressão, o músico foi condenado a indenizar Jean e também a oito dias de prisão. Satie aproveitou o ocorrido para escrever outro texto para a revista S.I.M., “Elogio dos Críticos”, de 1918:

Não conhecemos suficientemente os críticos; ignoramos o que fizeram, o que são capazes de fazer. Numa palavra, são tão desconhecidos como os animais, embora tenham, como eles, a sua utilidade. Sim.

Não são apenas os criadores da Arte Crítica, que é Mestra de Todas as Artes, mas os primeiros pensadores do mundo, os livres pensadores mundanos se assim podemos chamar-lhes.

(...)

---

<sup>16</sup> Faz referência à antiga grafia de Leipzig (*Leipsic*), cidade da Alemanha onde ocorreu a Batalha das Nações ou Batalha de Leipzig, em 1813, entre o exército francês de Napoleão Bonaparte e os exércitos de Rússia, Prússia, Áustria e Suécia. A batalha terminou com a derrota de Napoleão. A grafia “Leipsick” pode ser um jogo de palavras com “sick”, do inglês, que significa “doente”.

<sup>17</sup> « Celui qui n’aime pas Wagner n’aime pas la France..... Ne savez-vous pas que Wagner était Français ? – de Leipsick..... Mais oui..... Oublieriez-vous?... Déjà?... Vous?... un patriote?...” (SATIE, 2010, p. 31)

Há três espécies de críticos: os importantes; os que são menos; os que não são nada. As duas últimas espécies não existem: são todos importantes... (...) (SATIE, 1992, p. 50-51)

O desentendimento com integrantes do “Grupo dos Seis” também resultou em diversos textos. Em um deles, publicado na revista dadaísta 391, nº 17, de junho de 1924, Satie expressa sua insatisfação com Georges Auric, um dos integrantes do grupo liderado por Jean Cocteau:

Em “Nouvelles Littéraires” este estimado Auric me trata de “notário normando”, de “farmacêutico de subúrbio”, de “cidadão Satie” (*do Soviete de Arcueil*)...

(...) Meu crime? Não gosto destes *Infelizes* “reformados” & “falsários”... Aqueles que me dizem que este amigo arrependido não é nada além de um “pé chato” exageram; ele é simplesmente um Auric (Georges) – o que já é demasiado suficiente para um homem (?) só. (SATIE, 2010, p. 39)<sup>18</sup>

Satie também retratou o desentendimento com os surrealistas, sobretudo André Breton. Em *Mouvement accéléré*, em novembro de 1924, ele escreve:

CUIDADO: TALVEZ SEU FUZIL ESTEJA CARREGADO. O venerável avô Breton aparece comicamente vestindo (*nas grandiosas manifestações que ele organiza tão bem*), e com ostentação, um pesado e poderoso tacho... então ele não suspeita que em tacho existe “tosco”?... Sério!... Sim... Muito...

Observe-o então, na próxima vez, com sua “tosquice” embaixo do braço... Ela tem um olho!... (SATIE, 2010, p. 42)<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Dans les “Nouvelles Littéraires” ce cher Auric me traite de « notaire normand », de « pharmacien de banlieue », de « citoyen Satie » (du Soviet d’Arcueil)... (...) Mon crime ? Je n’aime pas ses Fâcheux “retapés” & “truqués”... Ceux qui me disent que ce regretté ami n’est qu’un « plat pied », exagèrent ; il n’est, très simplement, qu’un Auric (Georges) – ce qui est déjà trop suffisant pour un homme (?) seul.

<sup>19</sup> ATTENTION : VOTRE FUSIL EST PEUT-ÊTRE CHARGÉ. Le vénérable grand-père Breton s’affiche comiquement en portant (aux grandieuses

Satie não costumava distinguir seus textos entre teóricos, literários, poéticos, cômicos, filosóficos e críticos. Ele fazia conferências e diálogos imaginários, publicava frases e pensamentos soltos, além de passagens curtas.

É possível notar, através dos escritos de Satie, que sua irreverência e ironia representaram, pelo menos em algum momento, uma afronta para colegas, público e crítica. Roland Barthes (2004, p. 296) afirma que a relação conflituosa com o público era comum entre os vanguardistas. “Muitos espectadores, exasperados, abandonavam as representações de *En attendant Godot* [*Esperando Godot*]” (BARTHES, 2007, p. 296) Mas Barthes pondera que esse conflito é pelo menos abafado, pois já se sabe que a arte de vanguarda, principalmente o teatro, é arte do *mal-estar*. O que o autor chama de “teatro do mal-estar” partiu da concepção de teatro da crueldade<sup>20</sup>, desenvolvida por Antonin Artaud. A estética do teatro da crueldade não se manifestou no teatro de vanguarda como defendido por Artaud, “a conflagração pedida por Artaud se tornou uma espécie de ‘defecção’ insidiosa e abafada dos valores dramáticos tradicionais: o ‘teatro da crueldade’ pariu antes um ‘teatro do mal-estar’” (BARTHES, 2007, p. 299).

Assim, o conflito na arte de vanguarda é abafado pois, enquanto arte do mal-estar, já se espera que ele cause constrangimentos. Principalmente porque, como vimos, o público da vanguarda era intelectual, oriundo da burguesia, mas aceitava contestá-la. Barthes diz que esta é a razão pela qual os inimigos desse teatro nunca o foram senão por motivos éticos: a crítica nos jornais recusava a vanguarda, mas não a barrava de maneira destrutiva. Sobre a crítica, ele ainda explica que exercia “uma hostilidade viva, um poder imediato, mas também, é preciso

---

manifestations qu’il organise si bien), et avec ostentation, un lourd et puissant gourdin... il ne soupçonne donc pas que dans gourdin, il y a « gourde »?... Grave !... Oui... Très...

<sup>20</sup> O teatro da crueldade é um conjunto de ideias teatrais propostas pelo ator, diretor, poeta e teórico francês Antonin Artaud [1896 – 1948], posteriormente reunidas em seu livro *O Teatro e seu Duplo*, de 1938. Ele propõe um teatro que se opõe à tendência econômica, utilitária e técnica do mundo, renuncia ao homem psicológico, deformado pelas religiões e submetido às leis, e busca se dirigir ao que chama de homem total. Recusa as características do texto tradicional, da palavra e da linguagem e baseia o teatro no espetáculo: o encavalgamento de imagens e movimentos, com objetos, silêncios, gritos e ritmos, levaria à criação de uma linguagem física com base em signos e não em palavras. Crê que assim se atingiria a sensibilidade do espectador, envolvido na ação, e não seu intelecto.

dizer, pouco empenho, pouca oposição filosófica profunda, tal é, mais ou menos, o estado do público conformista (e de sua crítica) em relação ao próprio teatro que o contesta” (BARTHES, 2007, p. 298).

### 1.3 TEATRO E SATIE

Seria possível a dramaturgia de Satie causar ainda mais mal-estar do que suas outras produções artísticas? No comentário de Ornella Volta, na edição de 1988 da peça *Le Piège de Méduse*, ela cita Michel Sanouillet, que afirma que se Satie tivesse insistido no teatro, mais cedo ou mais tarde teria espantado os seus contemporâneos. Ornella complementa que, de qualquer forma, ele encantou a posteridade, dadaístas e surrealistas, e também os representantes do Teatro do Absurdo.

Como tudo o que respeita ao nosso compositor, *Le Piège de Méduse* foi várias vezes redescoberta, e em cada época por razões diferentes. Quando a representaram num salão particular, em 1914, René Chalupt saudou-a menos pelas “caprichosas e tão inesperadas voltas” do que pela “inimitável” música de cena. Porém, numa sala pública só irão aceitar a *comédia lírica* depois da eclosão do dadaísmo e de se dar a subversão de valores provocada pela Primeira Guerra Mundial. Pierre Bertin, seu primeiro encenador e intérprete, até morrer (em 1984) irá considerá-la “a obra de um louco” (VOLTA in SATIE, 1988, p.53).

Vemos que *Le Piège de Méduse* foi escrita no período de vanguarda na Europa, mas estabelece relação dialógica com outras concepções e estéticas anteriores e até mesmo posteriores a ela. Se nos propusermos a pensar uma breve linha de práticas teatrais na qual inseríssemos Satie, poderíamos começar com o dramaturgo Alfred Jarry, no final do século XIX, e iríamos até após a Segunda Guerra Mundial, com o Teatro do Absurdo, principalmente em Eugène Ionesco. As características absurdistas, de rompimento do ilusionismo no teatro, da linguagem como impossibilidade de comunicação, dos jogos de palavras, do uso do lugar-comum e do *nonsense* permeiam as produções desses autores. Mas há outras aproximações possíveis, que enredam, ou são enredadas, por Satie, como enxergá-lo a partir da perspectiva da performance dadaísta e da *commedia dell’arte*.

Tais características são admissíveis somente a partir de mudanças que se deram no fazer teatral desde o final do século XIX até o século XX. Duas delas serão destacadas neste trabalho, pois ambas nos permitem multiplicar as armadilhas de Erik Satie: a crise do drama moderno e o surgimento da noção de encenação. A crise do drama moderno nos permite ver como em *Le Piège de Méduse* há uma precipitação do elemento épico na forma e conteúdo da peça, mesmo que esta aparente uma narrativa tradicional e despretensiosa. De seu lado, a concepção moderna de encenação veio acompanhada da quebra do ilusionismo; o teatro admite-se jogo, ilusão, montagem realizada por um encenador que seleciona os elementos que comporão aquele espetáculo. Ambas as ideias serão desenvolvidas neste capítulo.

### 1.3.1 Surgimento da ideia de encenação

Estudiosos do teatro, como Patrice Pavis e Jean Jacques Roubine, indicam que a noção de encenação aparece com as experiências cênicas a partir de 1880, mesmo que tenha havido exercícios da cena anteriores – com os gregos, na idade média, e na *commedia dell'arte*, além de outros momentos em que havia uma pessoa encarregada da organização do material da representação.

Foi, no entanto, a partir de meados do século XIX, que impulsionadas pela revolução tecnológica, desenvolveram-se transformações no fazer teatral: surge a noção de encenação e a figura do encenador teatral, e também é rompido o ilusionismo no teatro, tão cultivado desde a antiguidade grega. Segundo Jean Jacques Roubine, os dois elementos essenciais que impulsionaram essas mudanças, principalmente a partir de 1860, foram a utilização da iluminação elétrica, que permitiu o uso de novos recursos em cena, e o apagamento das fronteiras e das distâncias entre os países, o que facilitou a circulação e a divulgação das teorias e práticas teatrais. Isso só foi possível pela longa e severa crítica ao estado reinante do teatro na época, principalmente feita por Émile Zola e André Antoine<sup>21</sup>, sendo este último considerado o primeiro encenador, no sentido moderno.

Em outras palavras, as condições para uma transformação da arte cênica achavam-se reunidas, porque estavam reunidos, por um lado, o

---

<sup>21</sup> Jean Jacques Roubine apresenta André Antoine como o primeiro encenador no sentido moderno em “A Linguagem da Encenação Teatral”

instrumento intelectual (a recusa das teorias e fórmulas superadas, bem como propostas concretas que levavam à realização de *outra coisa*) e a ferramenta técnica que tornava viável uma revolução desse alcance: a descoberta dos recursos da iluminação elétrica. (ROUBINE, 1998, pág. 20)

Tais avanços possibilitaram o desenvolvimento de duas estéticas diferentes entre si: a naturalista e a simbolista. No naturalismo (1875 a 1900), o teatro ilusionista teve sua máxima expressão. Foi criada a teoria da quarta parede<sup>22</sup>, na qual os atores agiam como se ignorassem a existência do público, podendo comer, transpirar e virar as costas para a plateia, como se houvesse uma quarta parede que os separasse. A estética naturalista também adotou a teoria científica vigente sobre o homem e a realidade: leva às últimas consequências a observação e imitação da natureza (zoomorfismo) – procedimento utilizado pelo realismo -, entendendo o homem como ser biológico determinado pelo ambiente, que age seguindo os seus instintos. Assim, homem e sociedade se tornam objeto de experiências científicas.

Entretanto, para Anatol Rosenfeld, a segunda estética desenvolvida neste período, o simbolismo, é que representou a revolução do teatro moderno (por volta de 1890), pois, com essa concepção, não há mais ilusionismo ou verossimilhança e o “teatro confessa-se francamente festa, jogo, dança, disfarce” (ROSENFELD, 2009, p. 185). A nova estética aproveita a tendência moderna de misturar várias formas artísticas:

Quadros invadem a terceira dimensão, convertendo-se em esculturas; a ideia da escultura cinética de hoje principiou com os móveis [de Calder, na década de 1930,] movidos pelo vento; a passagem da *poesia para a página*, não apenas como arte audível, foi uma fusão da poesia com a arte gráfica, na poesia concreta [de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari e outros] – que, aliás, começou com a poesia barroca.” (ROSENFELD, 2009, p. 224).

---

<sup>22</sup> “Parede imaginária que separa o palco da plateia. No teatro *ilusionista* (ou *naturalista*), o *espectador* assiste a uma ação que se supõe rolar independentemente dele, atrás de uma divisória translúcida. Na qualidade de *voyeur*, o público é instado a observar as personagens, que agem sem levar em conta a plateia, como que protegidas por uma quarta parede” (PAVIS, 1999, p. 315-316).

Para o simbolismo, a música era a arte suprema, como abstração, não mimetismo. “Houve crescente abstração, tendência a frisar elementos da imaginação: passou-se a crer nas elucubrações de nossas fantasias, não em nossos dados sensíveis” (ROSENFELD, 2009, p. 231).

Alfred Jarry [1873-1907] foi um dos autores que se destacaram no simbolismo, mais especificamente na fase de transição entre as estéticas impressionista e expressionista. Ele é considerado indispensável para pensar o Teatro do Absurdo e guarda grandes afinidades com Erik Satie, apesar de nunca terem tido contato em vida. Jarry, assim como Erik Satie, foi alcoólatra e visto por muitos como uma pessoa extremamente excêntrica. Enquanto Satie cobre as paredes de sua casa com imagens da idade média, Jarry publica seu *Ymagier*, uma compilação de impressões da antiguidade. Ambos, quando receberam algum tipo de herança, decidiram utilizá-la para fundar uma publicação mensal redigida por si mesmos. A simplicidade de suas casas não impede que Jarry disponha de “uma cama comprida de doze metros, uma cadeira de marfim e uma mesa de ônix e ouro”, nem Satie de relatar que abriga “ao fundo da casa de sua escolha, suas treze mesas de trabalho e seus cinco pianos”.

Há semelhanças também na dramaturgia de ambos. Jarry é o autor do afrontoso *Ubu Rei* e, como se verá adiante, existe uma semelhança entre os protagonistas de Jarry, Ubu Rei, e de Erik Satie, Medusa. Ambos podem ser igualmente temíveis, déspotas e centralizadores, ainda que o barão, ao contrário de Ubu Rei, não precise liquidar ninguém durante a sua armadilha.

Mesmo que o público seletivo da época estivesse frustrado com os espetáculos conformistas que tinha à disposição, a estreia de *Ubu Rei*, em 1896, causou constrangimentos. Quando a cortina abriu e a primeira palavra proferida foi “Merdre!” – que em português poderia ser “merdra” – causou desconforto e manifestações diversas.

Uma rápida vista de olhos no teatro francês de vanguarda da época de Jarry mostrará claramente sua atitude ofensiva e absoluta imprudência. A peça bem-feita, deslizando pelas superfícies de uma sociedade em rápida industrialização, governava sem rival os palcos por quase toda parte. A especulação financeira nas bolsas e as aventuras dos novos-ricos forneciam os enredos aos dramaturgos. (...) A moralização óbvia e trivial era regra, sem espaço para motivos ambivalentes e pulsões inconscientes. Os heróis bons enfrentavam

os vilões maus. *Ubu Rei* não fez nada para sanar essa superficialidade, mas sua insolência descarada contestava o teatro corrente, sendo engraçado demais para ser ignorado. (GAY, 2009, p.329)

A primeira palavra proferida escancarava que o que se seguiria no palco era puro espetáculo, não mais a realidade. *Ubu Rei* é um burguês que quer apenas deglutir tudo o que cai em suas mãos e, impulsionado pela mulher, ele decide dar um golpe de Estado para enriquecer de maneira rápida e poder comer muito patê de fígado. Com o golpe de Estado realizado, ele se torna mestre de “Fynanças”. A mudança na grafia de palavras não era comum na época e tornou-se um elemento que causava estranheza. O diálogo da peça é direto, conciso e violento. Por isso, há uso constante de pantomima na encenação, como uma mão que substitui a fechadura de uma porta e chega a fazer o “clique-clique” ao entrar da chave. Ainda vemos atores que correm quilômetros em poucos passos. O ilusionismo não existe mais.

Peter Gay aponta que a peça era grotesca e fragmentária demais para ser alicerce do teatro de vanguarda, mas mudou radicalmente o teatro, pois a partir de então se abriu uma brecha: dramaturgos poderiam dizer o que quisessem. Mais tarde, também foi considerada precursora do Teatro do Absurdo.

Entender a ideia de encenação e o rompimento do ilusionismo como formas de questionamento da soberania do texto escrito e como possibilidade de valorização da montagem - o uso de diversos elementos além da fala em cena, para construção de um espetáculo que se assume jogo -, corresponde a questionar o texto como verdade única e assumir que pode haver inúmeras interpretações dele. Interpretações essas, ou leituras, que podem ser feitas pelo encenador, quando ele, soberano, escolhe quais elementos comporão um determinado espetáculo, mas também pelo espectador, que vai assistir à apresentação e faz suas próprias leituras e interpretações.

Tal forma de ver a encenação nos ajuda a entender as potencialidades da peça de Satie, texto escrito que nasce para ser lido de diversas formas, seja por um leitor comum, ou por um encenador ou um tradutor, leitores privilegiados.

### **1.3.2 Crise do Drama**

Peter Szondi, autor de *Teoria do Drama Moderno* [1880-1950] propõe o desafio de pensar o teatro e a vanguarda além da ideia de



sucessão de fatos e fazeres teatrais, de superação do antigo e avanço do novo. O método de Szondi propõe uma relação de oposição, que revela a diferença. José Antônio Pasta Jr., na apresentação do livro de Szondi, afirma sobre tal método:

As transformações da estética teatral em direção às formas modernas e às vanguardas não são lidas simplesmente como a superação do antigo e o avanço do novo, mas é obrigada, a partir do exame de sua dialética interna, a refluir sobre si mesma – a refletir-se – e, assim, a deixar entrever a figura de um destino, cujas marcas principais mostram-se como a do isolamento, da regressão, da perda de sentido. (SZONDI, 2011, p. 12)

Szondi argumenta que a concepção de drama da época moderna entra em crise no final do século XIX, passando por um momento de transição até sua completa modificação. Ele esclarece a razão de tal mudança ter início exatamente neste período:

Porque a forma de uma obra de arte tem sempre algo de inquestionável, o conhecimento de tal enunciado formal só é em geral alcançado por uma época em que o antes inquestionável é posto em questão, e em que o naturalmente aceito passou a ser um problema. (SZONDI, 2011, p. 21)

Já na introdução de seu livro, Szondi propõe as bases de sua teoria, que pensa uma poética que está além da história e uma concepção não dialética de forma e conteúdo. O autor aponta para a obra de Hegel: “Lê-se na Ciência da Lógica: Só são de fato verdadeiras obras de arte aquelas em que forma e conteúdo se mostram inteiramente idênticos.” (SZONDI, 2011, p. 18) Ele demonstra como Hegel indica uma relação absoluta do conteúdo e da forma, além de uma inversão de um no outro.

A identidade posta entre forma e conteúdo também elimina a oposição, implícita na antiga relação, entre atemporal e histórico e acaba por historicizar o conceito de forma e, em última análise, a própria poética dos gêneros. A lírica, a épica e a poesia dramática passam de categorias sistemáticas a históricas. (SZONDI, 2011, p. 19)

Assim temos que o drama da época moderna, que entrará em crise, surge no Renascimento (Inglaterra elisabetana), ganha corpo na França seiscentista e se mantém vivo no classicismo alemão. Não fazem parte dele as representações religiosas da Idade Média, as peças históricas de Shakespeare, nem a tragédia grega. Marcas do surgimento desse tipo de drama são a supressão do coro, do prólogo e do epílogo, dos elementos épicos. No Renascimento, o homem é visto no centro dos interesses, por isso a sociedade nesse período concentrou-se na produção das relações inter-humanas (homem só entrava no drama como ser que existe com outros) e, assim, o diálogo aparecia na sua forma absoluta, pois ele dava expressão linguística a esse mundo inter-humano.

O drama moderno é absoluto, pois ele não reconhece nada fora de si: o dramaturgo é ausente (as palavras não emanam do autor e não devem nada a ele), não há relação com espectador (não se trata de uma fala dirigida ao público, este assiste passivamente), o palco é uma caixa de imagens (não permite conexão do palco com a plateia), a relação entre ator e personagem não deve ser visível (eles se fundem). Além disso, o drama é primário, “não é a exposição (secundária) de algo (primário)”, mas encena a si próprio, é a própria encenação. Seu tempo é sempre o presente: quando se torna passado, não está mais em cena. A passagem do tempo é uma sequência absoluta de presentes, e cada cena gera a seguinte, o que não exige montador (um encenador, no sentido contemporâneo do termo), nem uma narração da passagem de tempo (por exemplo, “três anos depois”). Há também unidade de lugar, o entorno espacial é eliminado, o que só pode resultar em uma cena absoluta. Por fim, os encadeamentos entre as cenas são sempre motivados.

A partir de tal postulação, Szondi articula a ideia de que esta forma de drama entra em crise no fim do século XIX. Para o autor, há uma fase de transição, que seria representada por Ibsen, Tchekhov, Strindberg, Maeterlinck e Hauptmann. O que acontece nessa etapa é que os dramas são fiéis à tradição ao manterem a forma dramática (atualidade da relação inter-humana), mas surgem outras formas de conteúdo (épicas). O vínculo das obras dos dramaturgos citados é a oposição entre sujeito e objeto: Ibsen trabalha com presente e passado que se contrapõem como sujeito e objeto; Strindberg aborda o sujeito isolado que se torna seu próprio objeto; Maeterlinck e Hauptmann exibem homens condenados à objetividade passiva.

Essas relações sujeito-objeto permitem a destruição do caráter absoluto dos três conceitos fundamentais da forma dramática: **presente** é abalado pela abordagem de passado por Ibsen; o âmbito **inter-humano** se transforma com a perspectiva subjetiva de Strindberg; e o

**acontecimento** é modificado pelas condições objetivas apresentadas por Hauptmman.

Essa visão do princípio formal das obras, bem como a dupla ocupação (de conteúdo e forma) de uma mesma personagem ou situação – que, reiteradas vezes, acaba por lhes ser danosa –, desaparece na dramaturgia dos decênios seguintes. As novas formas que a caracterizam nascem, porém, dos achados temático-formais do período de transição: o julgamento do passado em Ibsen, o épico em cena de Strindberg e a introdução por Hauptmman de um pesquisador social. (SZONDI, 2011, p. 80)

A maior contribuição da proposta de Szondi é que ela é capaz de romper a interpretação comum de sucessão de dois estilos através da inserção da terceira fase, a de transição, que representa a passagem de um para outro.

Assim como a crise do drama levou à passagem do estilo dramático puro para o estilo contraditório, partindo dos deslocamentos temáticos, deve-se compreender a mudança seguinte numa temática que em grande parte se mantém a mesma como o processo no qual o que era temático se precipita em forma, implodindo a forma antiga. Surgem desse modo aqueles “experimentos formais” que, tendo sido sempre interpretados por si mesmos, foram facilmente tomados como simples joguete, provocação *pour épater le bourgeois* ou sinal de incapacidade pessoal, mas cuja necessidade interna de pronto se evidencia tão logo eles são inseridos no quadro da mudança estilística. (SZONDI, 2011, p.82)

*Le Piège de Méduse* pode ser vista como um desses experimentos formais, em que muitas das características do drama moderno são abaladas. A peça rompe com a dramaturgia clássica de cinco atos, ao apresentar apenas um, apesar de manter a forma dramática, de diálogos. No entanto, os encadeamentos entre as cenas geralmente não são motivados e a narrativa é entrecortada pelas partituras para piano dançadas por um objeto, um macaco mecânico empalhado.

Outra experimentação do drama na peça está na possibilidade de jogo com a construção agonística proposta por Satie. Podemos ver que a oposição dramática não é criada entre Medusa e outros personagens (sua filha, seu futuro genro, seu empregado, o macaco Jonas, ou até mesmo os militares que são apenas citados na peça), mas entre ele e si mesmo, como se todos os personagens apenas o representassem na peça. Ele dita as regras do jogo e as altera quando lhe convém. O “conteúdo” da peça, a vida familiar burguesa banal, pode se confundir com a sua “forma”, em uma quase ausência dramática de oposição (exceto com seu empregado, com o qual há uma oposição que advém da diferença de classe social), e uso das palavras que termina por vezes no lugar comum, mistura registros formais e coloquiais da linguagem e geralmente abre o sentido para diversas leituras.

É este o exercício de Medusa durante toda a peça, estabelecer falsas oposições de ação, que na realidade são controladas por ele mesmo, para garantir sua superioridade no grupo (já que ele está sempre inseguro quando se refere ao “general” e acaba a peça fugindo dos militares) e sustentar sua ideia de família burguesa. Esta é uma das armadilhas de *Le Piège de Méduse*, que podem ajudar a aproximá-la de outras formas teatrais.

### 1.3.3 Performance dadaísta

Em *Le théâtre dada et surréaliste*, Henri Béar inclui *A Armadilha de Medusa* entre os exemplos de peças dadaístas, no capítulo intitulado “Erik Satie ou le conformisme ironique” (Erik Satie ou o conformismo irônico). O autor qualifica de peça dadaísta toda obra interpretada durante as diversas manifestações Dada ou que seja reconhecida como tal por seus promotores. Como vimos, a peça de Satie é anterior à eclosão do dadaísmo (o Cabaret Voltaire surge apenas em 1916), mas foi encenada em apresentações do movimento. “Precedendo em muitos anos o movimento Dada, Satie ilustra um de seus temas fundamentais, que é o questionamento da linguagem. Ele utiliza uma linguagem constantemente cômica, na qual há rupturas de tom, em desordem, em confusões” (BÉHAR, 1979, p.138).

Satie tinha afinidades com os dadaístas. A primeira obra dada de Man Ray na França foi decorrente de seu primeiro encontro inusitado com o músico. Além disso, em uma ocasião em que Satie estava muito doente para encontrar seus amigos dadaístas todas as noites, reservou um quarto no mesmo hotel em que Man Ray, Duchamp e Picabia viviam.

Martin Esslin, criador do conceito de Teatro do Absurdo, ao descrever as peças dadaístas, poderia estar também se referindo à peça de Satie. “As peças escritas pelos dadaístas e em sua maioria apresentadas por eles mesmos são, essencialmente, poemas de *nonsense* em forma de diálogo, acompanhados por marcações igualmente sem sentido e visualmente amparadas por máscaras e figurinos bizarros.” (ESSLIN, 1968, p. 316)

### 1.3.4 Commedia dell’Arte

Se seguirmos identificando as familiaridades dos fazeres teatrais com a peça de Satie, de maneira sempre diacrônica, poderíamos remontar à antiguidade clássica, especificamente com o *mimus*. Essas peças improvisadas não tinham características da tragédia e nem mesmo da comédia. Não havia limitação de número de personagens, ou unidade de tempo e lugar, os enredos poderiam ser ou não pré-determinados. No entanto, podemos avançar e aproximar Satie da *commedia dell’arte*<sup>23</sup>, que se desenvolveu na Itália séculos depois.

Segundo Martin Esslin, *mimus* e *commedia dell’arte* guardam muitas afinidades, haja ou não uma conexão direta entre ambas as formas.

Muitos dos *lazzi*, as piadas verbais ou não verbais da *commedia dell’arte*, demonstram estreito parentesco com as do *mimus*. Numa como noutra aparece o simplório estúpido que não consegue compreender o sentido das expressões mais corriqueiras, sendo envolvidos nas mais incríveis especulações semânticas e nos mais disparatados mal-entendidos. Tipos frequentes como o do criado devasso e esperto, do presunçoso, do glutão, do velho senil e do falso erudito projetam no palco tendências humanas básicas em imagens tão poderosas quanto grosseiras. (ESSLIN, 1968, p. 283)

Se podemos identificar o “glutão” no *Ubu* de Jarry, em *A Armadilha de Medusa* podemos apontar outros tipos. Vemos, por

---

<sup>23</sup> Em meados do século XVI a *Commedia dell’arte* passou a ter esse nome, com arte significando ao mesmo tempo arte, habilidade, técnica e o lado profissional dos comediantes, que sempre eram pessoas do ofício. Essas formas populares prepararam o terreno para a comédia (PAVIS, 1947).

exemplo, a figura de Polycarpe como o “criado devasso e esperto” e o barão poderia ser o “velho senil”.

Mas há em *A Armadilha de Medusa* uma subversão dos estereótipos; logo um jogo se estabelece com essas figuras, que na *commedia dell’arte* eram fixas, mas que na peça de Satie acabam profanadas. A presunção é direcionada pelo barão para outros personagens: o general é o que está em alta conta para Méduse, e o macaco mecânico Jonas é o melhor de todos. Já o barão se deprecia, sofre, é inseguro e medroso. Outro par de personagens típicos da *commedia dell’arte* é o dos enamorados. Em *A Armadilha de Medusa*, Astolfo e Frisette não conseguem nem demonstrar sua intenção enquanto casal, pois Méduse controla todos os encontros e intenções dos dois. O barão ainda chama, carinhosamente, sua filha de “petit arlequin” (Pequeno arlequin, ou arlequinzinho”), outro dos nomes de personagens da *commedia*.

Os mal-entendidos resultantes das especulações semânticas, característica da *commedia dell’arte*, aparecem em todas as cenas da peça de Satie, geralmente oriundos da busca de afirmação e controle pelo barão, ou em embate com seu empregado arguto Polycarpe. Por exemplo, quando Astolfo conhece seu futuro genro:

MEDUSA:

Ora!.. ora!... Me parece que eu já te vi em algum lugar; num lugar conhecido..... Perfeitamente.

ASTOLFO:

Onde então, senhor?

MEDUSA:

Na borra do café... Eu a consulto frequentemente,.. para me divertir. Eu gosto muito de café, sobretudo se ele é bom. *Ele estala sua língua*. Quem o recomendou a mim? (SATIE, 1988, p.16)

Ou logo depois, na mesma cena:

MEDUSA:

Em suma, o senhor quer casar-se com minha pequena Frisette?... Eu amo muito Frisette;... e isso prova meu bom coração.

ASTOLFO:

Ela não é sua filha?

MEDUSA:

Frisette é minha filha de leite. Oh! É toda uma história. Eu não vos a contarei: você não

entenderia nada... Nem eu, afinal. (SATIE, 1988, p. 17)

Expressões e situações corriqueiras como essas aparecem continuamente em *A Armadilha de Medusa*, o que pode nos remeter, seguindo o movimento diacrônico aqui estabelecido, a Eugène Ionesco, representante do Teatro do Absurdo.

### 1.3.5 Teatro do absurdo

Como dissemos anteriormente, *A Armadilha de Medusa* pode ser apontada como precursora do Teatro do Absurdo. Este termo foi desenvolvido por Martin Esslin na década de 60 para o teatro produzido a partir dos anos 50 por dramaturgos como Beckett, Ionesco, Arrabal, Adamov e outros. Eles tinham como características comuns a utilização da linguagem de uma forma a escancarar o fato de que a comunicação não é eficiente e para expressar estados psicológicos, também utilizavam *nonsense* verbal, as peças não contavam uma história, mas apresentam a situação básica de um indivíduo: comunicavam uma configuração de imagens poéticas, dentre outras características.

Martin Esslin, em *O Teatro do Absurdo*, aponta algumas origens para o teatro desse período. Para ele, “a comédia muda é sem dúvida uma das influências decisivas na formação do Teatro do Absurdo” (ESSLIN, 1966, p. 285), influência que tem origem no drama improvisado, uma tradição que aparece com o *mimus* na antiguidade, passa pelos jograis e bobos da Idade Média e sobrevive na Itália, na *commedia dell’arte*, como apresentamos aqui. “O advento do cinema sonoro matou o ritmo e a fantasia daquele período lendário da comédia, mas abriu caminho para outros aspectos da velha tradição do *vaudeville*” (ESSLIN, 1968, p. 284). O gênero inglês americano, com diálogos desconexos, sapateadores e canções cômicas, também é apontado como influência para o Teatro do Absurdo.

Esslin traça uma linha de desenvolvimento do termo que cunhou que vai de Grabbe a Büchner, passa por Wedekind, chega aos dadaístas, expressionistas alemães e o Brecht das primeiras obras. Entretanto, aponta a literatura do *nonsense* verbal como outra linha mestra que contribuiu para a qualidade do Teatro do Absurdo.

A literatura do *nonsense* verbal expressa mais do que uma mera brincadeira. Ao tentar destruir os limites da lógica e da linguagem, ela investe contra

as próprias muralhas da condição humana (...) O *nonsense* verbal é no sentido mais verdadeiro uma tentativa metafísica, uma luta por alargar e transcender os limites do universo e material e sua lógica. (ESSLIN, 1968, p. 290-291)

Interessa-nos pensar também em outro tipo de *nonsense* apontado por Esslin, que se relaciona com a contração e não com a expansão do âmbito da linguagem. “Tal recurso, muito utilizado no Teatro do Absurdo, depende da utilização satírica e destrutiva da frase feita, do refrão, enfim, dos restos fossilizados de uma língua morta” (ESSLIN, 1968, p. 297). Essa característica nos é importante para seguir a reflexão de Satie a partir da aproximação com Ionesco.

Passamos por Jarry, que com sua ciência chamada Patafísica (“a ciência das soluções imaginárias que atribui simbolicamente as propriedades dos objetos, descritas por sua virtualidade, à sua configuração”, ESSLIN, 1968, p. 310), antecipou tendências do Teatro do Absurdo, como a de expressar estados psicológicos por meio de sua objetivação no palco. Agora chegamos ao membro do Colégio Patafísico Eugène Ionesco.

Há muitas afinidades entre Satie e Ionesco, como o mundo superficial e as convenções burguesas. A peça “A Cantora Careca”, por exemplo, foi descrita por Ionesco como um ataque à “pequena burguesia universal... a personificação da ideia concebida e dos adágios, o conformista ubíquo” (ESSLIN, 1968, p. 128). Também encontramos similaridades na linguagem, como o uso de frases feitas, banais, clichês e do *nonsense* verbal. “O cômico é o desusado em seu estado puro; para mim nada é tão surpreendente quanto o banal; eis aqui o surrealismo, ao alcance de nossas mãos, na conversa cotidiana” (ESSLIN, 1968, p. 129). Sobre a trama de *Le Piège de Méduse*, Henri B afirma: “Esta simples trama mostra que Satie aborda, de uma maneira cômica, o problema da comunicação, que é a essência do teatro. Visivelmente, Méduse, sua filha Frisette e Astolfo não se ‘comunicam’ entre eles, como diríamos hoje” (BÉHAR, 1979, p. 136).

Em Ionesco, o palco é invadido por uma quantidade crescente de pessoas e coisas, como em “As Cadeiras”, e em “Le Maître”, o grande homem tão aguardado é um corpo sem cabeça (acéfalo – referência que vai aparecer na peça de Satie). O dramaturgo, assim como Satie (que chamou *A Armadilha de Medusa* de comédia lírica), tinha apreço pelas classificações inusitadas de suas peças: “As Cadeiras” é farsa trágica, “Jacques ou A Submissão” é comédia naturalista e “Vítimas do Dever” é



pseudodrama. Ionesco também preferia as peças curtas, de um ato, achava que em três atos se insere muita coisa supérflua. Por isso, diversas de suas peças também tinham ar de *sketches* de cabaré.

“Erik Satie, o único músico que tinha olhos” (Man Ray em *L’Ymagier d’Erik Satie – VOLTA*, 1979, p. 7)

## 2 TEATRO DE SATIE

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

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

O personagem do macaco nos faz lembrar de uma nova faceta do conceito de “teatro do mal-estar”, de Barthes. Ele afirma que o “teatro do mal-estar” fez da pobreza econômica um estilo voluntário, que recolhia intenções estéticas: o cenário é apagado e é retirada a sua significação para libertar a palavra, para que ela seja espetacular. Por outro lado, o objeto assume no palco uma importância desmedida: “não é a pessoa, é a coisa que vive” (BARTHES, 2007, p. 300). Essa vida dos objetos, como do macaco Jonas, é um elemento hostil, que causa mal-estar, porque se faz sem o homem. “Pede-se aos elementos vivos que se despersonalizem

e aos elementos despersonalizados que se animem.” (BARTHES, 2007, p. 300). O autor ainda complementa:

Para o teatro tradicional, a palavra é a pura expressão de um conteúdo, é considerada a comunicação transparente de uma mensagem independente dela; para o teatro de vanguarda, ao contrário, a palavra é um objeto opaco, destacado de sua mensagem, bastando-se, por assim dizer, a si mesmo, desde que venha a provocar o espectador e agir fisicamente sobre ele; em suma, de meio, a linguagem se torna fim. Pode-se dizer que o teatro de vanguarda é essencialmente *um teatro da linguagem*, em que a própria palavra é dada como espetáculo. (BARTHES, 2007, p. 301-302)

## 2.1 NONSENSE VERBAL

Michel Leiris acredita que a verdadeira armadilha (piège) proposta por Satie está justamente na linguagem. Os procedimentos da peça, que muitas vezes são os mais prosaicos e reconhecidos pelo leitor, enganam o pensamento, deixando-o num terreno pouco seguro e instável. Quando o leitor sente, finalmente, que está prestes a encontrar um sentido, acontece a disjunção, e ele é lançado novamente ao universo da busca, frustrado e inseguro.

De um diálogo banal que provoca vertigem, emerge aqui e ali locuções empregadas em suspensão, sortes de bifurcações de linguagem, que não são propriamente ditas jogos de palavras, mas dão uma volta absurda no pensamento. [...] O uso constante de procedimentos deste gênero (tendendo a deslizar por armadilhas, verbais ou não, nas quais a inteligência hesita, tropeça ou, pelo menos, se quebra a cara) constitui a verdadeira « armadilha » - artifício, ao mesmo tempo fonte de poesia, já que esta prefere, em todos os momentos, aquilo em que se produz uma perda de chão, devido a um deslizamento do terreno ou a um abalo sísmico do pensamento. Assim, o material mais vulgar (aquele que nós acreditamos conhecer melhor) será também o mais poético, através do desvio que ele sofre, essa luxação que o inflige, a

maneira como ele é rasgado ou imperceptivelmente alterado<sup>24</sup>. (Michel Leiris, citado por Ornella Volta em SATIE, 1988, p. 55)

Barthes também afirma que o teatro de vanguarda tem como característica atacar a linguagem: o lugar-comum, a “retórica das consciências tranquilas” – que descreve como as belas frases nascidas de um sentimento moral cheio de empáfia -, e a linguagem dos intelectuais. Ele cita três formas principais de subversão da linguagem: na primeira as palavras rodam em falso, como se proliferassem mecanicamente; na segunda os personagens falam como se suas palavras não fossem totalmente vivas e nem mortas, o dizer não funda o ser dos homens; e quanto à terceira consiste em respeitar racionalidade da sintaxe e deslocar a racionalidade da mensagem, e esse deslocamento atinge a própria forma da racionalidade, a lógica. Essa ideia também pode ser aplicada para pensar a peça de Satie.

Em *A Armadilha de Medusa*, a principal subversão utilizada é a terceira, também característica, décadas depois, da dramaturgia de Eugène Ionesco – Barthes considera que o absurdista tenha se tornado especialista nesse processo de subversão. A primeira cena da peça de Satie é exemplo deste procedimento:

*Dias de hoje. No gabinete de trabalho de Medusa. Móveis apropriados. Ao fundo, um belo e grande macaco habilmente empalhado. Três portas: fundos, pátio, jardim. O macaco é um espetacular brinquedo mecânico que o barão mandou fabricar para sua distração pessoal.*

#### CENA I

Medusa e, em seguida, Policarpo

---

<sup>24</sup> D'un dialogue banal à donner le vertige émergent ça et là des locutions employées en porte-à-faux, sorte de bifurcations du langage, qui ne sont pas proprement parler des jeux des mots, mais donnent un tour absurde à la pensée. [...] L'usage constant de procédés de ce genre (tendent à glisser partout des chausse-trapes, verbales ou non, où l'intelligence hésite, trébuche ou, au besoin, se casse le nez) constitue le véritable « piège » - attrape-nigaud, en même temps que sourcière à poésie, puisque celle-ci préfère, entre tous les instants, celui où se produit une perte de pied, due à un glissement du terrain ou à une secousse sismique de la pensée. Ainsi, le matériau le plus vulgaire (celui que nous croyons connaître le mieux) sera aussi le plus poétique, moyennant ce détournement qu'il subit, cette luxation qu'on lui inflige, la manière dont il est écartelé ou imperceptiblement altéré.

Medusa

Estou sozinho? .... Bem sozinho? .. *Ele olha embaixo de todos os móveis e vai sentar-se na escrivaninha* Eu adoro a solidão, a tranquilidade. Nada me incomoda. Os formigamentos nas tíbias me são energicamente insuportáveis; o soluço me incomoda o suficiente; as meias elásticas demasiado curtas obstruem facilmente meu cérebro e me deixam afônico – moralmente, é claro.....

O que eu tenho então sobre o nariz? ... sou tonto: estes são meus óculos!..... meus óculos de ouro.... (SATIE, 1988, p. 11)

Não há nada de errado com a sintaxe neste trecho, porém, a cada frase, há um afastamento da racionalidade. Meias elásticas curtas obstruem o órgão no extremo oposto do corpo, da razão, o cérebro; isso o deixa afônico, mas não privado de sua voz, e sim de sua moral. Em Satie, as palavras viajam ao encontro de sentidos que podem ser montados pelo autor e pelo leitor, em uma constelação de universos possíveis. Em *A Armadilha de Medusa*, um dos recursos que multiplica os sentidos e universos é a linguagem *nonsense*.

Wim Tigges, em *An Anatomy of Literary Nonsense* (1988), defende que o nonsense deve ser visto como um gênero, sendo mesmo possível determinar um arquétipo desse gênero. Apesar disso, admite que ele pode ser usado também como uma qualidade, um dispositivo (device) ou um modo, desde que realizado de forma adequada. Para Tigges, o uso de *nonsense* como equivalente a engraçado, cômico, ridículo, e outros, deveria ser rejeitado. O autor entende por *nonsense*:

Um gênero de literatura narrativa que alterna uma multiplicidade de significados com uma simultânea ausência de sentido. Esse balanço é efetivo pelo jogo com as regras da linguagem, lógica, prosódia e representação, ou uma combinação delas. Para ser bem sucedido, o *nonsense* deve ao mesmo tempo convidar o leitor para a interpretação e evitar a sugestão de que há um significado mais profundo que pode ser obtido considerando conotações e associações, pois isso não leva a nada. Os elementos de palavras e imagens que podem ser usados neste jogo são primariamente aqueles da negatividade ou espelhamento, imprecisão ou

mistura, infinita repetição, simultaneidade e arbitrariedade. Uma dicotomia entre realidade e palavras e imagens que são usadas para descrevê-lo deve ser sugerida. Quanto maior a distância ou tensão entre o que é apresentado, as expectativas que são evocadas e a frustração dessas expectativas, mais *nonsense* será o efeito. O material pode vir do inconsciente (na verdade, é provável que o seja em muitas instâncias), mas isso não pode ser sugerido na apresentação.<sup>25</sup> (TIGGES, 1988, p. 47)

*A Armadilha de Medusa* foi classificada pelo próprio autor como uma comédia lírica. O gênero “comédie lyrique”, de origem francesa, era muito utilizado no século XVIII e, no século XIX, passou a ser conhecido como “opéra lyrique”. Segundo o dicionário Littré, seria uma “ópera do gênero divertido”. A peça em questão possui qualidades de *nonsense*, e não é a intenção aqui verificar se ela poderia se encaixar no gênero *nonsense*, mesmo porque Wim Tigges não se baseia em uma noção convencional de literatura. Assim como Tigges, prefiro ver o gênero como um fenômeno que não é fixo e nem estático, em que algo *nonsense* também pode ser um romance, uma peça, ou uma música. O que não é possível, para Tigges, é que algo seja simultaneamente *nonsense* e uma alegoria, uma sátira ou uma piada, o que não é o caso de *A Armadilha de Medusa* (TIGGES, 1988, p. 50).

A utilização de dispositivos (device) *nonsense* em *A Armadilha de Medusa* propõe um jogo de busca pelo significado, o que dificulta a atribuição unívoca de sentido a uma palavra. Satie utiliza a repetição

---

<sup>25</sup> A genre of narrative literature which balances a multiplicity of meaning with a simultaneous absence of meaning. This balance is effected by playing with the rules of language, logic, prosody and representation, or a combination of these. In order to be successful, nonsense must at the same time invite the reader to interpretation and avoid the suggestion that there is a deeper meaning which can be obtained by considering connotations or associations, because these lead to nothing. The elements of word and image that may be used in this play are primarily those of negativity or mirroring, imprecision or mixture, infinite repetition, simultaneity, and arbitrariness. A dichotomy between reality and the words and images which are used to describe it must be suggested. The greater the distance or tension between what is presented, the expectations that are evoked, and the frustration of these expectations, the more nonsensical the effect will be. The material may come from the unconscious (indeed, it is very likely in many instances to do so), but this may not be suggested in the presentation.

como outro dispositivo (device) *nonsense*. Em um mesmo trecho, a palavra assume diferentes significados como, por exemplo, quando o barão faz uma ligação para o general e é uma mulher quem atende. O barão pergunta se é o general quem fala e em seguida implora: “Non, mademoiselle. Ne coupez pas; ne coupez pas le general...”<sup>26</sup> (SATIE, 1988, p. 13). O primeiro “coupez” tem como sentido mais próximo “desligar”, mas o segundo inicia um afastamento deste primeiro, podendo significar “cortar”. A confusão fica mais clara no decorrer dessa fala, pois, o barão, irritado, pergunta de que matadouro de cavalos fala a mulher ao telefone e ainda dá conselhos de como ela pode expulsar um cavalo que teria se aninhado em sua cama. Ao fim, ele acaba afirmando: “Vous avez coupé le cheval”<sup>27</sup> (SATIE, 1988, p. 14), aí mais uma vez com o sentido de “cortar”. Ele completa com: “Je ne reconnais pas la voix du cheval!”<sup>28</sup> (SATIE, 1988, p. 14), sendo que havia solicitado falar com o general. O sentido escapa a cada repetição da palavra, quando a narrativa parecia se aproximar de uma definição.

Outro elemento *nonsense* aparece ao final da peça, quando o barão anuncia que seu genro entrará para a antiga família que deu seu nome a um animal invertebrado da classe dos “acéphales” e ainda diz que este animal vive no mar (SATIE, 1988, p.36). Méduse, o barão, é também o nome do animal invertebrado medusa, em português também conhecido como água-viva, da família dos cnidários. Cnidário, em francês, se diz “acalèphe”. Na peça, o barão estabelecerá um jogo de palavras quando, por um “lapso”, declara que sua família é “acéphale”, que significa acéfalo, sem cérebro - novamente o órgão da razão é lembrado -, em vez de “acalèphe”.

A ênfase, mais forte do que em qualquer outro tipo de literatura, em sua natureza verbal é também um elemento *nonsense*, além da tensão entre presença e ausência de sentido e a repetição. *A Armadilha de Medusa* carrega em sua gênese tal natureza, pois o texto teatral, mesmo enquanto obra, pode ser pensado para ser encenado, verbalizado, no momento em que seus elementos – palavras, gestos, cenário, figurino, adereços – são colocados em perspectiva em um tempo e espaço definidos.

Pelo fato de que a peça é classificada pelo próprio autor como comédia lírica, ou ópera lírica, percebemos que a música é um dos seus elementos centrais. Ela está presente nas sete partituras que intercalam as

---

<sup>26</sup>“Não senhorita. Não desligue, não corte (a ligação com) o general”.

<sup>27</sup>“Você cortou o cavalo”.

<sup>28</sup>“Eu não reconheço a voz do cavalo!”.

nove cenas, mas não atuando conforme a expectativa convencional de uma ópera. As canções são apenas para piano, não são cantadas, e não ajudam a contar uma história ou mostrar o ponto de vista de um personagem, ou ainda a contextualizar o leitor em uma próxima cena. A montagem das cenas musicais dessa forma acentua a poética de Satie enquanto jogo de distanciamentos e aproximações do sentido. Ela apresenta novas pausas, cortes, cesuras, quando o leitor era levado a acreditar que poderia encontrar ali um sentido mais profundo.

Esse papel importante da música também se revela no texto, além das partituras. Há palavras utilizadas na peça que significam nomes de instrumentos musicais, mas que, nos contextos em que são apresentadas, possuem outro significado na primeira apreensão. Por exemplo, “cors”, utilizado no sentido de “calo” e que também pode significar o instrumento “trompa”, e “tropicette”, que coloquialmente utilizado na peça seria “cara”, “fisionomia”, mas que também quer dizer “trompete”.



“*Eu chamo-me Erik Satie, como toda a gente*”

### 3 TRADUÇÃO E SATIE

Todos as características apresentadas até agora neste trabalho – *nonsense*, modernismo, contexto da música e do teatro, vanguardas – formam uma rede em torno de Satie; ao mesmo tempo o enredam e são enredadas por ele. Tornam-se, por isso, essenciais para pensar a tradução de *A Armadilha de Medusa* do francês ao português brasileiro. Este capítulo fala sobre tradução e, mais especificamente, sobre tradução de um texto teatral. Este formato de texto tem como atributo ser antecipadamente pensado para ser encenado – mesmo que hoje saibamos que qualquer tipo de texto serve à encenação –, processo que pode potencializar leituras sobre a peça. Por isso, aqui se propõe que o tradutor seja um leitor privilegiado, que tem como horizonte as diferentes possibilidades de encenação desse texto: seja as possíveis representações que acontecerão no palco (de qualquer tipo) para um público, ou as diversas outras encenações, que se realizam também na leitura, no contato de qualquer tipo de leitor com um texto.

Há encenação em qualquer momento de leitura, pois é na leitura que acontece o jogo de representar o texto: surgem os sistemas significantes – nasce o sujeito enunciador, nasce o leitor, nasce o texto. A palavra “texto” foi e será utilizada muitas vezes neste trabalho e, pela sua importância, faz-se necessário adiantar que se utiliza aqui a concepção de texto de Roland Barthes (2004). O autor define texto como prática significativa e a partir disso afirma que o texto é “plural”, mas não que apenas tem vários sentidos, mas que realiza o próprio plural do sentido: é passagem, travessia, e por isso não depende de uma interpretação, mas de uma explosão. Esse conceito será melhor desenvolvido neste capítulo, o que nos permitirá ver o tradutor como um dos leitores desse texto barthesiano, e que a partir dessa leitura em “explosão”, desse jogo de representação, só poderá produzir outros textos na sua tradução.

Como sujeito que encena esse encontro com o texto, o tradutor de *A Armadilha de Medusa* neste trabalho é aquele que se permite cair nas armadilhas. No comentário de Ornella Volta para a peça em 1988, ela explica a análise que o musicólogo italiano Gioacchino Lanza Tomasi de Lampedusa, em 1977, faz sobre a “armadilha” que Satie lança a seu futuro genro, que consiste na pergunta: “O senhor sabe dançar sobre um olho?.. sobre o olho esquerdo?” (SATIE, 1988, p. 35).

Astolfo teria caído na armadilha do barão se à sua desconcertante pergunta tivesse respondido com desdém ou com uma pirueta qualquer. Em contrapartida, limitando-se a reconhecer simploriamente que não sabe “dançar sobre um olho”, granjeia a inteligência do interlocutor. (SATIE, 1992, p. 70)

Da mesma forma, ao tradutor de *A Armadilha de Medusa* são lançadas armadilhas: uma linguagem que permite múltiplas leituras, interpretações, que se abre ao sentido, e que ao mesmo tempo faz uso de frases feitas, banais, clichês, traz características *nonsense*; e um texto que se relaciona com outros textos – biografia, contexto, influências, intertextualidades, etc. O tradutor tem a opção de entender a peça somente pelo seu autor, explicá-la pelo seu contexto, encontrar correspondentes, equivalentes para o texto em português, escolher um sentido, uma interpretação de suas passagens para facilitá-la para o leitor. Isso tudo corresponderia ao que Volta chama de uma resposta “com desdém” ou a uma “pirueta qualquer”. Por outro lado, o tradutor pode simplesmente aceitar cair nas armadilhas, cair em todas elas ao mesmo tempo, “granjeiar a inteligência do interlocutor”, do leitor, e traduzir o corpo do texto, vivo, o que significa, em última medida, a aceitar o outro na sua diferença.

Esta é a ideia de tradução defendida aqui, desenvolvida por Antoine Berman em *A Tradução e a Letra ou o Albergue do Longínquo* (2013), pois para ele a tradução, na sua essência, alberga o longínquo, o estrangeiro, na sua estrangeiridade. Para isso, Berman fala da tradução da letra, do texto enquanto letra: tradução do “corpo mortal” da letra, com sua firmeza, consistência. A letra não é a palavra, mas o lugar habitado onde a palavra perde sua definição. Este é o sentido de tradução literal, aquela que aceita o outro na sua corporeidade. Este seria o objetivo ético da tradução, de acolher na língua materna esta literalidade.

### 3.1 TRADUÇÃO TEATRAL E TEXTO

Como começar a pensar tal qual um tradutor que cai nas armadilhas? Primeiro, para traduzir a peça caindo em suas armadilhas - linguagem de múltiplas leituras, interpretações, que se abre ao sentido, com metáforas, jogos de palavras, frases feitas, banais, clichês, características *nonsense* e um texto que se relaciona com outros textos como biografia, contexto, influências, intertextualidades -, é fundamental ver na peça teatral algo mais do que simplesmente uma função referencial,

vinculada à verdade, a uma enunciação de sentido unívoco. Para isso, torna-se essencial partir da concepção de texto de Roland Barthes, que se centra na ideia de texto como campo metodológico e prática significativa, como passagem, travessia e multiplicação de sentidos e de disseminação de interpretações.

Há um sentido tradicional de texto que está ligado à verdade e à segurança e implica uma articulação em que ao lado do significante esteja o significado unívoco, definitivo e que detém o sentido. Se partíssemos desse ponto de vista, o processo de tradução deveria considerar uma origem, uma intenção e um sentido canônico a se encontrar, restituir e manter. Entretanto, a partir de 1960, com o início do desenvolvimento de uma nova teoria do texto, começou-se a substituir o critério de verdade pelo de validade, com uma autonomia do significante e de seus desdobramentos, liberados do conteúdo.

Barthes está inserido nessa nova visão e parte daí para desenvolver sua teoria. Para ele, texto não é o mesmo que obra: esta pode ocupar um espaço na estante, como objeto finito e computável, aquele é um campo metodológico, que não se pode enumerar. Obra se vê nas livrarias, nos fichários, o texto se demonstra. A obra segura-se na mão, o texto mantém-se na linguagem, só existe tomado num discurso. “O Texto não é a decomposição da obra, é a obra que e a cauda imaginária do Texto” (BARTHES, 2004, p. 67). Texto é, então, uma “prática significativa”, pois nele a significação não depende apenas da matéria do significante, mas também do plural que é o sujeito enunciador. Segundo essa visão, ao contrário daquela ideia tradicional de texto, a enunciação é instável, pois sempre se faz sob o discurso do outro e acontece por uma operação, que é o contato entre sujeito e língua. Por isso o que é enunciado é produtividade: “o texto ‘trabalha’, a cada momento e por qualquer lado pelo qual seja tomado; mesmo escrito (fixado), ele não para de trabalhar, de manter um processo de produção” (BARTHES, 2004, p. 271).

Assim, se voltarmos ao tradutor, podemos pensar que ele se depara com um texto de partida, e é isto o que ele pode traduzir: não a obra com que travou contato, mas o texto que leu, o texto que construiu com sua leitura, instável e que trabalha o tempo todo. O resultado da tradução só pode ser outro texto, que também representa instabilidade e produtividade, mesmo escrito. Barthes dispõe sobre a prática de escritura textual, exercitada quando se assume o sentido de texto por ele defendido:

Essa prática [de escritura textual] (se quisermos diferenciá-la do simples trabalho do estilo) supõe que foi superado o nível descritivo ou

comunicativo da linguagem e que estamos prontos a pôr em cena nossa energia geradora; ela implica, portanto, a aceitação de certo número de procedimentos: o recurso generalizado às distorções anagramáticas da enunciação (aos “jogos de palavras”), à polissemia, ou dialogismo ou, inversamente, à escrita branca, que burla, frustra as conotações, às variações ‘irracionais’ (inverossímeis) da pessoa e do tempo, à subversão contínua da relação entre a escrita e a leitura, entre o destinador e o destinatário do texto. (BARTHES, 2004, p. 287)

Essa maneira de ver o texto – aquilo do qual parte a tradução e no qual ela resulta – permite que o tradutor supere o nível descritivo ou comunicativo da linguagem, aceitando os procedimentos citados acima quando traduz. É somente uma concepção aberta de texto, liberta da clausura do significado, que permite a tradução de um texto com características *nonsense* como a *Le Piège de Méduse*, de Erik Satie, que apresenta todas as características descritas por Barthes, desde os jogos de palavras e polissemia, até o seu inverso, a escrita branca.

Se o texto é produtividade e existe uma subversão contínua da relação entre a escrita e a leitura, não há sentido, essência, a ser encontrada e traduzida. A noção de que o texto de partida - mesmo fixado em obra, canônica, clássica, ou não - trabalha e não é estático também pode ser encontrada em teóricos como Walter Benjamin em *A Tarefa do Tradutor* (2010) e por Jacques Derrida em *Torres de Babel* (2002). “O original, sobrevivente, está em transformação. Não há representação do que está em mudança” (DERRIDA, 2002, p. 43). Podemos aceitar, então, que tradução não é a representação de um texto original em outra língua.

Paulo Henriques Britto, em *A tradução literária*, defende a impossibilidade de fidelidade enquanto acesso ao sentido único do original:

O argumento é o de que é impossível se ter acesso ao sentido único de um original, mesmo que exista de fato um texto único (ao contrário do que ocorre com o *Hamlet*), já que os textos admitem múltiplas leituras; tampouco se pode ter acesso à intenção do autor ao escrever o texto (...). Assim, a própria ideia de fidelidade ao original cai por terra; não há um sentido estável no original a que ser fiel, e mesmo

que houvesse tal coisa, o tradutor não poderia ter acesso a ela. (BRITTO, 2012, p. 24)

Tais questionamentos sobre texto e fidelidade especificamente no campo da tradução são muito recentes. O campo autônomo dos estudos da tradução começou a se constituir apenas nos anos 70, pois antes tínhamos a tradução técnica situada no âmbito da linguística e a tradução literária na literatura comparada. James Holmes, estudioso norte-americano, resenhado por Britto, propôs mudanças significativas para a tradução quando levantou a ideia de que se trocasse o termo “equivalência”, associado à fidelidade ao original, por “correspondência”, que permite possíveis leituras do texto de partida, e também salientou que a tradução se dá sobre textos, e não frases e estruturas linguísticas. Assim, abriu-se caminho para que a tradução pudesse ser vista como fenômeno cultural e, mais para frente, para alguns teóricos poderem afirmar que a distinção entre original e tradução não passa de um preconceito.

Uma vez posta em xeque a ideia de que um texto tem um significado estável, não há como entender o trabalho de tradução como a produção de um texto em outro idioma que diga *exatamente a mesma coisa* que o texto original; se tal sentido estável não existe, o tradutor não tem por que, nem como, ter acesso a ele para poder recuperá-lo em outro idioma. (BRITTO, 2012, p. 21)

No caso de *Le Piège de Méduse*, texto demasiado aberto e plural, fica clara a impossibilidade de dizer a mesma coisa que o texto original, ou de causar o mesmo efeito do texto ou ainda de dizer o que queria o autor. A fidelidade ao texto é de outra ordem, que discutiremos mais adiante. Além disso, é um texto que possui características específicas por ser voltado ao teatro.

A palavra teatro vem do grego *théatron*, que pode significar “lugar de onde se vê”. Enquanto “lugar de onde se vê”, supõe que haja um local em que se acontece, supõe que aconteça algo a se ver, e supõe que haja alguém que veja. Por isso, um texto pensado para essa finalidade apresenta tradicionalmente um formato: em geral possui diálogos e didascálias (mesmo que contemporaneamente saibamos que qualquer texto, em qualquer materialidade, pode ser encenado). Por isso, as traduções para teatro, além de resultarem em outros textos escritos que podem ser acessados por possíveis leitores, registram a expectativa de que

eles culminem em uma encenação, uma oralização, uma representação destes textos para espectadores.

Patrice Pavis, estudioso de teatro, define encenação como o “ato de colocar em relação, num espaço e tempo determinados, materiais os mais diversos (sistemas significantes) em função de um público” (PAVIS, 2008, p. 21). Se tomamos este como o conceito de encenação, resulta em que ela pode ser vista como potencialidade de texto, produtividade, já que quando um texto em formato teatral é montado, em relação com diversos significantes, e entra em contato com o público, cria-se a possibilidade de produção de múltiplos outros textos, diversas leituras. Jean-Pierre Ryngaert afirma sobre o texto teatral:

Um bom texto de teatro é um formidável potencial de representação. Esse potencial existe independentemente da representação e antes dela. Portanto, esta não vem complementar o que estava incompleto, tornar inteligível o que não era. Trata-se antes de uma operação de outra ordem, de um salto radical numa dimensão artística diferente. (RYNGAERT, 1996, p. 25)

Encenação não é uma exigência do texto teatral, nem mesmo potencialização dele. Ambos são textos diferentes, no sentido barthesiano, com potencialidades distintas, não complementares. Por isso, a partir da definição de encenação de Pavis, conjugada com a concepção de texto de Barthes, podemos pensar que o leitor pode a todo tempo e a partir de qualquer texto representar, passar por um processo de encenação, quando lê. Barthes propõe que seja diminuída a distância entre escritura e leitura, para que leitor e obra sejam ligados em uma só prática significativa.

Realmente, *ler*, no sentido de *consumir*, não é *jogar* com o texto. “Jogar” deve ser tomado aqui no sentido polissêmico do termo: o próprio texto *joga* (como uma porta, como um aparelho em que há “jogo”); e o leitor, ele *joga* duas vezes: *joga* com o Texto (sentido lúdico), busca uma prática que o reproduza; mas, para que essa prática não se reduza a uma *mimesis* passiva, interior (o Texto é justamente aquilo que resiste a essa redução), ele *joga* o jogo de representar o Texto. (BARTHES, 2004, p. 73)

Há encenação quando o dramaturgo decide montar um espetáculo, e há também encenação quando o espectador se depara com uma representação – nestes casos, o termo “encenação” corresponde ao sentido utilizado por Pavis. Mas pode também haver encenação em toda leitura - aqui escolhemos falar do texto teatral, mas vale para todo tipo de texto -, desde que o leitor aceite “jogar” o jogo de representar o texto. No caso do leitor e tradutor de *A Armadilha de Medusa*, jogar o jogo, representar, significa cair nas armadilhas o que o texto encena. Assim, se essas armadilhas, potências cênicas do texto de Satie, forem “lidas” pelo tradutor, elas estarão presentes no texto de chegada.

Barthes (2004) ainda chama de “exemplar” o trabalho por meio do qual ocorre o encontro entre sujeito e língua no texto: “é ‘função’ do texto ‘teatralizar de algum modo esse trabalho” (BARTHES, 2004, p. 269). Ele complementa sobre o texto ser produtividade que “isso não quer dizer que é o *produto* de um trabalho (...) mas sim o teatro de uma produção em que se reúnem o produtor do texto e seu leitor” (BARTHES, 2004, p. 271). A encenação, como termo contemporâneo consolidado a partir do final do século XIX<sup>29</sup>, aproximou-se do conceito atual de teatralização, podendo ser hoje tomados como sinônimos. Visto dessa forma, o que Barthes chama de teatralização nos possíveis encontros entre sujeito e língua são também encenações.

O autor lembra ainda que “jouer”, do francês, além de ter o sentido lúdico de brincar, jogar, e um sentido cênico, “representar”, é também um termo musical: “tocar”. Ele explica como a história da música, como prática e não arte, é paralela à do texto. Em certo momento, não havia distinção entre os que exerciam as atividades de “tocar” (*jouer*) e “ouvir”, mas aos poucos apareceram duas funções: a do intérprete (aquele que jogava, atividade delegada a ele pelo burguês), e do amador, que ouvia música sem saber tocar. Com a música pós-serial, produzida em série, como os discos, o intérprete passa a ser um tipo de coautor da partitura, que ele completa mais do que “exprime”. “O Texto é mais ou menos uma partitura desse novo gênero: solicita do leitor uma colaboração prática” (BARTHES, 2004, P. 74).

A participação ativa do leitor/espectador é uma demanda do texto, pois ele é o lugar onde se reúnem a multiplicidade de escrituras; a unidade de texto está no seu destino, não na sua origem. Isso parte do exemplo de Barthes sobre a natureza ambígua da tragédia grega:

---

<sup>29</sup> Ver capítulo 1

(...) o texto é tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente (esse perpétuo mal-entendido é precisamente o “trágico”); há, entretanto, alguém que ouve cada palavra na sua duplicidade, e ouve mais, pode-se dizer, a própria surdez das personagens que falam diante dele: esse alguém é precisamente o leitor (ou, no caso, o ouvinte). (BARTHES, 2004, p. 64)

Assim, se há representação, teatralização, em cada encontro do leitor com o texto, a encenação não está apenas no que se entende como final do processo, quando há apresentação de um texto teatral tradicional, com materialidades diversas, para um público. Para este trabalho, importa centrar-se na ideia de que o tradutor é um dos possíveis leitores/encenadores que entram em contato com um texto, mas que, imbuídos de sua tarefa de traduzi-lo, podem fazê-lo somente pelo processo de encenação, que produz outro texto, a tradução.

Se o processo de tradução, a partir da encenação, cria um texto, segue-se nova produção de textos diversos, diferentes sentidos, quando há contato com o leitor. No caso do teatro, há diversas relações entre texto e leitor ou espectador e possíveis encenações a partir de então. Há aquele que leu a peça, mas jamais a viu encenada, representada. Há aquele que leu a peça e viu uma montagem dela. Há também o que leu e viu mais de uma representação diferente, ou ainda o que viu apenas a encenação, e não leu a obra. Cada um desses leitores/espectadores produz textos diferentes. A leitura do texto escrito bastaria para o teatro, já que aí já ocorre encenação, mas do texto teatral, espera-se antecipadamente que seja encenado no sentido teatral (mesmo que ela seja frustrada), conforme pontua Ryngaert:

Ler o texto de teatro é uma operação que se basta a si mesma, fora de qualquer representação efetiva, estando entendido que ela não se realiza independentemente da construção de um palco imaginário e da ativação de processos mentais como em qualquer prática de leitura, mas aqui ordenados num movimento que apreende o texto “a caminho do palco”. (RYNGAERT, 1996, p. 25)

Assim, a obra teatral, além de produzir textos múltiplos na leitura, continua teatralizando encontros, na tradução, por exemplo, e pode produzir muitos outros textos na encenação no palco (qualquer que seja



ele), quando aqueles diversos sistemas significantes multiplicam as possibilidades de textos, através das materialidades que são construídas, como os gestos, as entonações, os cenários, os figurinos e outros, colocados em contato com o público.

Por isso, o tradutor que quer traduzir para o teatro pode levar em conta alguns dos pressupostos citados: o que se pode traduzir é o texto e não a obra; o texto traduzido é o que se manifesta singularmente para o tradutor/leitor na encenação com o texto de partida; o resultado da tradução é também um texto; e por último, há que se considerar as possíveis encenações decorrentes desse processo, nos contatos do texto com outros leitores/espectadores, que são capazes de produzir mais textos.

Tendo em vista que nessa concepção de texto e de tradução o leitor se torna protagonista, não podemos concordar com Patrice Pavis quando ele pontua que o público deve compreender de maneira clara e imediata o texto de teatro traduzido no momento da encenação. Para Pavis, a encenação deve estar no horizonte de qualquer tradutor de teatro e para teatro, mas para ele, essa missão permite ao tradutor, em diálogo com o encenador, a realização de adaptações e comentários, fornecendo informações de que o público necessite para compreender personagens e situações.

Se o comentário é muito longo ou incompreensível, o tradutor-dramaturgo tem sempre a possibilidade de fazer cortes na sua versão para o público-alvo, se possível de acordo com o encenador, pois este pode, por seu lado, encontrar meios cênicos para fazer seus comentários. Este procedimento, que pode parecer uma solução de facilidade ou uma renúncia, é preferível do que manter alusões incompreensíveis que desconcertariam o público-alvo. Qualquer tradução – e sobretudo aquela para o teatro, que deve ser compreendida imediata e claramente pelo público – é uma adaptação e uma “apropriação ao nosso presente”. (PAVIS, 2008, p. 128)

Tal visão vai de encontro à ideia de texto e encenação aqui apresentados. Pois se o texto solicita do leitor uma colaboração prática, a leitura não pode ser reduzida a simples consumo, subestimando o leitor, espectador, neste caso. Barthes afirma que esse tipo de leitura para consumo é responsável pelo “tédio” diante do texto moderno (“ilegível”),

do filme ou do quadro de vanguarda: “entediarse quer dizer que não se pode produzir o texto, jogar com ele, desfazê-lo, *dar-lhe partida*” (BARTHES, 2004, P. 74).

No caso específico da tradução de *A Armadilha de Medusa*, facilitar a compreensão do texto pensando no público seria uma estratégia que diminuiria drasticamente a potência de leituras da peça. Vimos que se trata de uma linguagem *nonsense*, de um tratamento da linguagem em que a palavra é dada como espetáculo e em que, num grau ainda maior do que qualquer outro texto, não há um sentido único a ser apreendido: um mesmo trecho pode ter múltiplas interpretações. No exemplo que se segue, o barão Medusa (*Méduse*) conversa com seu empregado doméstico Policarpo (*Polycarpe*).

POLYCARPE:

Tu sais?... Il faut que je sorte ce soir... IL LE FAUT. *Impérieusement*: TU ENTENDS?

MÉDUSE :

*Crainitif* : Ce soir ?

POLYCARPE:

Oui, ... ce soir.... *d'une voix caverneuse* : IL LE FAUT.

MÉDUSE, *avec ennui* :

Ce soir ?.. Impossible: Le general dîne ici... Où vas-tu ?

POLYCARPE:

Je vais à un match de billard... Quel beau match ! Napoléon y sera... Celui du billard, évidemment:..... LE VÉRITABLE. (SATIE, 1988, p. 12-13)

Neste trecho, Polycarpe fala de Napoleão, mas enfatiza que se refere ao “verdadeiro”. O trecho poderia fazer referência a Napoleão III, sobrinho do general Napoleão Bonaparte, que prezava muito o mobiliário de bilhar, tanto que o palácio real possuía inclusive uma sala dedicada especialmente ao jogo: *La Salle de Billard*. Contudo, ele era ridicularizado pelos franceses, quando comparado ao tio. Napoleão III tentou dar um golpe de estado como seu Napoleão Bonaparte, mas

fracassou e acabou virando uma “lenda negra”, difundida por diversas críticas de autores da época e posteriores.

Essa é uma leitura possível da cena, e uma nota de rodapé poderia ser uma opção para o leitor que tem acesso à obra, mas tais informações escapariam àquele leitor que assiste às outras encenações do texto. Isso, porém, não representa uma perda, o leitor há de completar as lacunas, o vazio, com suas próprias leituras. Até mesmo porque na encenação há diversas materialidades que podem compor com a cena - sem a necessidade de ilustrá-la ou explicá-la -, como cenário, figurino, acessórios, sonoplastia, gestos. Escolhas como essas, feitas pelo tradutor, conservam as potências do texto traduzido. Uma opção de tradução seria a seguinte:

POLICARPO:

Sabe?... É preciso que eu saia esta noite... É

PRECISO. *Imperativamente: Você me ouve?*

MEDUSA:

*Intimidado: Esta noite?*

POLICARPO:

Sim,... esta noite.... *com uma voz cavernosa: É*

PRECISO.

MEDUSA, *aborrecido:*

Esta noite?.. Impossível: o general janta aqui...

Aonde você vai?

POLICARPO:

Eu vou a um jogo de bilhar... Que belo jogo!..

Napoleão estará lá... Aquele do bilhar,

obviamente:..... O VERDADEIRO.

A partir desse exemplo, é possível pensar que não facilitar o texto para o leitor na tradução significaria traduzir simplesmente palavra por palavra. Não se trata simplesmente disso. O que mais se aproximaria da ideia de tradução contrária à explicação e clarificação é o conceito de “letra” de Antoine Berman. Para ele, “traduzir a *letra* de um texto não significa absolutamente traduzir palavra por palavra” (BERMAN, 2013, pág. 20). Ele enfatiza que o que chama de tradutologia, como reflexão sobre a experiência que é a tradução, se baseia na essência plural que é experiência de tradução. Por isso, afirma que não há uma única teoria

geral da tradução, totalizante, esse espaço é babélico por natureza. Para Berman, a tradução é “tradução-da-letra”, do texto enquanto letra.

Berman parte do exemplo da tradução de provérbios de uma língua para outra, que quase sempre teriam um equivalente em outra língua. O dilema do tradutor de provérbios é que ele teria duas opções: ou encontraria esse equivalente na outra língua, ou o traduziria “literalmente”, “palavra por palavra”. “No entanto, traduzir literalmente um provérbio não é simplesmente traduzir ‘palavra por palavra’. É preciso também traduzir seu ritmo, ou seu comprimento (ou sua concisão), suas eventuais aliterações etc. Pois um provérbio é uma forma” (BERMAN, 2013, pág. 20). Berman ainda acredita que o principal problema de traduzir encontrando equivalentes é que isso significaria a recusa de introduzir na língua para a qual se traduz a *estranheza* do provérbio original.

Tenho a ideia de que sempre se pode traduzir um poeta, inglês, latino ou grego, exatamente palavra por palavra, sem acrescentar nada, e conservando inclusive até a ordem, até encontrar o metro e mesmo a rima. Eu, raramente, conduzi o experimento até esse ponto; é necessário tempo, digo, meses, e uma rara paciência. Chega-se inicialmente a uma espécie de mosaico bárbaro; os fragmentos estão mal juntados; o cimento os liga, mas não os harmoniza. Resta a força, o brilho, até mesmo uma violência, e provavelmente mais do que o necessário. É mais inglês que o inglês, mais grego que o grego, mais latim que o latim... (Alain 1934: 56-7, in BERMAN, p. 33)

A proposta de Berman, de tradução dos provérbios palavra por palavra, mesmo que se mantenha a sua ordem, indica a clara necessidade de trabalho do tradutor, pois demanda paciência e meses de trabalho. O resultado carrega a estranheza do original e certamente, quando lido em português, saber-se-á tratar-se de uma tradução; sua beleza pode estar justamente aí.

Berman caracteriza a tradição da tradução como culturalmente *etnocêntrica*, literariamente *hipertextual*, e filosoficamente *platônica*. Em linhas gerais, a tradução etnocêntrica e a hipertextual estão interligadas, se uma acontece, a outra está obrigatoriamente presente. O etnocêntrico diz respeito ao que traz tudo para sua cultura, suas normas e valores e vê o estrangeiro como bom para ser anexado e adaptado. O hipertextual é

qualquer texto gerado por adaptação, imitação, paródia, ou outra transformação a partir de uma obra existente. Berman não descreve o que seria o platônica, justificando que seu estudo nos levaria longe demais (BERMAN, p. 39-40, 2013). No entanto, para ele, a tradição citada acima recobre a essência mais profunda da tradução que é, simultânea e respectivamente, *ética*, *poética* e *pensante*, implicando, estas, na destruição das primeiras categorias. À tradução etnocêntrica se opõe a tradução *ética*; à tradução hipertextual, a tradução *poética*; e à tradução platônica, a tradução *pensante*. Para Berman, essas novas concepções se definem em relação ao que ele chama de letra. “A letra é seu espaço de jogo” (BERMAN, 2013, p. 34).

Toda construção histórica que resulta nessas formas de ver a tradução advém, segundo Berman, filosoficamente, do “grande corte platônico”, que sanciona a possibilidade de traslação do sentido como um ser em si, como pura idealidade que a tradução pode passar de uma língua para outra deixando sua casca sensível, seu corpo. A tradução é, por assim dizer, a demonstração da unidade das línguas: “Assim como São Paulo dizia: ‘Morte, onde está tua vitória?’, ela diz: ‘Babel, onde está tua vitória?’ Logo, ela é a boa nova da traduzibilidade universal (Paz, 1984: 206, in BERMAN, 2013, p. 44). No entanto, se assumirmos que a tradução é essa captação platônica do sentido, separamo-lo de sua letra. “Sim, a fidelidade ao sentido é obrigatoriamente uma infidelidade à letra. Mas esta infidelidade à letra estrangeira é necessariamente uma fidelidade à letra *própria*. O sentido é captado na língua para a qual se traduz” (BERMAN, p. 45, 2013). De outra forma, o sentido teria que submeter-se à língua de chegada, que seria considerada mais racional, absoluta e ideal.

Colocar em discussão esses dois modos de tradução não significa afirmar que a tradução não comporta nenhum elemento etnocêntrico ou hipertextual. Trata-se de comprometer-se com o projeto ético da tradução: levar às margens da língua para a qual se traduz a obra estrangeira na sua pura estranheza, sacrificando deliberadamente sua “poética” própria. Significa situar a parte que a tradução etnocêntrica (captação do sentido) e hipertextual (transformação literária) ocupam na tradução, que são secundárias. Mas daí advém o sofrimento do tradutor e do texto traduzido: letra e sentido são dissociáveis e indissociáveis, e se eles estão ligados, a tradução é uma traição e uma impossibilidade.

A partir de seu conceito de tradução como acolher o estrangeiro, Berman concorda que corrigir as estranhezas de um texto para facilitar sua leitura pode desfigurá-la. Assim como Barthes propõe uma diminuição da distância entre escritura e leitura, Berman convoca uma

educação à estranheza. E em nome de uma tradução que objetive a simples comunicação, lembra Walter Benjamin, de *A Tarefa do Tradutor*:

O que “diz” uma obra poética? O que comunica? Muito pouco para quem a compreende. O que lhe é essencial não é comunicação, não é enunciado. E, no entanto, a tradução que pretendesse comunicar algo não poderia comunicar nada que não fosse comunicação, portanto, algo de inessencial. Pois essa é mesmo uma característica distintiva das más traduções. (...) De fato, daí deriva uma segunda característica da má tradução, que se pode definir, consequentemente, como uma transmissão inexata de um conteúdo inessencial. (BENJAMIN, in HEIDERMANN, 2010, p. 205-206)

Assim, a ideia da ética de tradução para Berman relaciona-se com reconhecer e receber o Outro enquanto Outro. Abrir o Estrangeiro ao seu próprio espaço de língua, e que se aplica à ideia de tradução refletida aqui:

O objetivo ético do traduzir, por se propor acolher o Estrangeiro na sua corporeidade carnal, só pode estar ligado à *letra* da obra. Se a *forma* do objetivo é a fidelidade, é necessário dizer que só há fidelidade – em todas as áreas – à letra. Ser “fiel” a um contrato significa respeitar suas cláusulas, não o ‘espírito’ do contrato. Ser fiel ao “espírito” de um texto é uma contradição em si. (...) Fidelidade e exatidão se reportam à literalidade carnal do texto. O fim da tradução, enquanto objetivo ético, é acolher na língua materna esta literalidade (BERMAN, p. 98-99, 2013).

Percebemos que não se trata de acolher o espírito, aquilo que quis se dizer com o texto, mas o texto em si, em corpo. Assim, o resultado da tradução não será um texto em português que dê a mesma ideia do francês; traduzo um texto do francês naquilo que o original apresenta de estranhamento ao próprio francês. Ética é, então, acolhimento: acolher outro em sua diferença e transformar a diferença do outro em outra coisa. Tanto que, quando se lê a tradução, reconhece-a como uma tradução, não houve um trabalho de encontrar um equivalente para o texto de partida.

## 3.2 ARMADILHAS DA TRADUÇÃO DE *LE PIÈGE DE MÉDUSE*

Antes de apresentar a minha tradução de *A Armadilha de Medusa* ao português brasileiro, gostaria de destrinchar algumas das armadilhas nas quais caí como tradutora e como opto por armar as minhas armadilhas na tradução. Nesse jogo que realizei com o texto de Satie, pude elencar alguns grupos principais de armadilhas que me ajudam na tradução: armadilhas de instabilidade de sentido (como jogos de palavras, trocadilhos, polissemia, homonímia, metáforas), armadilhas nominais (relativas aos nomes, principalmente próprios, antropônimos) e as armadilhas de ritmo e forma (dos recursos acessórios, como pontuações e sinais gráficos, e a inserção da música na peça).

Aparentemente, as considerações que serão feitas são hipertextuais e até podem ser assim chamadas. No entanto, essas leituras intertextuais – se pudermos denominar assim – se constroem na leitura na peça, o tradutor não lança mão de um hipertexto prévio. Quanto mais leituras, mais intertexto, mais armadilhas e mais possibilidade de ser fiel à letra.

### 3.2.1 Armadilhas de instabilidade de sentido

Se tivéssemos que classificar todas as armadilhas de *A Armadilha de Medusa* com apenas uma designação, seria esta, de instabilidade de sentido, pois falamos de um texto – que em essência já é passagem, travessia do sentido – com uma linguagem com características *nonsense* e permeada de ironia e jogos de palavras. Segundo Paulo Rónai, o francês é uma das línguas mais férteis em jogos de palavras, pois tem maior número de monossílabos. “Na verdade, todo trecho faceto em que a graça é produzida por um jogo de sentidos é intraduzível por excelência” (RÓNAI, 2012, p. 49-50).

A armadilha de instabilidade de sentido começa pelo título da peça, opção de tradução que acaba se tornando chave de leitura para este trabalho. Vimos que “*piège*” pode ter acepções como: armadilha, cilada, rede, tocaia, isca, ardil, emboscada. Devido à construção narrativa desenvolvida pelo barão na peça, surge também o possível sentido de “trama” para “*piège*”, pois o personagem centraliza a ação em si mesmo, criando uma espécie de tecido dramático misterioso e egocêntrico. A opção por “armadilha” se deveu à estratégia de manutenção de expectativa para o que seria o ápice da peça, o momento em que seria lançada a tal armadilha, já que a narrativa até então parecia não levar a lugar nenhum. Em seguida vem a frustração do leitor, quando a armadilha

consiste em uma pergunta *nonsense*: o senhor sabe dançar sobre um olho? Sobre o olho esquerdo? O jogo de expectativa e frustração com o leitor acontece apenas porque houve a promessa de uma armadilha, um logo, um embuste, desde o título da peça. Além disso, a expressão francesa “question piège” (que seria uma “pergunta armadilha ou cilada”) pode significar “charada”, que remete também à armadilha lançada pelo barão. Os sinônimos de “armadilha” não criam a mesma perspectiva de algo que constitui perigo e que chegará, em um dado momento, a um rápido apogeu. Já a palavra “trama” também não atenderia essa demanda, pois faz referência também a uma construção narrativa gradativa, apesar de ser sinônimo de armadilha.

“Méduse” poderia ser a górgona, medusa da mitologia grega, cuja cabeça transformava em pedra quem a olhasse, mesmo depois de ter sido decapitada – mais uma vez um acéfalo (*acéphale*). Segundo a mitologia, ela teve os cabelos transformados em ninhos de serpentes letais e violentas pela deusa Atenas, para evitar que mostrasse seu comportamento maligno – seus cabelos são seus tentáculos mortais. No entanto, podemos ler também “medusa” como o animal invertebrado da família dos cnidários (ou acaléfos), também conhecido como água-viva. Isso porque há também uma referência ao animal na peça, quando o barão Medusa declara ao futuro genro: “Saiba que o senhor entra em uma ilustre casa. Minha família é uma antiga família que deu seu nome a um animal invertebrado da classe dos acéfalos – uma belíssima classe! Este animal vive no mar (SATIE, 1988, p. 36). Ornella Volta salienta que no mesmo ano em que escreveu a peça, 1913, Satie lançava a música *Embriões Ressequidos de Holotúria, Edrioftalma e Podofthalma*, que inclui uma descrição erudita destes crustáceos, e o que faz imaginar que ele teria a mão um manual de zoologia marítima. Os cnidários (acaléfos) em geral, dentre ele a medusa, água-viva, possuem tentáculos com células urticantes que guardam toxinas usadas para protegê-los dos predadores.

Essas possibilidades de leitura levaram à opção de tradução do título para *A Armadilha de Medusa*. Houve aí uma opção pela preposição “de” em detrimento da contração “do” – *Armadilha de Medusa*. Preferiu desta forma não atribuir a autoria ao sujeito, o barão Medusa, e sim possibilitar a leitura de se trata de um tipo de armadilha que inclui o leitor na cilada; pode ele também participar da construção da armadilha. Tal escolha potencializa a leitura do título e da expectativa da peça pelo leitor. Em outras línguas, como o inglês, por exemplo, tal diferenciação não é possível: o título foi traduzido por “Medusa’s Trap”. O apóstrofo + s em inglês indica posse, o que não permite a leitura múltipla.



Em *A Armadilha de Medusa* a polissemia acontece em diversas cenas e através de diversas estratégias, algumas delas já citadas neste trabalho. É o caso do verbo “couper” que, repetido diversas vezes na mesma fala, adquire diferentes sentidos, que poderiam ser entendidos pela mesma palavra, como “cortar” e “desligar”<sup>30</sup>.

Outro tipo de situação é quando duas palavras têm igual grafia e pronúncia, mas com significado completamente diferente, um caso de homonímia. Na peça, algumas vezes é usada uma palavra com essa característica e a leitura pode suscitar a sua homônima. Um exemplo é o uso das palavras “cors”, que significa “calos” e “trompette”, que seria “cara”, e que, no entanto, poderiam ser os instrumentos musicais “trompa” e “trompete”, respectivamente. Esta tradução perde essa possível leitura em português, já que para essas palavras não temos procedimentos semelhantes.

Em outra passagem, há exemplo de jogo de palavras, como é o caso do também já citado trocadilho entre as palavras “acalèphe” e “acéphale” – “acalefo” (cnidário) e “acéfalo”, respectivamente. A opção foi de usar a palavra em português “acéfalo” para manter a possível referência a “acalefo”, que é sinônimo de cnidários, da família dos celenterados, das medusas, pois tanto em francês quanto em português as palavras são pouco conhecidas e o trocadilho não é óbvio.

Este trecho ficou assim na tradução:

Cuidado! Chegou o momento de lhe lançar minha armadilha. *Medusa fascina Astolfo. À queima-roupa:*

O senhor sabe dançar sobre um olho?.. sobre o olho esquerdo?

ASTOLFO, *sufocando de surpresa:*

?

MEDUSA, *tomando ares de hipnotizador:*

*Duramente:* Eu lhe pergunto se o senhor sabe dançar sobre um olho?... sobre o olho esquerdo?...  
*Colocando-lhe o dedo indicador no olho direito:*  
sobre este aqui?

ASTOLFO, *com uma voz estrangulada pelo abalo de seu espírito:*

Não.

---

<sup>30</sup> Ver capítulo 2.

MEDUSA, *como que a falar consigo mesmo*:  
 Bem: ele é franco...*Seu rosto exprime o maior êxtase*: Eu estou contente com sua resposta, o senhor é um homem leal, sem desvios, sem sinuosidades.

ASTOLFO:  
 Por que eu não sei dançar sobre um olho?

MEDUSA:  
 Mas não! *Com uma voz sentenciosa*: De agora em diante, eu confio no senhor; o senhor certamente morreria no meu lugar, & sem jamais dizer a ninguém. Abrace-me,..... mais forte.  
*Olhando-o com uma bondade estúpida*: Agora, o senhor parece Voltaire, meu Deus... tem as pernas tortas. (SATIE, 1988, p. 35-36)

Como tradutora, busquei as armadilhas possíveis para a referência que o barão faz a Voltaire. Lembrei-me de que o Cabaret Voltaire, espaço artístico dadaísta, só foi criado quase três anos depois, em 1916. Encontrei, então, duas leituras possíveis. Uma delas poderia ser referência à arte dos retratos, da caricatura. Vivant Denon [1747 – 1825] foi escritor, diplomata e arqueologista francês, além de ter acompanhado Napoleão Bonaparte em sua campanha no Egito. Em 1775, ele fez uma caricatura de Voltaire, contemporâneo seu. Este não teria gostado do resultado do desenho e escreveu a Denon: “Não sei porque me desenhaste como um macaco estropiado, com a cabeça pensa e um ombro quatro vezes maior que o outro”, e pediu que ele refizesse a sua caricatura. Aí aparece a alusão à deformação do corpo de Voltaire, além de uma comparação com, novamente, um macaco.

Em seguida, na página seguinte da peça, o barão se refere também a um seguidor de Denon, Léon Bonnat:

MEDUSA:  
*As mãos de Astolfo nas suas*: O senhor é bom... muito bom,.... muitíssimo bom.  
 Eu tinha o retrato deste animal [acéfalo que deu nome à sua família] pintado por Bonnat: eu mandei tirá-lo: minha filha tinha medo.  
 Ela tem respeito por ele.  
 Não é, Frisette? (SATIE, 1988, p. 37)

Bonnat [1833 – 1922] foi um pintor francês, conhecido principalmente como retratista, que viveu na mesma época de Satie. É provável que tenha retratado Suzanne Valadon, única paixão conhecida de Satie, pintora que no início da carreira foi modelo para quadros, até de artistas famosos como Toulouse Lautrec, que chegou a ser aluno de Bonnat.

Outra leitura da menção à Voltaire, seria uma possível referência à obra *Zadig ou o destino* (1747) do filósofo francês Voltaire. Ela conta a história de Zadig, um filósofo da antiga Babilônia, homem muito bom, sábio e correto, caráter que não evita que o destino o leve a viver situações desafortunadas. Duas passagens da vida de Zadig produzem leituras de *A Armadilha de Medusa*. Uma delas está no capítulo 1, que se chama “O Caolho”. Zadig iria se casar com Semira, linda mulher e melhor partido de Babilônia, mas quando se aproximava o dia em que seriam unidos em matrimônio, foram atacados por homens armados que queriam raptar a moça. Zadig conseguiu afugentar os homens, mas acabou ferido gravemente perto do olho. Como o ferimento não melhorava, mandaram chamar o grande médico, que declarou que não havia salvação, o sábio perderia o olho: “Se fosse o olho direito, disse, eu o teria curado; mas as feridas do olho esquerdo são incuráveis” (VOLTAIRE, 2014, p. 14). Inesperadamente, Zadig se curou sozinho dois dias depois. Quando foi procurar por sua paixão, descobriu que ela havia se casado com o inimigo, depois de declarar abertamente que tinha uma aversão insuperável pelos caolhos.

O capítulo de apêndice do livro narra a outra história que potencializa leituras da peça de Satie, chama-se “A dança”. Após muitas aventuras infelizes, Zadig estava casado com a mulher que amava e era rei de Babilônia. Por questões de negócio, foi a ilha de Serendib, onde logo foi visto como homem extraordinário e tornou-se amigo e conselheiro do rei. O maior dos problemas que enfrentava o bom príncipe era ser enganado sistematicamente pelos seus tesoureiros, coletores dos impostos da ilha. Zadig disse conhecer um meio infalível para escolher um tesoureiro honesto: bastava fazê-lo dançar. “Todo os que se apresentarem para a dignidade de tesoureiro, e o que dançar com mais leveza será infalivelmente o homem mais honesto”, disse o sábio. Assim, foram convocados todos os candidatos ao cargo, que, para se apresentarem ao rei, deveriam passar um a um por uma galeria escura, na qual ficavam sozinhos alguns minutos. Na galeria estavam expostos todos os tesouros do rei, os quais foram furtados e escondidos nos bolsos por cada concorrente que ali passava. Dos 64 homens, apenas um dançou com

agilidade e com os braços estendidos; os outros 63 dançavam pesadamente, com a cabeça abaixada, as costas curvadas e as mãos coladas nos quadris. O bom dançarino foi imediatamente eleito o novo tesoureiro honesto.

Podemos jogar com a “armadilha” do barão a partir dessas referências, dessas emboscadas provocativas e potencializadoras. Se o homem que sabe dançar é o honesto, aquele que não quer as riquezas do outro, Medusa teria se engado com Astolfo, ao aceitá-lo por este responder não saber dançar? Mas Astolfo não sabe justamente dançar sobre o olho esquerdo, aquele cujas enfermidades não têm cura. Ele, então não teria problemas com esse olho, não ficaria caolho, logo, seria digno de amor? Ou não saberia dançar sobre este olho justamente por já tê-lo ferido?

Muitos jogos de sentido que se referem à visão, ao engano em relação à vista e aos olhos, acontecem no texto de Satie. Ao explicar sua relação íntima com seu doméstico Policarpo, ele explica que tudo começou em um dia em que ele teve “la berlue” (SATIE, 1988, p. 29), o que dá indícios de ser uma doença, já que ele foi curado dela. Se buscarmos o significado de “berlue”, encontramos “jogo de ilusão”, mesmo que seja relatada que a palavra possui uma etimologia discutível, pois pode vir do verbo “éblouir” (ofuscar), “tromper” (enganar) ou “duper” (enganar, iludir, lograr). Da mesma forma, “avoir la berlue” pode ser traduzido como “sofrer de ilusões” ou “ter alucinações”. É no século XVI que a palavra aparece na medicina como a designação de um defeito da visão que faz o sujeito acometido perceber objetos imaginários ou deformar a realidade. Assim, vemos que a expressão traz como características de significado ser considerada uma enfermidade, um desvio do padrão, que acomete a visão, e se relaciona com engano, jogo, ilusão, ofuscamento. A partir disso, a opção de tradução foi por “ilusionite”, que em português remeteria diretamente a uma doença que provoca ilusão, enganos, além de poder ser considerada um neologismo, o que caracteriza um uso peculiar da palavra – como é em francês – e possibilita abertura para leituras diversas.

Outra figura de linguagem utilizada em *A Armadilha de Medusa* relacionada à visão aparece nas expressões com “vue baisse”, repetidas inúmeras vezes pelo barão Medusa: “Ma vue baisse” (SATIE, 1988, p. 12) e “Comme ma vue baisse !.. Depuis ce matin, ele a baissé six degrés !..” (SATIE, 1988, p. 35). Neste caso, a opção foi utilizar “minha visão diminui”, já que “baisser”, em francês, pode significar diminuir, abaixar, mas também humilhar, o que aparece na personalidade do barão, sujeito inseguro, que se sente sempre ameaçado, pois tem, ao mesmo

tempo, adoração e medo pelas figuras de altas patentes militares que são citadas no texto.

Pouco antes de terminar a peça, em janeiro de 1913, Satie escreve “Coisas de teatro”, texto que descreve o tema de um drama lírico o qual o artista pensou em escrever. Além da semelhança em questão de gênero, pois *A Armadilha de Medusa* é denominada uma “comédia lírica”, podemos notar que no texto um esqueleto de macaco se move e que há uma relação tensa entre patrão e empregado. Existe também uma gag sobre a visão dupla – que acontece pelo fato de se acrescentar ao olho um buraco de fechadura -, mais uma vez remetendo à visão.

### **Coisas de teatro**

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

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

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

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

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

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

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

E a porta se abre, se abre, se abre como um olho, e um ser disforme e silencioso se aproxima, se aproxima, se aproxima. Não há mais nem uma gota de suor sobre minha carne aterrorizada; e além disso, eu tinha muita sede, muita sede, muita sede.

Da sombra, levanta-se uma voz:

- Senhor, acredito que tenha a vista dupla.

Eu não conheço esta voz. Ela diz:

- Senhor, sou eu; sou eu mesmo.  
 - Eu, quem? – respondo angustiado.  
 - Eu, seu criado. Acredito que tenha a vista dupla. O senhor não colocou, docemente, uma noz mágica em um cofre de osso de alpaca enriquecido com sete diamantes?  
 Sufocando, não pude responder nada além de:  
 - Sim, meu amigo. Como você sabe?  
 Ele se aproxima de mim, deslizante e tenebroso, negro na noite escura. Noto que ele treme. Sem dúvidas temia que eu lhe desse um tiro.  
 Em um soluço, como uma criança, ele murmura:  
 - Eu vi o senhor pelo buraco da fechadura. (SATIE, 2010, p. 21-22)

Há também um exemplo de jogo de palavras que acontece quando Frisette pergunta a seu pai sobre sua “corbeille”. Ela se refere ao seu dote, já que na cena o barão anuncia que a mão da filha foi pedida em casamento, mas Medusa prefere entender o sentido mais corriqueiro da palavra, que é “cesta” - o que combina mais com sua natureza avarenta. Assim, ele responde que comprará para ela uma mochila, ou uma mala, pois ela não poderia viajar para a Itália com uma cesta. Em português, o jogo de palavras não funciona entre “cesta” e “dote”, ao contrário do francês, em que o trocadilho é bem claro e a piada acontece. Por isso, a opção de tradução foi a seguinte:

FRISETTE:<sup>31</sup>  
 E meu pé de meia, papai?

MEDUSA:  
 Eu vou é te comprar logo um par de meias.... ou uma bota:.. você não pode ir à Itália com um pé de meia..... Uma bota é muito melhor.  
 Vá, cordeirinho; pequeno arlequin, quim-quim-quim.

---

<sup>31</sup> FRISETTE:

Et ma corbeille, papa ?

MÉDUSE:

Je t’achèterai un sac de voyage.... ou une valise :.. tu ne peux pas aller en Italie avec une corbeille..... C’est plus en main, une valise.

Va-t’en, petite brebis ; petit arlequin, quin-quin-quin. (SATIE, 1988, p.21)

Notamos nesta cena a utilização de um artifício de linguagem que o barão usa ao se referir à filha, ele gagueja: “On vient de me demander ta petite patte, ta toute petite pa-patte” (SATIE, 1988, p. 20), “Tu es bien sage ; tu es une bonne petite fi-fille” (SATIE, 1988, p. 21) e “Va-t’en, pettite brebis ; petit arlequin, quin-quin-quin” (SATIE, 1988, p. 21). Volta aponta que poderia ser uma inspiração na tagarelice do pequeno Allan, da peça *A Princesa Maleine*, de Maeterlinck – peça favorita de Satie dentre todas as que viu na juventude. Volta (1992) ainda conta que nas cartas que escreveu a Roland Manuel, compositor e musicólogo francês, Satie adota o mesmo gaguejar quando se refere a Suzanne Roux, noiva de Manuel, que chegou a interpretar Frisette e depois se tornou pintora de cenários teatrais *naïve*.

Um último exemplo de armadilha de leitura a ser destacado está nesta mesma cena, quando o barão pergunta se sua filha que ficar “vieux garçon”. A expressão, que poderia ser traduzida como “ficar para titia”, em francês é utilizada para os homens, o que causa estranheza. A opção de tradução foi pela expressão “ficar solteirão”, que aceita a estranheza e opta por causar um efeito de inadequação também em português.

### 3.2.2 Armadilhas nominais

Paulo Rónai (2012) explica que os nomes próprios são em princípio destituídos de significação, mas possuem forte valor conotativo. Por isso é possível ler os nomes próprios de *A Armadilha de Medusa* também como armadilhas para a tradução.

Podemos começar por Medusa, nome já bastante explorado neste trabalho, mas ainda nos permite notar que era também o código para “garrafa” em uma confraria secreta de franco-bebedores. Ornella Volta (1992) destaca que foi encontrada nos cadernos de Satie, ele mesmo famoso bebedor, uma canção dedicada aos “Cavaleiros da Garrafa”. Ainda sobre a relação com a górgona da mitologia, a medusa que transformava em pedra os que a olhassem diretamente, Volta lembra que Satie criou um tipo de música relacionada à imobilidade, sua “musique d’ameublement”, que devia compor o ambiente como um móvel. Matisse, ao evocar uma arte desprovida de toda emoção, pede qualquer coisa possível de que comparar com “uma boa poltrona”, móvel também escolhido pelo barão na peça, quando mostra a Astolfo uma fotografia sua, ou que pelo menos “Ihe é muito parecida”.

Astolfo poderia ser um dos paladinos de *Orlando Furioso*, uma comédia italiana – a semelhança da peça de Satie, também designada uma comédia. E Policarpo, por sua vez, é o santo padroeiro dos ruídos. Curioso

pensar que, quando Satie finalizava a peça, foi lançado, em março de 1913, o manifesto futurista “A Arte dos Ruídos”.

Não podemos nos esquecer de Jonas, o macaco mecânico empalhado dançante, criado para distração pessoal do barão. Na cena final, Medusa diz que o animal também será feliz, pois é o melhor de todos eles. (SATIE, 1988, p. 37) Ele poderia ser o profeta Jonas ou ainda a figura bíblica que passa três dias e três noites no estômago de um “peixe grande”. Mas o discurso que Satie constrói sobre os animais nos ajuda a multiplicar essas possíveis leituras, até mesmo de sua relação com Policarpo.

Erik Satie escreveu dois artigos sobre os animais para serem lidos em colóquios com um público formado de crianças, “A Inteligência e a Musicalidade nos Animais” e “A Música & os Animais”. No primeiro, de 1914, ele critica a parca instrução dada aos animais, seres que, segundo ele, possuem inteligência acima de qualquer suspeita, principalmente para música e arquitetura. Em “A Música & os Animais”, de 1919, ele continua desenvolvendo essa ideia e afirma:

Modesto, Michelet diz que os animais são “os nossos irmãos inferiores”;... equivalendo isto a afirmar que o Homem é o irmão superior dos animais....

....Mas não conhecemos a opinião dos animais sobre este assunto....

... A tal respeito só sabemos que são bons cidadãos na Natureza;..... que têm direitos e deveres;..... & uma inteligência apreciável....

.....A alguns deles costuma chamar-se “domésticos”... Porquê?... Não sei... (SATIE, 1992, p. 46)

Nesta tradução portuguesa, o tradutor pontua em nota de rodapé uma questão importante: “De notar que a palavra *domestique*, em francês, tanto significa *doméstico* quanto *criado*.” (SATIE, 1992, p.46). Em *A Armadilha de Medusa*, Policarpo é o “*domestique*” do barão Medusa, que poderia ser tanto seu criado, como seu doméstico, o que mantém a dubiedade da possível leitura de o personagem capitalista ver seu empregado como um animal. Por isso, em minha tradução, optei por chamar Policarpo de doméstico, e não de criado ou empregado, pois a dubiedade também se faz em português.



Ainda em “A Música & os Animais”, Satie afirma, falando sobre os animais: “Devem-me muito;... porque este tempo todo – que passei com eles – custou metade da minha fortuna....

... a conviver com eles contraí doenças:..... tornei-me calvo – da cabeça.....” (SATIE, 1992, p.45). A assertiva reforça a possibilidade da leitura de *A Armadilha de Medusa* a partir da ideia de animal, já que na cena VII, em conversa com o pretendente de sua filha sobre Policarpo, Medusa explica que na convivência com o doméstico em seu sindicato, acabou calvo, sem cabelos:

ASTOLFO:

Por que o senhor o trata por "você"?

MEDUSA:

É somente um tique..... Não diga a ninguém:..

Policarpo fundou um importante sindicato, faz 14 anos... Um dia em que eu tive ilusionite - sofrendo ao ponto de não saber onde me meter - Policarpo me ofereceu para entrar em seu sindicato, coisa que me faria muito bem, assegurava ele... Um mês depois, eu estava curado... e careca.

Por reconhecimento, eu fui obrigado, devido aos estatutos do sindicato secreto, a conceder certa liberdade, uma certa permissão ao irmão Policarpo, na execução de seu serviço. Policarpo se tornou meu irmão.... É bastante curioso, não é? Sem eu notar, através de Policarpo, a ilusionite tinha me feito socialista.

(SATIE, 1988, p. 29)

Assim, uma possível leitura é a de que o barão, “retrato de pé” de Satie, veria seu doméstico como um animal: além de calvo, o processo de cura – integrar-se ao sindicato - da doença da qual sofria, justamente relacionada ao jogo de ilusão, ao engano, ainda tornou-o socialista.

Há também uma referência ao sindicato em outros escritos do músico, como “O Elogio dos Críticos”, de 1918. “Muito mais tarde, estes Benfeitores da Humanidade souberam organizar-se melhor: em todas as grandes capitais formaram Sindicatos da Crítica” (SATIE, 1992, p. 53). No entanto, a intertextualidade vai além neste texto, permitindo-nos identificar as características do crítico, desprezadas por Satie, no personagem de Astolfo.

Uma característica do crítico de Satie é o riso: “Se ri, ri só com um olho, o que pode ser bom ou mau” (SATIE, 1992, p. 51). Novamente lembramos da grande armadilha lançada por Medusa que se refere ao olho, um olho, especificamente. Quando Astolfo responde, desconcertado, que não, o barão parece satisfeito: “Eu estou contente com sua resposta, o senhor é um homem leal, sem desvios, sem sinuosidades” (SATIE, 1988, p. 35). Se o pretendente foi merecedor da armadilha que o questiona sobre sua forma de agir - rir, ou dançar -, com um olho, o barão poderia estar associando-o à figura do crítico, irônica e paradoxalmente desprezível e amável por Medusa.

O músico completa sua avaliação sobre o crítico em outro trecho, que também nos ajuda a identificá-lo em Astolfo, quando acaba concluindo que os animais não têm crítica:

Os artistas só ganhariam se venerassem mais os críticos; se os ouvissem com respeito; se fossem ao ponto de os amar, convidar com frequência para comer lá em casa entre o tio e o avô. Sigam o meu exemplo, o meu bom exemplo: a presença de um crítico fascina-me; tal é o seu brilho, que fico mais de uma hora a piscar os olhos; beijo-lhe o rasto das pantufas; bebo-lhe as palavras, por educação num grande cálice de pé. Estudei muito os costumes dos animais mas verifiquei, ai de mim, que não têm crítica (SATIE, 1992, p. 53).

Em outra cena, anterior à da armadilha, Medusa questiona se seu futuro genro poderia amá-lo e respeitá-lo, e o faz de maneira semelhante àquela como se reportou ao crítico na citação acima: “fico mais de uma hora a piscar os olhos; beijo-lhe o rasto das pantufas; bebo-lhe as palavras, por educação num grande cálice de pé”:

Ele me ama?... Me pergunto em voz alta... Preciso saber. Sem isso, não poderei dormir meu sono,... nem beber minha sede..... Serei a sombra de mim mesmo.  
Vou armar-lhe uma emboscada,... uma armadilha grosseira... essas são as melhores,.. as armadilhas grosseiras.  
Quero ter um genro que seja bom para mim; que veja somente pela minha boca; que tenha prazer ao se saciar com minhas palavras; que se confunda comigo.

Não quero ter por genro um egoísta:.... é muito desagradável. (SATIE, 1988, p. 24)

Assim, ao contrário de Astolfo, Policarpo, como “doméstico”, na sua natureza animal não é capaz de crítica, logo, não sofre a armadilha do barão.

Não podemos nos esquecer dos outros nomes próprios que são citados em *A Armadilha de Medusa*: o Général Posthume de la Rigole, seria o general Póstumo do Rego (ou ainda do Canal, da Fossa, da Vala); Doucteur Froussard seria doutor Covarde (ou doutor medroso, ou doutor nervoso); Monsieur le colonel Putois, seria Senhor coronel Gambá; e Monsieur Genou, o senhor Joelho. Tais sentidos de nomes de militares poderiam justificar a razão pela qual a primeira apresentação pública da peça aconteceu apenas após o fim da Primeira Guerra Mundial.

### 3.2.3 Armadilhas de ritmo e forma

Há ainda em *A Armadilha de Medusa* diversos recursos de escrita, como os sinais de pontuação, a utilização de parágrafos e a grafia estilizada do “e”. O autor chega a utilizar de dois a seis pontos nas inúmeras reticências que utiliza, além de grafar sempre o “et” (conjunção aditiva “e”) com “&” ou “&”, o que parece ser um recurso estilístico, já que não é prática comum no francês. Esses elementos foram mantidos na tradução pois dão o ritmo, fazem as indicações de um andamento do texto, de um encadeamento das partes. Mesmo no caso da forma do “e” falamos de movimento, pois, enquanto conjunção aditiva, predetermina a existência de um algo que se segue a ele, que será adicionado em seguida, criando a ideia de movimento. Mas para além dessa leitura, há outra relação mais íntima entre ritmo, movimento e forma.

Émile Benveniste em *Problemas de Linguística Geral I* dedica um capítulo à noção de ritmo na sua expressão linguística. Ele traça um caminho para demonstrar como a ideia de ritmo associada, em sua origem, ao movimento das ondas na praia foi, em realidade, metaforizada por nós contemporaneamente. A palavra “ritmo”, do grego “ρ υ θ μ ό ζ”, vem de “fluir”. Benveniste explica que, no entanto, essa ideia de o movimento regular das ondas ter feito nascer no espírito do homem a ideia de ritmo não se revela possível semanticamente: o mar não flui. Quer dizer, fluir jamais se diz do mar e nunca se emprega para o movimento das ondas. O autor faz então uma recuperação histórica dos usos da palavra “fluir” em grego, para fundamentar sua significação autêntica a partir de seu emprego desde a alta antiguidade. Ele chegou a que o sentido constante

de “fluir” é: “‘forma distintiva, figura proporcionada, disposição’, nas mais variadas condições de emprego” (BENVENISTE, 1988, p. 366). Ainda concluiu que os derivados compostos, nominais ou verbais, da palavra grega, sempre se referem apenas à noção de forma.

Benveniste retorna à etimologia e analisa o sufixo da palavra, que indica o não cumprimento da noção, mas a modalidade particular do seu cumprimento: não o fato de dançar, mas a dança particular vista no seu desenvolvimento; não o fato de se manter, mas a maneira de manter-se - equilíbrio de uma balança, ou pausa ocasional. Entretanto, ele acredita que é ao radical que devemos nos ater, pois designa a forma no instante em que é assumida por aquilo que é movediço, móvel, fluido, improvisada.

A noção de ritmo passa com o tempo a se inserir nessa semântica da forma, fixada em diversos textos: “Sócrates insiste sobre a importância dos intervalos, dos quais é preciso conhecer os caracteres, as distinções e as combinações, se se quer estudar seriamente a música” (BENVENISTE, 1988, p. 368). O filósofo ainda diz que nossos precursores nos ensinaram a dar o nome de harmonia e essas combinações, além de que existem outras qualidades análogas, inerentes aos movimentos do corpo, a que é preciso chamar ritmos e medidas. Ritmo aparece então aplicado à forma do movimento que o corpo humano executa na dança, e à disposição das figuras nas quais se resolve esse movimento: pode-se assim falar do ritmo da dança, de uma marcha, de um canto, de um trabalho, de “tudo o que supõe uma atividade contínua decomposta pelo metro em tempos alternados” (BENVENISTE, 1988, p. 369).

Por isso aqui nos referimos a ritmo, e não métrica, já que métrica está relacionada à ordenação da música em pulsações – pulsos, batidas - periódicas e regulares. As duas partem da ideia de movimento, mas a métrica trata de sua quantificação, enquanto o ritmo trata de sua qualificação.

Outra armadilha rítmica, que diz respeito ao movimento, está nas partituras para piano que intercalam o texto de *A Armadilha de Medusa*. Em primeiro lugar, os cortes que essas interrupções representam na narrativa ajudam a caracterizar o ritmo próprio dela; o ritmo também se dá na cesura, o leitor constrói seu ritmo próprio quando lê um corte. Assim como um “e” grafado em outra forma diferente da convencional também consiste em um corte, uma ruptura na leitura, que implica em construção rítmica.

Para além disso, as partituras apresentadas na peça têm duas características importantes: são descritas como músicas de “dança” - como a quadrilha, a polca ou a mazurca - e, por isso, devem ser dançadas

por Jonas, o macaco mecânico empalhado dançante. Para isso, há dois tipos de indicações nas partituras: para o pianista intérprete da música e também para o macaco. Isso seria o que poderíamos chamar de teatral na música, pois as indicações das partituras de *A Armadilha de Medusa* seguem o estilo nada convencional de Satie, marca de suas outras composições, como (ao coreógrafo do macaco): “O macaco dança para se refrescar” e “O macaco pensa em outra coisa”. E (ao pianista): “Posicione-se na sombra”, “Duro como o diabo”, “Não saia da sua sombra. Seja respeitável, por favor, um macaco o assiste”, “Com prazer e sem timidez”, “Ria sem que nós saibamos”, “Não faça cara de poucos amigos” ou “Dance por dentro”.

Em *Fenomenologia da Expressão Musical* (2006), Alberto Andrés Heller lembra que o compositor russo Alexander Scriabin também dava orientações extravagantes ao intérprete e pedia que ele tocasse um trecho “com uma voluptuosidade dolorosa” e outro “com uma doce embriaguez”.

É bastante improvável que, no momento da execução, um dos ouvintes na platéia exclame ao seu vizinho: ‘Puxa, você ouviu essa voluptuosidade dolorosa?’ ou ‘engraçado, esse trecho me transmite uma doce embriaguez’. O próprio intérprete, ao estudar a obra, se colocará a questão: como tocar estas notas com uma ‘voluptuosidade dolorosa’? Interessante é que, mesmo que ele não saiba como fazer isso, o simples fato de saber que naquele trecho há uma especificação acarretará uma mudança expressiva: algo se modificará em seu corpo e em sua música ao tocar aquele trecho, algo diferente se fará ver-ouvir-sentir nele e no outro, algo que não pode ser concebido como a ‘transmissão de um sentimento’ nem como a ‘veiculação de uma idéia’”. (HELLER, 2006, p. 15-16)

A partir das observações de Heller, podemos destacar que as orientações de Satie são de expressividade e se voltam para uma reação que se dá no corpo – ainda mais por se tratar de uma música de “dança”, que remete mais uma vez ao movimento do corpo. Dessa forma, as indicações das partituras de Satie funcionam como as didascálias, usuais no texto teatral, elas dão orientações de como um corpo vai aparecer em cena em uma determinada situação. E fazem do coreógrafo e do intérprete

leitores, pois exigem deles participação ativa na criação cênica, leitura de um texto que deixa lacunas, que não dá indicações necessariamente universais, compreensíveis por qualquer um da mesma forma, e não são nem mesmo de execução, mas de uma expressividade subjetiva.

Assim, podemos ver Satie, mesmo quando se apresentar como compositor, agindo como um diretor de cena que potencializa as possíveis encenações de sua partitura. Talvez seja esta a armadilha final - porém não a última -, pensar que, em Satie, todo e qualquer texto conserva potências de encenação.



#### 4. TRADUÇÃO DE *LE PIÈGE DE MÉDUSE*

### LE PIÈGE DE MÉDUSE

Comédie lyrique en un acte  
de

M. ERIK SATIE

avec musique de danse du même monsieur

#### PERSONALITÉS

BARON MÉDUSE : très riche rentier ;

POLYCARPE : domestique ;

ASTOLFO : fiancé de Frisette ;

FRISETTE : fille de Méduse.

*De nos jours. Le cabinet de travail de Méduse. Meubles appropriés. Au fond, un beau et grand singe empaillé de main de maître. Trois portes : fond, cour, jardin. Le singe est un superbe jouet mécanique que le baron fit fabriquer pour ça distraction personnelle.*

#### SCÈNE I

MÉDUSE puis POLYCARPE

MÉDUSE :

Suis-je seul ?... Bien seul ?.. *Il regarde sous tous les meubles & va s'asseoir au bureau.* J'aime la solitude, la tranquillité. Un rien me trouble. Les fourmillements dans les tibias m'insupportent énergiquement ; le hoquet me gêne assez ; des chaussons trop courts obstruent facilement mon cerveau & me rendent aphone – moralement, bien entendu....

Qu'ai-je donc sur le nez ?..... Suis-je sot : ce sont mes lunettes !... mes lunettes d'or....

*Il compulse un vaste livre.* Où en étais-je ?... Voyons..... Cinq & trois : onze.... Je pose quatre & retiens six.... Deux & sept : dix-huit... C'est bien ça....Réfléchissant : Diable !.. Je perds soixante mille francs !.....



## A ARMADILHA DE MEDUSA

Comédia lírica em um ato  
do  
SR. ERIK SATIE  
com música de dança do mesmo senhor

### PERSONALIDADES

BARÃO MEDUSA: burguês muito rico;

POLICARPO: doméstico;

ASTOLFO: noivo de Frisette;

FRISETTE: filha de Medusa.

*Dias de hoje. No gabinete de trabalho de Medusa. Móveis apropriados. Ao fundo, um belo e grande macaco habilmente empalhado. Três portas: fundos, pátio, jardim. O macaco é um espetacular brinquedo mecânico que o barão mandou fabricar para sua distração pessoal.*

### CENA I

MEDUSA, em seguida, POLICARPO

MEDUSA:

Estou sozinho? .... Bem sozinho? .. *Ele olha embaixo de todos os móveis & vai sentar-se na escrivaninha.* Eu adoro a solidão, a tranquilidade. Qualquer coisa me incomoda. Os formigamentos nas tíbias me são energeticamente insuportáveis; o soluço me incomoda bastante; as meias demasiado curtas obstruem facilmente meu cérebro & me deixam afônico – moralmente, é claro.....

O que eu tenho sobre o nariz? ..... Que tonto: são meus óculos!... meus óculos de ouro....

*Ele folheia um livro enorme. Onde estava? ... Vejamos..... Cinco & três: onze.... Eu coloco quatro & tenho seis.... Dois & sete: dezoito... É isso mesmo.... pensativo: Diabos!.. Eu perco sessenta mil francos!.....*

Je ne comprends pas. *Il compte à mi-voix.*

Parbleu !... Je gagne !... Je gagne deux milliards !.... *Tapant sur le bureau* : Il doit y avoir une erreur,... une petite erreur....

Je recommence..... *Il recompte à voix basse.*

Voilà deux mois que je m'occupe de cette affaire.... Ça n'avance pas...

Pourquoi ?.. Je me le demande d'une main ferme.... *Changeant d'idée*

Mon intendant finira ce travail : je souffre trop des yeux..... Ma vue baisse.

*Entrée de Polycarpe vêtu d'une superbe livrée*

POLYCARPE :

Monsieur le baron a sonné ?

MÉDUSE :

Non, mon ami... Je ne crois pas ;... je ne me souviens pas :... ma vue baisse. *Il prend un air idiot.*

*Polycarpe s'approche mystérieusement du baron.*

POLYCARPE :

Tu sais ?... Il faut que je sorte ce soir... IL LE FAUT.

*Impérieusement* : TU ENTENDS ?

MÉDUSE :

*Craintif* : Ce soir ?

POLYCARPE :

Oui, ... ce soir.... *D'une voix caverneuse* : IL LE FAUT.

MÉDUSE, *avec ennui* :

Ce soir ?.. Impossible : le général dîne ici... Où vas-tu ?

POLICARPO :

Je vais à un match de billard... Quel beau match !.. Napoléon y sera...

Celui du billard, évidemment :..... LE VÉRITABLE.

MÉDUSE, *croyant avoir trouvé une solution* :

Tu peux le remettre à demais, ton match.

Eu não entendo. *Ele conta em voz baixa.*  
 Lógico!... Eu ganho!... Eu ganho dois bilhões!.... *Bate na escrivaninha:*  
 Deve haver um erro,... um errinho só....  
 Do começo.... *Ele reconta baixo.*  
 Lá se vão dois meses em que me dedico a esse negócio.... E ele não vai para frente... Por quê?.. Estou precisando agir com mão de ferro....  
*Mudando de ideia:*  
 Meu administrador vai terminar este trabalho: estou com muita dor nos olhos..... Minha visão está diminuindo.

*Entrada de Policarpo vestido com um espetacular uniforme*

POLICARPO:  
 O senhor barão chamou?

MEDUSA:  
 Não, meu amigo... Creio que não;... eu não me lembro:... minha visão está diminuindo. *Com um ar idiota.*

*Policarpo se aproxima misteriosamente do barão.*

POLICARPO:  
 Sabe de uma coisa?... Preciso sair esta noite... EU PRECISO.  
*Imperativamente: VOCÊ ME OUVI?*

MEDUSA:  
*Intimidado:* Esta noite?

POLICARPO:  
 Sim,... esta noite.... *com uma voz cavernosa:* EU PRECISO.

MEDUSA, *aborrecido:*  
 Esta noite?.. Impossível: o general janta aqui... Aonde você vai?

POLICARPO:  
 Vou a um jogo de bilhar... Um baita jogo!.. Napoleão estará lá... Aquele do bilhar, obviamente:..... O VERDADEIRO.

MEDUSA, *acreditando ter encontrado uma solução:*  
 Você pode remarcar seu jogo para amanhã.

POLYCARPE, *plein de mépris* :

Tu es fou.... Remettre un match de billard !... Tu as vu ça, toi ?..

*Sortant & levant les bras au ciel* : Si Napoléon t'entendait !..

*Sortie.*

MÉDUSE :

*Se recueillant.* Je vais prévenir le général,... par un petit coup de téléphone dans les oreilles.

*A l'appareil* : Allo !... Allo !... Allolo !... Allolololo !..... Est-ce vous, général ?..

Non, mademoiselle. Ne coupez pas ; ne coupez pas le général....

Ah ! oui ! ..... C'est juste : le numéro ?..

Quatre-vingt-onzième Corps d'Armée.....

Général !.... général !.. Je ne reconnais pas votre voix !.. Vous avez donc changé de voix ?... *Sèchement* : Madame, ce n'est pas ici le bureau de tabac.... De quelle boucherie de cheval parlez-vous ?... Un cheval s'est blotti sous votre lit ?.... Donnez-lui des coups de pied dans le derrière !.. C'est très simple.

Allons ! bon !.. encore coupé !..

Vous avez coupé le cheval !.. Je ne reconnais pas la voix du cheval !.. *Furieux* : Non !.... *Résigné* : J'y renonce !..

*Polycarpe entre.* Il apporte une carte sur un énorme plateau.

POLYCARPE :

Ne le reçois pas : il me mettra en retard.... Cela commence à l'heure juste, là-bas.

Quel beau match !.... Tu devrais venir.

Mais tu es trop fier pour sortir avec moi, moi un modeste travailleur,.. un syndiqué !

MÉDUSE

*Après avoir regardé la carte sous toutes ses faces* : Je suis obligé de le recevoir.... Fais-le entrer ; mais qu'il marche sur la pointe des pieds, de peur de me réveiller.

*Danse du singe N° 1*

POLICARPO, *cheio de desprezo*:

Você é louco.... Remarcar um jogo de bilhar!... Onde já se viu isso?..  
*Saindo & levantando os braços ao céu*: Se Napoleão te escutasse!..

Sai.

MEDUSA:

*Refletindo*. Eu vou alertar o general,... Por um breve telefonema nas orelhas.

*Ao telefone*: Alô!... Alô!... Alôlô!... Alôlôlôlô!... É o senhor, general?...

Não, moça. Não corte; não corte o general....

Ah! Sim! ..... É claro: o número?.. Nonagésimo primeiro Batalhão do Exército.....

General!....general!.. Não reconheço sua voz!.. O senhor mudou de voz?...

*Secamente*: Senhora, aqui não é a tabacaria.... De qual matadouro de cavalo a senhora fala?... Um cavalo se aninhou embaixo de sua cama?.... Tire-o daí a pontapés no traseiro!... É muito simples.

Então! Bem!... Ainda cortado!..

A senhora cortou o cavalo!... Eu não reconheço a voz do cavalo!...

Furioso: Não!.... *Resignado*: Eu desisto!...

*Policarpo entra. Ele traz uma carta sobre uma bandeja enorme.*

POLICARPO:

Não o receba: ele vai me atrasar.... Lá começa sempre em ponto.

Que baita jogo!.... Você deveria vir.

Mas é muito orgulhoso para sair comigo, eu, um modesto trabalhador,.. um sindicalizado!

MEDUSA

*Depois de olhar a carta por todos os lados*: Eu sou obrigado a recebê-lo.... Faça-o entrar; mas que ele ande nas pontas dos pés, de medo de me despertar.

*Dança do macaco Nº1*

Quadrille Le singe danse, avec gentillesse, cette figure

♩. 1

*pp*

*Mettez-vous dans l'ombre* \*

*Fin* Il devient fou, ou en a l'air

*Ne sortez pas de votre ombre  
Soyez convenable, s'il vous plaît :  
un singe vous regarde*

La danse peut se terminer ici

\* Les indications en romain sont destinées au chorégraphe ;  
celles en italiques au pianiste (N.d.R.)

## Quadrilha O macaco dança com delicadeza

♩. 1

*pp*

*Posicione-se na sombra\**

## Fim Ele enlouquece, ou aparenta

*Não saia da sua sombra*  
*Seja respeitável, por favor:*  
*um macaco o assiste*

A dança pode terminar aqui

\* As indicações em romano são destinadas ao coreógrafo;  
aquelas em *italico* ao pianista

**SCÈNE II**  
MÉDUSE, ASTOLFO

*Astolfo entre. Ils se saluent cérémonieusement. Le baron désigne un siège au visiteur & s'assied devant le bureau. Astolfo, très intimidé, regarde à peine le singe, comme s'il craignait d'être indiscret. Long silence entre eux. Ils s'étudient. Méduse observe sévèrement Astolfo avec une grosse loupe.  
Subite immobilité du singe.*

MÉDUSE :

Tiens !.. tiens !... Il me semble que je vous ai vu quelque part ; dans un endroit connu.....

Parfaitement.

ASTOLFO :

Où donc, monsieur ?

MÉDUSE :

Dans le marc de café... Je le consulte souvent,.. pour m'amuser.

J'aime beaucoup le café, surtout s'il est bon. *Il fait claquer sa langue :*

Qui vous a recommandé à moi ?

ASTOLFO :

Le général Posthume, monsieur.

MÉDUSE :

Je viens de lui téléphoner. Quel brave homme ! Il est la bonté même, & donne tout ce qu'il a sous la main.

A une revue, un colonel lui présente un homme qui n'a pas encore été puni.

Avec bienveillance, le général interroge le soldat :

- Vous n'avez jamais eu de punitions, mon ami ?

- C'est exact, mon général.

- Je vais vous en donner une : vous aurez trente jours de prison.

Voilà un vrai militaire !..... Vous disiez ?

ASTOLFO :

?



**CENA II**  
**MEDUSA, ASTOLFO**

*Astolfo entra. Eles se cumprimentam cerimoniosamente. O barão indica um assento ao visitante & se senta diante da escrivaninha. Astolfo, muito intimidado, mal se atreve a olhar o macaco, como se acreditasse estar sendo indiscreto. Longo silêncio entre eles. Eles se estudam. Medusa observa seriamente Astolfo com uma grossa lupa. Imobilidade súbita do macaco.*

MEDUSA:

Ora!.. ora!... Me parece que eu já te vi em algum lugar; em um lugar conhecido..... Perfeitamente.

ASTOLFO:

Onde seria, senhor?

MEDUSA:

Na borra do café... Eu a consulto frequentemente,.. para me divertir. Eu gosto muito de café, sobretudo se ele é do bom. *Ele estala sua língua.* Quem o recomendou a mim?

ASTOLFO:

O general Póstumo, senhor.

MEDUSA:

Acabei de lhe telefonar. Que homem bondoso! Ele é a bondade em pessoa & faz tudo o que está em suas mãos.

Um dia, em uma revista às tropas, um coronel apresenta-lhe um homem que ainda não foi punido.

Com benevolência, o general interroga o soldado:

- Você nunca sofreu punições, meu amigo?

- É verdade, meu general.

- Eu vou dar-te uma: você terá trinta dias de prisão.

Aqui está um verdadeiro militar!..... O senhor estava dizendo?

ASTOLFO:

?

MÉDUSE :

En somme, vous voulez épouser ma petite Frisette ?... J'aime beaucoup Frisette ;... cela prouve mon bon coeur.

ASTOLFO :

N'est-elle pas votre fille ?

MÉDUSE :

Frisette est ma fille de lait. Oh ! C'est tout une histoire. Je ne vous la raconterai pas : vous n'y comprendriez rien... Moi non plus, du reste. Vous n'avez pas froid dans le dos ?.. *Surprise d'Astolfo*. Ne restez pas là... *Méduse se lève, va vers Astolfo* : Allez-vous-en !... Si vous restez plus longtemps, je vais m'ennuyer.

*Astolfo se dispose à sortir* : Avez-vous ma photographie ? *Le baron retourne à son bureau & revien* : La voici.

ASTOLFO, *après avoir regardé l'objet* :

Mais c'est un fauteuil !

MÉDUSE :

Et qui est très ressemblant....Allez-vous-en !.. Partez comme un fusil !.. Vous reviendrez dans dix minutes :... je ne serai pas là.

*Astolfo sort, sans joie.*

*Danse du singe N° 2*

MEDUSA:

Em suma, o senhor quer se casar com minha pequena Frisette?... Eu amo muito Frisette;... o que prova meu bom coração.

ASTOLFO:

Ela não é sua filha?

MEDUSA:

Frisette é minha filha de leite. Oh! É uma longa história. Eu não a contarei: você não entenderia nada... Nem eu, afinal.

O senhor não sente frio nas costas?.. *Surpresa de Astolfo* Não fique aí... *Medusa se levanta, vai em direção a Astolfo*: Vá embora!... Se ficar mais um pouco, eu vou me entediar...

Astolfo se prepara para sair: O senhor tem minha fotografia? *O barão volta a sua escrivaninha & retorna*: Aqui está.

ASTOLFO, *depois de olhar o objeto*:

Mas é uma poltrona!

MEDUSA:

E que é muito parecida.... Vá embora!.. Parta como um fuzil!.. E volte em dez minutos:... eu não estarei aqui.

*Astolfo sai, pouco satisfeito.  
Dança do macaco N° 2*

Valse

♩

No. 2

*pp* Silencieusement, je vous prie.

*f*

Fin

*pp* *f* Dur comme le diable.

Le singe peut

## Valsa

♩. 2

§

Silenciosamente, eu vos imploro.

*f*

*Fin*

*pp*

*f*

Duro como o diabo.

§

O macaco não  
pode continuar

**SCÈNE III**  
**MÉDUSE, FRISETTE**

MÉDUSE :

Ce bambin est assez drôle. *Entrée de Frisette* : On vient de me demander ta petite patte, ta toute petite pa-patte.

FRISETTE :

Bien, papa.

MÉDUSE :

Une petite fille doit obéir à son papa.

FRISETTE :

Oui, papa.

MÉDUSE :

Ton fiancé est un jeune homme dans le genre du général Posthume....  
Je me trompe.... Il m'est recommandé par le général Posthume.  
Tu connais le général Posthume ?

FRISETTE :

Oui, papa.

Le général Posthume est un brave homme.  
Il est la bonté même, & donne tout ce qu'il a sous la main.  
A une revue, un colonel lui présente.....

MÉDUSE :

Je connais l'anecdote.

FRISETTE :

Moi aussi. *Elle rit.*

MÉDUSE :

*Sevère* : Une petite fille bien élevée ne rit jamais devant son père....  
Alors, tu veux te marier ?... Tu ne veux pas rester vieux garçon ?  
Cela ne t'ennuie pas de quitter ton bon papa ?

FRISETTE :

Au contraire.

**CENA III**  
**MEDUSA, FRISETTE**

MEDUSA:

Este bambino é bem engraçado. *Entrada de Frisette*: Acabaram de pedir sua patinha, sua pa-patinha pequenina.

FRISETTE:

Está bem, papai.

MEDUSA:

Uma filhinha deve obedecer a seu papai.

FRISETTE:

Sim, papai.

MEDUSA:

Seu noivo é um jovem póstumo.... Quer dizer.... Ele foi recomendado pelo general Póstumo.

Você conhece o general Póstumo?

FRISETTE

Sim, papai.

O general Póstumo é um homem bondoso.

Ele é a bondade em pessoa & faz tudo o que está em suas mãos.

Um dia, em uma revista às tropas, um coronel apresenta-lhe...

MEDUSA

Conheço a anedota.

FRISETTE

Eu também. *Ela ri*.

MEDUSA

*Severo*: Uma filhinha bem educada jamais ri diante de seu pai.... Então, você quer se casar?... Você não quer ficar solteiro?

Não te incomoda abandonar seu bom papai?

FRISETTE:

Pelo contrário.

MÉDUSE :

Tu aimes ton papa ?

FRISSETTE :

Oui, papa.

MÉDUSE :

Tu es bien sage ; tu es une bonne petite fi-fille.

FRISSETTE :

Et ma corbeille, papa ?

MÉDUSE :

Je t'achèterai un sac de voyage.... ou une valise :.. tu ne peux pas aller en Italie avec une corbeille..... C'est plus en main, une valise.

Va-t'en, petite brebis ; petit arlequin, quin-quin-quin.

*Elle sort navrée.*

#### SCÈNE IV MÉDUSE, ASTOLFO

MÉDUSE :

*L'air songeur d'un homme qui ne pense à rien. Va à son bureau :*

Si je travaillais un peu... *Entrée d'Astolfo. Méduse se dirige vers lui :*

C'est vous, il me semble ?

Vous avez mon consentement, au sujet de la petite chose en question.... Vous savez ?

ASTOLFO :

Quelle joie !

MÉDUSE :

Ne sautez pas : vous pourriez me retomber sur les pieds.... J'ai des cors,.. de gros cors... Avez-vous une recette pour les faire disparaître ?... ou pour les faire changer de place ?

Cela me serait indifférent de les avoir dans le dos.

Allez-vous-en !.. Connaissez-vous Napoléon ?... Celui du billard, bien entendu ?... Non ?

Allez-vous en !.. Vous reviendrez dans dix minutes :... je serai loin d'ici.



MEDUSA:  
Você ama seu papai?

FRISSETTE  
Sim, papai.

MEDUSA:  
Você é bem ajuizada; uma boa fi-filhinha.

FRISSETTE:  
E meu pé de meia, papai?

MEDUSA:  
Eu vou é te comprar logo um par de meias.... ou uma bota:.. você não pode ir à Itália com um pé de meia..... Uma bota é muito melhor.  
Vá, cordeirinho; pequeno arlequim, quim-quim-quim.

*Ela sai contrariada.*

#### CENA IV MEDUSA, ASTOLFO

MEDUSA:  
*Com ar sonhador de um homem que não pensa em nada. Vai a sua escrivaninha:*  
Se eu trabalhasse um pouco... *Entrada de Astolfo, Medusa se dirige a ele:* É você, ao que me parece?  
O senhor tem o meu consentimento, a respeito da coisinha em questão.... Sabe?

ASTOLFO:  
Que alegria!

MEDUSA:  
Não salte: você pode cair e me passar a perna.... Eu tenho calos,... grandes calos... O senhor tem uma receita para fazê-los desaparecer?... ou para fazê-los trocar de lugar?  
Seria indiferente se eu os tivesse nas costas.  
Vá embora!... O senhor conhece Napoleão?... Aquele do bilhar, compreende?... Não?  
Vá embora!.. Volte em dez minutos:... eu estarei longe daqui.

*Fortement hébété, Astolfo sort.  
Danse du singe N° 3*

*Pas vite*  
♩ 3

Le singe danse pour se rafraîchir

*p* Avec plaisir et sans timidité

*Fort, la seconde fois*

**SCÈNE V**  
**MÉDUSE, POLYCARPE**

*Le baron retourne à son bureau. Il écrit, et se livre à ses réflexions.*

**MÉDUSE :**

M'aime-t-il ?... Je me le demande de vive voix... Il faut que je le sache. Sans cela, je ne pourrai pas dormir à mon aise,... ni boire à ma soif..... Je serai l'ombre de moi-même.

*Completamente atordoado, Astolfo sai.  
Dança do macaco Nº3*

*Devagar*

O macaco dança para se refrescar

*p* *Com prazer e sem timidez*

*Forte, a segunda vez*

The musical score is written for piano in 3/4 time. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Devagar' (Ad libitum). The first system shows the right hand playing a melody of eighth notes and the left hand playing a bass line of eighth notes. The second system continues the melody and bass line. The third system features a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes in the right hand and eighth notes in the left hand. The piece concludes with a double bar line and a fermata, marked 'Fim'.

## CENA V

### MEDUSA, POLICARPO

*O barão retorna a sua escrivaninha. Ele escreve e se entrega às suas reflexões.*

MEDUSA:

Ele me ama?... Me pergunto em voz alta... Preciso saber. Sem isso, não poderei dormir meu sono,... nem beber minha sede..... Serei a sombra de mim mesmo.

Je vais lui tendre une piège,... un piège grossier... Ce sont les meilleurs,.. les pièges grossiers.

Je veux avoir un gendre qui soit bien à moi ; qui ne voie que par ma bouche ; qui prenne plaisir à s'abreuver de mes paroles ; qui se confonde avec moi.

Je ne voudrais pas avoir, pour gendre, un egoïste :.... c'est trop vilain.

*Avec une grosse cloche, il sonne.*

*Polycarpe entre.*

Voici une lettre très pressée.... Porte-la immédiatement.

POLYCARPE, *hargneux* :

Tu ne peux pas la mettre à la Poste ?.. Jamais je ne serai à l'heure, à mon machin...

J'aurai de la chance si je trouve une place sous le billard... Tu en as des inventions !..

Cela ne te portera pas bonheur !.. *Il sort, furieux, mais digne.*

## SCÈNE, VI MÉDUSE, ASTOLFO

MÉDUSE :

*Il se lève soudainement ; va à la porte du fond, l'ouvre & crie :*

Polycarpe !... Polycarpe !

Parti !... *Il s'arrache les cheveux & les piétine :*

Pourquoi est-il parti si vite ?.. Il est parti !..

*Timidement, Astolfo apparaît. Fou, l'oeil en feu de Bengale, Méduse s'adresse à lui :*

Je suis un lâche !.. Je viens d'écrire une lettre anonyme au général Posthume.

ASTOLFO :

Comment cela ?

MÉDUSE :

Mais oui : j'ai oublié de signer la lettre !.. Il va être malheureux,... & va vouloir se battre.... Je ne sais pas me battre.

Allez-vous-en !... Allez-vous-en ! *Le rappelant, changeant de ton : A propos, mon enfant : quelles sont vos occupations ?*

Vou armar-lhe uma armadilha,... uma armadilha grosseira... essas são as melhores,.. as armadilhas grosseiras.

Quero ter um genro que seja bom para mim; que veja somente pela minha boca; que tenha prazer ao se saciar com minhas palavras; que se confunda comigo.

Não quero ter por genro um egoísta:.... é muito desagradável.

*Toca um grande sino.*

*Policarpo entra.*

Aqui está uma carta urgente.... Leve-a imediatamente.

POLICARPO, *rabugento*:

Você não pode levá-la ao correio?.. Eu jamais chegarei a tempo para aquela minha coisa...

Eu terei sorte se encontrar um lugar embaixo do bilhar... Você inventa cada uma!..

Você ainda vai se dar mal!.. *Ele sai, furioso, mas digno.*

## CENA VI

### MEDUSA, ASTOLFO

MEDUSA:

*Ele se levanta de repente; vai até a porta do fundo, abre-a & grita:*

*Policarpo!... Policarpo!*

*Já se foi!... Ele arranca seus cabelos & os espezinha:*

*Por que ele partiu rápido assim?.. Ele partiu!..*

*Timidamente, Astolfo aparece. Louco, olhos em fogo de artifício,*

*Medusa se dirige a ele:*

*Eu sou um covarde!.. Acabei de escrever uma carta anônima ao general Póstumo.*

ASTOLFO:

Como isso aconteceu?

MEDUSA:

Simplez assim: esqueci de assinar a carta!.. Ele vai se chatear muito,.... & vai querer brigar.... Eu não sei brigar.

Vá embora!... Vá embora! *Chama-o, mudando de tom:* A propósito, minha criança: quais são suas ocupações?

ASTOLFO :

Je suis employé aux « Divorces » & aux « Acidentes de Trabalho »,  
monsieur.

MÉDUSE :

Vous ne faites jamais de fautes dans ces travaux ?... d'erreurs, veux-je  
dire ?

ASTOLFO :

Plusieurs fois, monsieur : des divorcés touchèrent de fortes pensions ;  
alors que de pauvres blessés virent annuler leurs mariages.  
Je le regrette.

MÉDUSE :

Ce n'est rien ;... je vous pardonne.

Allez-vous-en !... Vous devriez faire un tour,... un tour très long,...  
très long,.. dans le voisinage... Cela vous fera du bien, beaucoup de  
bien... Si vous rencontrez Polycarpe, envoyez-le-moi.

*Danse du singe N° 4*  
*Désabusé, Astolfo sort. Son futur beau-père l'étonne abondamment. Il*  
*ne communique pas avec lui.*

ASTOLFO:

Eu sou empregado no "Divórcios" & nos "Acidentes de Trabalho", senhor.

MEDUSA:

O senhor não comete faltas nesse trabalho?... eu quero dizer, erros?

ASTOLFO:

Muitas vezes, senhor: alguns divorciados conseguiram grandes pensões; enquanto outros pobres magoados viram seus casamentos serem anulados.

Eu lamento muito.

MEDUSA:

Isso não é nada;... eu te perdoo.

Vá embora!.... Você deveria dar uma volta,... uma volta muito longa,... muito longa,... na vizinhança... Isso te fará bem, muito bem... Se você encontrar Policarpo, envie-o a mim.

*Dança do macaco Nº 4*  
*Desabusado, Astolfo sai. Seu futuro sogro o atordoa demais. Eles não têm nada em comum.*

Mazurka

Op. 4

*Riez sans qu'on le sache*

Le singe pense à autre chose

Suivant le cas,  
on peut finir ici.

## SCÈNE VII

MÉDUSE, POLYCARPE, ASTOLFO

MÉDUSE :

Je vais me remettre à mes comptes... *Il se dirige vers le bureau.*  
*Entrée de Polycarpe. Son air est farouche.*

POLYCARPE :

Quelle vie !... Il faut avoir une patience de cheval, pour vivre avec toi !



## Mazurca

Op. 4

*p*

*Rit sem que nós saibamos*

De acordo com o caso,  
podemos terminar aqui

O macaco pensa em outra coisa

## CENA VII

### MEDUSA, POLICARPO E ASTOLFO

MEDUSA:

Vou voltar às minhas contas... *Ele se dirige à escrivaninha. Entrada de Policarpo. Ele parece selvagem.*

POLICARPO:

Que vida!... É preciso ter uma paciência de cavalo para viver com você!

*Ironiquement* : Est-ce que monsieur voudra me permettre d'aller à mon match ?.. Tu en as une trompette !

*Méprisant* : Tu n'es qu'un barbare ; tu n'as aucun idéal... Sorti de tes chiffres, tu n'es bon à rien.

J'ai voulu faire quelque chose de toi ; mais j'abdique, je te laisse dans ton coin sombre, bourbeux. Du reste, je vais me marier... *Astolfo entre & semble confondu devant le déluge oratoire de Polycarpe* : Tu resteras tout seul.

A ta place, j'aurais honte & je me tuerais à coups de bâton dans les jambes.

*L'indignation de Polycarpe est à son comble.*

*MÉDUSE, qui aperçoit Astolfo* :

Oh ! mon Dieu ! *A Polycarpe* : Vous pouvez vous retirer, mon ami.... Je vous remercie de ce que vous venez de me signaler,.. de me confier.

*Polycarpe sort, tout fier de lui.*

*Le baron, s'adressant à Astolfo* : C'est un être très doux..... Il m'est très dévoué.... On ne trouve plus de tels serviteurs.

Je l'ai vu naître,.. lorsqu'il avait vingt-cinq ans.

ASTOLFO :

Pourquoi vous tutoie-t-il ?

MÉDUSE :

Un simple tic..... N'en parlez à personne :.. Polycarpe a fondé un important syndicat, il y a quatorze ans... Un jour que j'avais la berlue – souffrant au point de ne savoir où me mettre – Polycarpe m'offrit d'entrer dans son syndicat, chose qui me ferait le plus grand bien, assurait-il... Un mois après, j'étais guéri... et chauve.

Par reconnaissance, j'ai été obligé, d'après les statuts du syndicat secret, d'accorder une certaine liberté, une certaine latitude au frère Polycarpe, pour l'exécution de son service. Polycarpe était devenu mon frère.... C'est assez curieux, n'est-ce pas ? Sans m'en douter, la berlue m'avait rendu socialiste, par Polycarpe.

Comme toutes les natures faibles, il abuse.

Chut !... chut !... Si vous en parlez à ma fille, elle aura mal à la tête,... très mal à la tête.

Le médecin ne veut pas qu'elle ait mal à la tête ! IL NE VEUT PAS.....

*Ironicamente:* Será que vossa senhoria me permitiria ir ao meu jogo?..  
Você está com uma tromba!

*Desprezando:* Você não passa de um bárbaro; não tem nenhum ideal...  
Para além de seus números, você não vale nada.

Eu quis fazer alguma coisa de você; mas eu desisto, deixo-o no seu canto escuro, lamacento. Aliás, eu vou me casar... *Astolfo entra & parece confuso diante do dilúvio oratório de Policarpo:* Você ficará sozinho.

No seu lugar, eu teria vergonha & me mataria com golpes de vara nas pernas.

*A indignação de Policarpo chega ao máximo.*

MEDUSA, *que percebe Astolfo:*

Oh! meu Deus! *A Policarpo:* O senhor pode se retirar, meu amigo.... Eu vos agradeço por isso que acaba de me relatar,.. de me confiar.

*Policarpo sai, todo orgulhoso de si.*

*O barão, dirigindo-se à Astolfo:* É um ser muito doce..... Ele me é muito devotado.... Não se encontram mais criados assim.

Eu o vi nascer,.. quando ele tinha vinte e cinco anos.

ASTOLFO:

Por que o senhor o trata por "você"?

MEDUSA:

É somente um tique..... Não diga a ninguém:.. Policarpo fundou um importante sindicato, faz quatorze anos... Um dia em que eu tive ilusionite - sofrendo ao ponto de não saber onde me meter - Policarpo me ofereceu para entrar em seu sindicato, coisa que me faria muito bem, assegurava ele... Um mês depois, eu estava curado... e careca. Por reconhecimento, eu fui obrigado, devido aos estatutos do sindicato secreto, a conceder certa liberdade, uma certa permissão ao irmão Policarpo, na execução de seu serviço. Policarpo se tornou meu irmão.... É bastante curioso, não é? Sem eu notar, através de Policarpo, a ilusionite tinha me feito socialista.

Como todas as naturezas fracas, ele abusa.

Shh!... shh!... Se o senhor disser à minha filha, ela terá dor de cabeça,... muita dor de cabeça.

O médico não quer que ela tenha dor de cabeça! ELE NÃO QUER.....

Le Docteur Froussard est un homme terrible... TERRIBLE ! *Méduse écarte les bras & grossit sa voix* : Il a un ventre gros comme ça !... une horreur ! Vous avez compris ?

*Astolfo est complètement abruti.*

A propos, mon enfant :

Dans quelle arme avez-vous servi ?

ASTOLFO :

Dans la marine, monsieur ; j'en sors, presque.

MÉDUSE :

Alors, vous étiez habillé comme mon petit neveu, qui a quatre ans ?...

A votre âge, un costume marin !

Allez-vous-en ! *Il pousse Astolfo devant lui* : Je crois que l'on vient de vous appeler.... C'est peut-être pour vos contributions.... Allez-vous-en !

*Astolfo sort, Méduse l'a suivi diaboliquement des yeux.*

*Danse du singe N° 5*

O Doutor Medroso é um homem terrível... TERRÍVEL! *Medusa afasta os braços & engrossa a voz:* Ele tem uma barriga enorme assim!... um horror! O senhor compreendeu?

*Astolfo está completamente embasbacado.*

A propósito, minha criança:

Em que armada o senhor serviu?

ASTOLFO:

Na marinha, senhor; estou quase saindo.

MEDUSA:

Então o senhor esteve vestido como meu pequeno sobrinho, que tem quatro anos?... Na sua idade, um traje de marinheiro!

Vá embora! *Ele empurra Astolfo a sua frente:* Eu creio que acabaram de vos chamar.... E talvez seja para seus impostos.... Vá embora!

*Astolfo sai, Medusa o segue diabolicamente com os olhos.*

*Dança do macaco Nº 5*

*Un peu vif*

*f*

№ 5

*Nc prenez pas un air désagréable*

*p*

*Augmentez*

## SCÈNE VIII

### MÉDUSE, POLYCARPE

MÉDUSE :

Je suis atterré... Que doit penser ce garçon ?

Et l'autre qui me tutoie toujours !

Il va me tutoyer devant le général Posthume !

*Um pouco ágil*

*f*

№ 5

*Não faça cara de poucos amigos*

*p*

*Aumente*

## CENA VIII

### MEDUSA, POLICARPO

MEDUSA:

Estou chocado... o que deve pensar esse garoto?

E o outro que me trata por “você” o tempo todo!

Ele vai me chamar assim na frente do general Póstumo!

J'en ai assez. *Il appelle* : Polycarpe !... Polycarpe !...  
*Polycarpe fait une entrée monumentale.*

POLYCARPE :  
Tu as encore sonné ?

MÉDUSE :  
Certainement.... J'ai sonné.... avec ma voix. *Un temps* : Je donne ma démission de membre du syndicat.

POLYCARPE :  
*Avec autorité* : Tu n'en as pas le droit.

MÉDUSE :  
Je prends froidement ce droit.  
Notre pacte est rompu ; & je tiens à vous dire que si vous n'êtes pas convenable envers moi, je vous chasse, ..... je vous fais fusiller.

POLYCARPE, *tout rempli d'hypocrisie* :  
Je suis aux ordres de Monsieur le Baron...  
Monsieur le Baron oubliera, n'est-ce pas ?  
Monsieur le Baron aura pitié d'un futur père de famille qui veut se marier.

MÉDUSE :  
Brrrrr !... Allez vous cacher dans la cave !.. dans le fond de la cave !  
Pour un homme qui veut se marier, vous agissez bien mal, monsieur Polycarpe.  
Les hommes mariés ne seront guère flattés de vous avoir dans leur sein.  
Retirez-vous de ma vue,..... pour un instant.  
*Sortie de Polycarpe. Il est méconnaissable.*



Já basta. *Ele chama:* Policarpo!... Policarpo!...  
*Policarpo faz uma entrada monumental.*

POLICARPO:  
 Você tocou de novo?

MEDUSA:  
 Certamente.... Eu toquei.... com minha voz. *Uma pausa:* Eu apresento  
 minha demissão de membro do sindicato.

POLICARPO:  
*Com autoridade:* Você não tem o direito.

MEDUSA:  
 Eu tomo friamente esse direito.  
 Nosso pacto está desfeito; & quero te dizer que se o senhor não for  
 razoável comigo, eu acabo com você,..... eu vou te fuzilar.

POLICARPO, *cheio de hipocrisia:*  
 Eu estou às ordens do senhor barão...  
 Senhor barão vai esquecer disso tudo, não é?  
 Senhor barão terá piedade de um futuro pai de família que quer se  
 casar.

MEDUSA:  
 Brrrrr!... Vá se esconder no porão!... no fundo do porão!  
 Para um homem que quer se casar, o senhor age muito mal, senhor  
 Policarpo.  
 Os homens casados não ficarão lisonjeados de tê-lo no meio deles.  
 Retire-se de minha vista,..... por um instante.  
*Saída de Policarpo. Ele está irreconhecível.*

Polka

♩. 6

*p*

*Dancez intérieurement*

*p*

*f*

*Fin*

*f*

*pp léger*

Le singe se tape sur les cuisses

Il se gratte avec une pomme de terre

*Danse du singe N° 6*

**SCÈNE IX**

MÉDUSE, ASTOLFO, FRISETTE puis POLICARPE

MÉDUSE :

Je l'ai subjugué. *Le baron consulte un thermomètre* : Comme ma vue baisse !.. Depuis ce matin, elle a baissé six degrés !... *Apparition d'Astolfo.*

Attention ! Voici le moment de lui tendre mon piège. *Méduse fascine Astolfo. A brûle-pourpoint* :

Savez-vous danser sur un oeil ?.. sur l'oeil gauche ?

ASTOLFO, *suffoquant de surprise* :

?

Polca

♩: 6

*p*  
Dance por dentro

*p* *f* *Fim*

*f* *pp* *ligeiro*

O macaco se bate nas pernas  
Ele se coça com uma batata

## CENA IX

MEDUSA, ASTOLFO, FRISSETTE, depois POLICARPO

MEDUSA:

Eu o subjuguei. *O barão consulta um termômetro:* Como minha visão diminui!.. Desde esta manhã, ela baixou seis graus!... *Aparição de Astolfo.*

Cuidado! Chegou o momento de lhe lançar minha armadilha. *Medusa fascina Astolfo. À queima-roupa:*

O senhor sabe dançar sobre um olho?.. sobre o olho esquerdo?

ASTOLFO, *sufocando de surpresa:*

?

MÉDUSE , *prenant des airs d'hypnotiseur* :

*Durement* : Je vous demande si vous savez danser sur un oeil ?... sur l'oeil gauche ?... *Lui mettant l'index dans l'oeil droit* : sur celui-ci ?

ASTOLFO, *d'une voix étranglée par l'ébranlement de son esprit* ;  
Non.

MÉDUSE, *comme en lui-même* :

Bien : il est franc... *Son visage exprime le plus grad ravissement* : Je suis très content de votre réponse, vous êtes un homme loyal, sans détour, sans sinuosité.

ASTOLFO :

Parce que je ne sais pas danser sur un oeil ?

MÉDUSE :

Mais non ! *D'une voix sentencieuse* : Désormais, j'ai confiance en vous ; vous vous feriez certainement tuer pour moi, & sans en jamais parler à personne. Embrassez-moi,..... plus fort.

*Le regardant avec une stupide bonté* : En ce moment, vous ressemblez à Voltaire, mon Dieu... Vous en avez les jambes torsées.

Si je mourais, qu'est-ce que vous feriez ?

ASTOLFO, *sans grande conviction* :

Je me vêtirais de noir, & j'irais à votre enterrement, monsieur.

MÉDUSE :

Alors, vous m'aimez ? *Il l'étreint paternellement* :

Embrassez-moi,..... plus fort,.... encore !

Il vous serait difficile de vous passer de moi, n'est-ce pas ? Vous pensez à mon bonheur ? Rien qu'à mon bonheur ?

*Frisette entre, toute modeste.*

*La présentant* : Ma fille.

*Présentant Astolfo* : Mon gendre.

*Continuant* : Sachez que vous entrez dans une illustre maison. Ma famille est une vieille famille qui a donné son nom à un animal invertebré de la classe des acéphales – une bien belle classe !

Cet animal vit dans la mer.

Je vous présenterai à lui... Vous l'aimerez ?

MEDUSA, *tomando ares de hipnotizador*:

*Duramente:* Eu lhe pergunto se o senhor sabe dançar sobre um olho?... sobre o olho esquerdo?... *Colocando-lhe o dedo indicador no olho direito:* sobre este aqui?

ASTOLFO, *com uma voz estrangulada pelo abalo de seu espírito:*  
Não.

MEDUSA, *como que a falar consigo mesmo:*

Bem: ele é franco... *Seu rosto exprime o maior êxtase:* Eu estou contente com sua resposta, o senhor é um homem leal, sem desvios, sem sinuosidade.

ASTOLFO:

Por que eu não sei dançar sobre um olho?

MEDUSA:

Mas não! *Com uma voz sentenciosa:* De agora em diante, eu confio no senhor; o senhor certamente morreria no meu lugar, & sem jamais dizer a ninguém. Abrace-me,..... mais forte.

*Olhando-o com uma bondade estúpida:* Agora, o senhor parece Voltaire, meu Deus... tem as pernas tortas.  
Se eu morresse, o que você faria?

ASTOLFO, *sem grande convicção:*

Eu me vestiria de preto & e iria ao seu enterro, senhor.

MEDUSA:

Então, você me ama? *Ele o abraça paternalmente:*

Abrace-me..... mais forte,... mais!

Seria difícil ficar sem mim, não é? O senhor pensa na minha felicidade? Nada além da minha felicidade?

*Frisette entra, toda modesta.*

*Apresentando-a:* Minha filha.

*Apresentando Astolfo:* Meu genro.

*Continuando:* Saiba que o senhor entra em uma ilustre casa. Minha família é uma antiga família que deu seu nome a um animal invertebrado da classe dos acéfalos – uma belíssima classe!

Este animal vive no mar.

Eu o apresentarei a ele... O senhor o amará?

ASTOLFO, *très ému* :  
Oui, monsieur.

MÉDUSE :  
*Les mains d'Astolfo dans les siennes* : Vous êtes bon,... très bon,...  
trop bon.  
J'avais son portrait peint par Bonnat : Je l'ai fait enlever : ma fille en  
avait peur.  
Elle a pour lui de la déférence.  
N'est-ce pas, Frisette ?

FRISETTE :  
Oui, papa.

MÉDUSE :  
Mes chers petits enfants !... Combien le général sera heureux de vous  
voir unis !..  
*Allant au singe* : Jonas aussi sera heureux. C'est encore lui le meilleur  
de nous tous. *Il pleure bêtement.*

FRISETTE :  
Bon papa.

ASTOLFO :  
Bon monsieur.  
*Ils embrassent le singe. Méduse bombe outrageusement la poitrine. Il  
s'est repris.*

FRISETTE, *caressant le singe* :  
Bon Jonas.

ASTOLFO, *n'y comprenant rien* :  
Bon Monsieur Jonas.

MÉDUSE, *à Astolfo, montrant Frisette* :  
Aimez-la comme vous m'aimez.  
N'oubliez pas qu'elle est ma fille, & que c'est à moi que vous la  
devez.  
*Très grave* : Mettez-vous à plat ventre, mes enfants : je vais vous  
bénir moi-même, de mes propres mains.... Cela va me réchauffer : j'ai

ASTOLFO, *muito comovido*:

Sim, senhor.

MEDUSA:

*As mãos de Astolfo nas suas*: O senhor é bom,.. muito bom,....  
muitíssimo bom.

Eu tinha o retrato deste animal pintado por Bonnat: eu mandei tirá-lo:  
minha filha tinha medo.

Ela tem respeito por ele.

Não é, Frisette?

FRISETTE:

Sim, papai.

MEDUSA:

Meus filhinhos queridos!... Como o general ficará feliz de vê-los  
unidos!..

*Indo ao macaco*: Jonas também será feliz. Ele é ainda o melhor de  
todos nós. *Ele chora estupidamente.*

FRISETTE:

Bom papai.

ASTOLFO:

Bom senhor.

*Eles abraçam o macaco. Medusa enche escandalosamente o peito. Ele  
se recupera.*

FRISETTE, *acariciando o macaco*:

Bom Jonas.

ASTOLFO, *não entendendo nada*:

Bom Senhor Jonas.

MEDUSA, *à Astolfo, mostrando Frisette*:

Ame-a como você me ama.

Não esqueça que ela é minha filha, & que é a mim que você deve a  
existência dela.

*Muito sério*: Deitem de barriga para baixo, meus filhos: Eu mesmo vou  
abençoá-los, com minhas próprias mãos.... Isso vai me aquecer: eu

les mains glacées. *Les fiancés hésitent, ne sachant que faire. Et leur répugne de s'étendre sur le plancher.*

POLYCARPE, *annonçant d'une voix splendide :*

Monsieur le général Posthume de la Rigole ;... Monsieur le colonel Putois ;... Monsieur Genou,..... administrateur militaire !

MÉDUSE, *tout à coup affolé :*

Allons-nous-en !.. *Il se dirige vers une des portes de côté :*

Allons-nous-en !... ILS VONT ME BATTRE !

*Le baron fuit, suivi de Frisette et d'Astolfo.*

*Polycarpe s'efface pour laisser passer le général, le colonel & le monsieur.*

*Danse du singe N° 7*

## RIDEAU

Quadrille

♩ 7

*A tue-tête, n'est-ce pas ?*

*Fin*



tenho as mãos geladas. *Os noivos hesitam, sem saber o que fazer. Ficam repugnados com a ideia de deitarem-se no chão.*

POLICARPO, *anunciando com uma voz magnífica:*

Senhor general Póstumo do Rego;... Senhor coronel Gambá; ... Senhor Joelho,..... administrador militar!

MEDUSA, *de repente em pânico:*

Vamos embora!.. *ele se dirige a uma das portas laterais:*

Vamos embora!... ELES VÃO ME DERROTAR!

*O barão foge, seguido de Frisette e Astolfo.*

*Policarpo desaparece para deixar passar o general, o coronel & o senhor.*

*Dança do macaco N° 7*

## CORTINA

Quadrilha

♩ 7

*O mais barulhento possível, não é evidente?*

Fim

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Vou começar as considerações finais sendo um pouco Satie-Medusa, enquanto tradutora-autora que volta ao seu texto de forma lúdica: “não levem este texto a sério, seria por demais risível” (as aspas são como uma citação de mim mesma). Se o texto de partida é um texto e o texto traduzido é também um texto, meu desejo como mestrandia é que esta dissertação possa também sê-lo. E, enquanto texto, que ela possa ser instável, passagem de sentido e interpretação, e que se faça na leitura, no contato do leitor com este texto vivo. A expectativa é também de que o texto que traduzi, resultado de um jogo de representação com outro texto, abra-se às inúmeras encenações imagináveis, com as quais ele possa se deparar, não apenas as possíveis encenações que serão realizadas por encenadores teatrais, como também pelos leitores encenadores.

A chave de leitura escolhida para este trabalho foi a armadilha, engrenagem que me permitiu jogar com os diversos textos de Erik Satie e, principalmente, com sua peça, *Armadilha de Medusa*. Um dos jogos estabelecidos foi com o período modernista, que se torna armadilha justamente pela sua multiplicidade, impossibilidade de síntese e de totalização – não há unidade de intenções, visões e estratégias dentre os artistas que produziram no período. Satie participou dos movimentos de vanguarda do período, principalmente na música e no teatro, mas, enquanto jogador e armador, nunca ocupou uma vaga de integrante de uma vanguarda específica: em muitas ocasiões suas opções artísticas eram demasiado estranhas até mesmo para o período.

Mas vimos que a postura pouco agregadora de Satie também dificultava sua aceitação. Para André Breton, a armadilha do artista estava em sua malícia e seus tiques, o que colocava entre eles uma tela de espinhos, que ocultava o indivíduo excepcional que ele era. Satie rompeu com integrantes do seu grupo de admiradores, o “Grupo dos Seis”, que tinha Jean Cocteau à frente. Chegou mesmo a enviar uma carta indecorosa à Cocteau, que preferiu relevar as ofensas e manter uma convivência com o músico. Crítica e público não tiveram a mesma paciência e tenacidade para compreender as armadilhas de Satie, conflito comum na vanguarda, em que já espera que arte cause constrangimentos e que público e crítica sejam contestados.

As armadilhas de Medusa na música se expressam, principalmente, em escalas e harmonias inesperadas, repetições, ausência de narrativa, além dos títulos de músicas e indicações nas partituras pouco convencionais. Em seus escritos, há forte presença de características *nonsense*, uso de frases feitas, banais e clichês.

Especificamente no teatro, representado pela única peça que escreveu *Armadilha de Medusa*, identificamos três grupos principais de armadilhas, que denominamos: armadilhas de instabilidade do sentido, armadilhas nominais e armadilhas de ritmo e forma.

As primeiras estão presentes em diversas passagens da peça, se devem principalmente à característica *nonsense* da linguagem do texto, e se expressam em jogos de palavras, trocadilhos, polissemia, homonímia, metáforas. São jogos que se estabelecem entre elementos do próprio texto e também de elementos do texto com referências externas à peça, mas sempre suscitadas por ela. As armadilhas nominais dizem respeito aos nomes próprios, que permitem leituras diversas a partir de seus valores conotativos e auxiliam nas escolhas de tradução. E, por último, as armadilhas de ritmo e forma, que se relacionam com os sinais gráficos, de pontuação e com as partituras que intercalam as cenas da peça. Estas últimas armadilhas nos levam a pensar como ritmo e forma estão intimamente ligados em sua origem etimológica e como são um atributo qualitativo do texto/música.

As ponderações e potencializações dos textos de Satie feitas neste trabalho não visaram à deificação ou à redenção do artista – como citou Cocteau, ele mesmo dá pouco valor a isso. Tais estratégias buscaram sim a possibilidade do diferente, de enxergar e ler caminhos que não estão óbvios nos registros que já se fizeram sobre os temas abordados aqui. Se os tentáculos de outros músicos, segundo Cocteau, machucam no desenredar-se, quis-se mostrar que há, em Satie, a possibilidade de que tentáculos – armadilhas, ironias, fugas – sejam maneiras de empoderamento dos tentáculos próprios do leitor.

Por isso, a reflexão sobre essas armadilhas forneceu subsídio para a tradução e me ajudou a voltar ao texto e ser capaz de lançar as minhas próprias armadilhas de Medusa. Também contribuíram para que eu pudesse me aproximar da tradução da letra, do corpo mesmo do texto de partida, estabelecendo um espaço de jogo para uma tradução ética, poética e pensante, sem me lançar à busca de uma essência do texto de partida a se traduzir ou ainda fazer escolhas que facilitassem a leitura do texto traduzido, como falsa garantia de que o leitor/espectador compreendesse tudo no momento de seu contato com o texto.

A prática de tradução assim exercitada, e que envolve, principalmente, os conceitos de texto, de encenação e de letra, é essencial a qualquer tradução e me acompanhará profissionalmente em qualquer trabalho ao qual eu me dedicar a partir de agora. Esses conceitos permitem olhar para uma obra e ser traduzida e imediatamente ver ali um texto pronto para com ele jogar, produzir e “dar-lhe” partida, como disse

Roland Barthes. Isso aciona a dimensão do prazer da tradução, que redime a culpa que historicamente carrega o tradutor, como traidor, já que ele não consegue traduzir a obra, nem seu sentido, nem sua forma, nem sua essência, ou seja, não lhe é fiel.

Certa vez, fui provocada em uma disciplina de mestrado, quando disse que me negava a sucumbir a essa sombra da culpa que se abate sobre o tradutor: “não acredito que você conseguiria escrever um comentário sobre sua tradução para um livro que não acabasse por ser um pedido de desculpas pelas eventuais impossibilidades da tradução”, me disseram. Eu respondi que, pelo contrário, que há de se traduzir e, por isso, eu escreveria em meu comentário que já poderiam celebrar comigo alegria de ter realizado aquela tradução.

Agora, tradução e reflexão realizadas, desenvolvi uma consciência ainda maior de que o prazer da tradução está em ler, colocar-se como leitor, e em escrever, traduzir; não está em reescrever. Pierre Menard<sup>32</sup> ironizou a impossibilidade do desejo de escrever como um autor em determinado tempo e contexto, autor de um clássico, pois sei que não é possível escrever como ele, com a intenção dele ou com o efeito que seu texto causou naquele momento. “E esse saber bastante triste basta para me separar da produção dessas obras, no momento em que o afastamento delas funda a minha modernidade (ser moderno não é reconhecer verdadeiramente o que não se pode recomeçar?)”, diria Barthes (2010, p. 75).

---

<sup>32</sup> “Pierre Menard, autor de Quixote” é o terceiro conto do livro “Ficciones” que foi publicado por Jorge Luis Borges, em 1944. O Conto é escrito como se fosse uma revisão ou uma crítica literária sobre Pierre Menard, um escritor de ficções do século XX e de nacionalidade francesa. Ele começa com a breve introdução e uma lista do trabalho de Menard e foca nos esforços de Menard em ir além de uma mera tradução, releitura ou revisão do Dom Quixote, de Cervantes, mergulhando profundamente no trabalho de se tornar hábil a recriar o livro, linha por linha, de maneira igual ao modelo do século XVII.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland.** *Inéditos, I: teoria/* Roland Barthes; tradução Ivone Castilho Benedetti. – São Paulo: Martins Fontes, 2004. – (Coleção Roland Barthes).
- \_\_\_\_\_. *O Rumor da Língua.* São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Escritos sobre teatro / textos reunidos e apresentados por Jean-Loup Rivièrre;* tradução Mário Laranjeira ; revisão da tradução Andréa Stahel M. da Silva. – São Paulo; Martins Fontes, 2007
- BÉHAR, Henri.** *Le théâtre dada et surréaliste.* Gallimard, 1979.
- BENJAMIN, Walter.** *A Tarefa do Tradutor.* In: HEIDERMAN, Werner (Org.). *Clássicos da Teoria da Tradução.* Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisas em Literatura e Tradução, 2010.
- BENVENISTE, Émile.** *Problemas de Linguística Geral I;* tradução de Maria da Gloria Novak e Maria Luiza Neri. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988.
- BERMAN, Antoine.** *A Tradução e a letra ou o albergue do longínquo.* Antoine Berman/ tradução Marie-Helène C. Torres, Mauri Furlan, Andreia Guerini; revisores Luana Ferreira de Freitas, Marie-Helène Catherine Torres, Mauri Furlan, Orlando Luiz de Araújo – 2. Ed. – Tubarão: Copiart; Florianópolis: PGET/UFSC, 2013.
- BRITTO, Paulo Henriques.** *A tradução literária.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BÜRGER, Peter.** *Teoria da Vanguarda.* 1. Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- CAGE, John.** *Silence.* Wesleyan University Press. Hanover, 1961.
- CAMPOS, Augusto de.** *Música de Invenção.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- COCTEAU, Jean.** *Le Coq et l'Arlequin.* Paris : Éditions de la Sirène, 1918.
- DELEUZE, Gilles.** *Lógica do Sentido;* tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974.
- DERRIDA, Jacques.** *Torres de Babel.* Trad. Junia Brandão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002
- DICIONÁRIO DA MÚSICA.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.
- ESSLIN, Martin.** *O Teatro do Absurdo;* tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

**GAY, Peter.** *Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco / Peter Gay*; tradução Denise Bottmann. – São Paulo: Companhia das Letras, 2009

**GRIFFITHS, Paul.** *Enciclopédia da música do século XX.* São Paulo: Martins Fontes, 1987.

**GRIMAL, Pierre.** *A mitologia grega.* 4 Ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

**HELLER, Alberto.** *Fenomenologia da Expressão Musical.* Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

**HUYMANS, Joris Karl.** *Às Avestas*; tradução José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

**JUNIOR, Luiz Guaracy Gasparelli.** *Fulgurações Naturalistas Brasileiras a partir do Decadentismo inglês.* In: COUTINHO, Luiz Edmundo; MUCCI, Latuf Isaias (org.). *Fulgurações.* Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2009.

**LAJOINIE, Vincent.** *Erik Satie.* Lausana: Éditions l'Âge d'Homme, 1985.

**MESCHONNIC, Henri.** *Poética do traduzir, não tradutologia.* Tradução Eduardo Domingues. FALE/UFMB: Belo Horizonte, 2009.

**PAVIS, Patrice.** *O teatro no cruzamento de culturas/ Patrice Pavis*; [tradução Nanci Fernandes]. – São Paulo: Perspectiva, 2008. – (Estudos; 247 / dirigida por J. Guinsburg).

\_\_\_\_\_. *Dicionário de Teatro/ Patrice Pavis*; tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. – São Paulo: Perspectiva, 1999.

**RÓNAI, Paulo.** *A tradução vivida.* 4. Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

**ROSENFELD, Anatol.** *Aulas de Anatol Rosenfeld (1968) - a Arte do Teatro.* São Paulo: Publifolha, 2009.

**ROSS, Alex.** *O resto é ruído, escutando o século XX.* São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

**ROUBINE, Jean-Jacques.** *A linguagem da encenação teatral.* Zahar, 1998.

**RYNGAERT, Jean-Pierre.** *Introdução à Análise do Teatro.* São Paulo: Martins Fontes, 1996.

**SATIE, Erik.** *La pièce de Méduse.* Commentaires et posface par Ornella Volta. Pantin: Le Castor Astral, 1988.

\_\_\_\_\_. *Memória de um Amnésico*; Seleção, tradução, cronologia e notas Alberto Nunes Sampaio. Lisboa: Hiena Editora, 1992.

\_\_\_\_\_. *Mémoires d'un Amnésique.* Paris: Éditions Ombres, 2010.

**SZONDI, Peter.** *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*; tradução Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

**TIGGES, Wim.** *An Anatomy of Literary Nonsense*. Rodopi, 1988.

**VOLTA, Ornella.** *Satie Seen through His Letters*. London: Boyars, 1989.

\_\_\_\_\_. *L'Ymagier d'Erik Satie*. Paris: Francis Van de Velde, 1979.

**VOLTAIRE.** *Zadig ou o Destino*; tradução Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2014.