

# Fabulações baudelairianas: da transpiração poética à récita camerística de botiquim

*Baudelairean fabulations: from poetic perspiration to a barroom chamber music recital*

**Álvaro Silveira Faleiros**

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | Brasil  
faleiros@usp.br  
<https://orcid.org/0000-0001-7507-7801>

**Paulo Teixeira Iumatti**

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | Brasil  
Projeto FAPESP 20/07886 8  
ptiumatt@usp.br  
<https://orcid.org/0000-0002-8038-6606>

**João Marcondes da Silva Neto**

Conservatório Musical Souza Lima | São Paulo | SP | BR  
joaomarcondessn@hotmail.com  
<https://orcid.org/0009-0003-8803-559X>

**Resumo:** Este artigo constitui uma primeira reflexão em torno de um projeto de adaptação musical da obra *As flores do mal* de Charles Baudelaire no Brasil, intitulado *Fabulações baudelairianas – récita camerística de butiquim*. Tal projeto consiste em transformar os poemas em canções, redimensionadas por uma concepção do que chamamos “récita camerística de butiquim”. Desse modo, primeiramente, contextualizamos o projeto, visando destacar sua originalidade. Para tal, pareceu-nos fundamental retomar, ainda que sucintamente, a história das musicalizações de poemas de Baudelaire por compositores de língua portuguesa. Em seguida, apresentamos as reflexões a respeito da concepção musical implicada nesta reconstrução para, enfim, tecer algumas considerações sobre o processo de adaptação pelo qual passaram os poemas visando sua cantabilidade e inteligibilidade.

**Palavras-chave:** Charles Baudelaire, *As flores do mal*, adaptação, musicalização, recepção no Brasil.

**Abstract:** This article is a first reflection on a project to adapt Charles Baudelaire's *The Flowers of Evil* to music in Brazil, entitled *Fabulações baudelairianas – récita camerística de butiquim*. The project consists of transforming the poems into songs, redimensioned by a conception of what we call “récita camerística de butiquim”. In the article, we first contextualize the project in order to highlight its originality. To do this, we felt it was essential to revisit, albeit briefly, the history of musicalizations of Baudelaire's poems by Portuguese-speaking composers. Next, we present reflections on the musical conception involved in this reconstruction



and, finally, provide some considerations on the process of adaptation that the poems underwent in order to make them singable and intelligible.

**Keywords:** Charles Baudelaire, The Flowers of Evil, adaptation, musicalization, reception in Brazil.

## Um Baudelaire, um contexto, uma invenção

Neste primeiro ensaio em torno de um projeto de adaptação da obra *As flores do mal* de Charles Baudelaire no Brasil, intitulado *Fabulações baudelairianas – récita camerística de butiquim*, refletimos sobre o processo radical de transformação de poemas baudelairianos em canções cantadas em português, sendo estas redimensionadas por uma concepção do que chamamos “récita camerística de butiquim”. Esta construiu-se a partir de uma reescrita livre de uma dúzia dos poemas baudelairianos, chamada, por sua vez, de “transpiração”, num diálogo com a transcrição de Haroldo de Campos (2011) e a ideia de “aclimatação”, como descrita por Glória Carneiro do Amaral (1996).

Para compreendermos esse processo, deve-se primeiramente observar que, em 2018, Álvaro Silveira Faleiros publica pela editora Demônio Negro o livro *À flor do mal – transpirações baudelairianas*, no qual se propõe a reescrever, à luz do Brasil contemporâneo, os cem primeiros poemas de *As flores do mal*, de Charles Baudelaire. Uma seleção desses poemas é musicada por Paulo Iumatti. Ao longo dos anos de 2020-2022, essas canções ganham arranjos camerísticos de João Marcondes. Em 2022 ocorrem as gravações do projeto por um noneto de músicos da Osesp e, em 2023, são gravadas as primeiras vozes e são ajustadas as letras, uma vez que os poemas também foram reescritos ao longo dos últimos anos e transformados em função da orquestração e da execução vocal. Em 2024, o projeto ganhou as percussões, violões e cavacos do próprio João Marcondes, assim como as vozes definitivas gravadas.

Assim, neste trabalho, primeiramente, contextualizamos o projeto, visando destacar sua originalidade. Para tal, pareceu-nos fundamental retomar, ainda que sucintamente, a história das musicalizações de poemas de Baudelaire por compositores de língua portuguesa. Em seguida, apresentamos as reflexões a respeito da concepção musical implicada nesta reconstrução para, enfim, tecer algumas considerações sobre o processo de adaptação pelo qual passaram os poemas visando sua cantabilidade e inteligibilidade.

## De *As flores do mal* às *Fabulações baudelairianas*: Baudelaire musicado no “mundo lusófono”

Em consulta ao site The Baudelaire Song Project<sup>1</sup> (Universidade de Birmingham), em 11 de abril de 2024, obtivemos a informação de que havia catalogadas 1762 canções/peças musicais

<sup>1</sup> Disponível em <https://www.baudelairesong.org/songs/>. Último acesso em 19/07/2024.

baseadas em poemas de Baudelaire no mundo todo – boa parte das quais, versões de poemas de *As flores do mal*. Três meses depois, a informação havia sido retirada do ar – seja por seus organizadores terem percebido que era incorreta, seja por ter sido avaliado como impossível ou indesejável estimar atualmente o número dessas musicalizações. Com efeito, a pergunta sobre a quantidade de versões existentes de poemas de Baudelaire é central no projeto, que propõe uma espécie de recenseamento colaborativo e global a respeito.

Tal fato é bastante revelador quanto à instabilidade dos conhecimentos atuais acerca dessas versões – o que não elimina a importância do The Baudelaire Song Project como base de dados hoje – manancial incontornável de informações sobre a recepção da obra de Baudelaire no mundo e, em particular, sobre suas múltiplas apropriações no terreno da música. Nele, constata-se que os primeiros poemas de Baudelaire – e, em particular, de *As flores do mal* – musicados por compositores do “mundo lusófono” – foram escritos – ou antes, pelo menos, publicados e/ou ouvidos –, possivelmente, todos no começo do século XX. Carlos de Mesquita (1923) com “La Beauté”, Francisco Braga – aparentemente, autor da primeira musicalização de um poema de Baudelaire por um falante de língua portuguesa (“Recueillement”,<sup>2</sup> de 1903 (Braga, 1968, p. 15)) – e, finalmente, Ernani Braga (s.d.) – por sua vez, aluno e amigo de Francisco Braga –, já nos anos 1920 (“La Cloche Félée” e “Tristesse de la Lune”), parecem ter sido os primeiros compositores brasileiros que musicaram poemas de Baudelaire, todos eles extraídos de *As flores do mal*. No que se refere a Portugal, cinco canções foram compostas por Luís de Freitas Branco (2000), em 1909 (“Recueillement”, “La mort des amants”, “La mort des pauvres”, “La mort des artistes” e “Élevation”).<sup>3</sup> No ano seguinte, veio a lume, do mesmo compositor, a obra “Paraísos Artificiais: poema sinfônico”. De caráter instrumental e tributária de Debussy – cuja ópera “Pélleas e Mélisandre” foi vista pelo jovem compositor em Berlim, onde estudava na época – tal obra, que pode ser considerada como marco da introdução de certo modernismo musical (à francesa) em Portugal, inspirou-se no livro de mesmo título de Baudelaire.<sup>4</sup>

Diferentes estilos e intenções permeiam essas obras, e não cabe a nós aqui destrinchá-las. Há, contudo, em comum a elas (com a exceção dos “Paraísos Artificiais”, evidentemente), uma característica inescapável: o fato de terem utilizado os poemas originais de Baudelaire, em francês; além de, obviamente, terem feito parte de um repertório em que se destaca a performance do canto lírico, no qual a voz se afasta da fala. Tal fato se liga à imensa influ-

<sup>2</sup> A canção pode ser ouvida no cd duplo *Francisco Braga: canções*. Mônica Pedrosa, soprano; Guida Borghoff, piano. Belo Horizonte: Minas de Som, 2018. Faixa 9 (CD 1). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=johupc874mU>. Último acesso em 19/07/2024.

<sup>3</sup> Delgado, Telles e Mendes (2007), p. 38. Note-se que as canções que perfazem a “Trilogia da morte” foram lançadas em 1980, no álbum *Luís de Freitas Branco – José Oliveira Lopes, Nôel Lee – canções sobre textos de Baudelaire – Maeterlinck – Antero de Quental*. LP. Portugal: A Voz do Dono (Biblioteca Básica Nacional – 8), 1980. Essas mesmas e as demais foram gravadas no álbum *Luís de Freitas Branco – integral das canções*. Nuno Vieira de Almeida, Nella Maissa e Elsa Sique. CD duplo. Vila Verde: Tradisom, 2006. O álbum encontra-se disponível na plataforma de streaming Spotify. Porém, em nosso último acesso em 15 de junho de 2024, na plataforma a numeração das canções encontrava-se errada: “Recueillement” corresponde na verdade à canção 22 (“Mas a ideia quem é”); “La Mort des Amants, à canção 23 (“Outra amante não há”); “La mort des pauvres”, à de n. 25 (“Lá”); « La mort des artistes », à canção 27 (“Hino à Razão”); por fim, “Élevation” corresponde à faixa 30 do álbum (“Feuillage du Coeur”). Aproveitamos para agradecer imensamente ao prof. Fernando Paixão (IEB-USP) e à profa. Ana Paixão (Maison du Portugal, Paris), que estiveram em Portugal, na Biblioteca Nacional, ou acionaram suas redes de pesquisadores e colaboradores para nos providenciar informações e partituras de Freitas Branco a nosso pedido.

<sup>4</sup> Ver Delgado, Telles e Mendes, op. cit., p. 42-50.

ência da cultura francesa – e, em particular, da poesia francesa – naquela que foi chamada a *Belle Époque*. No que concerne à música erudita, em especial, essa influência talvez tenha sido ainda maior, já que era praxe aos compositores realizar ao menos uma parte de seus estudos ou mesmo de sua trajetória profissional na França – embora a Alemanha fosse também uma grande referência. Foi o que aconteceu com Carlos de Mesquita, Francisco Braga, Ernani Braga, Luís de Freitas Branco e tantos outros, sendo o diálogo, ou mesmo certa relação de dependência para com a França, um traço marcante da vida intelectual e cultural nesse período – tanto do Brasil como de Portugal.

Tais obras permaneceram posteriormente na penumbra – visto que, no que se refere, ao menos, ao Brasil, a música erudita procuraria outras fontes de inspiração e diálogo, particularmente africanas e indígenas ou “folclóricas”, de acordo com os rumos nacionalistas que grande parte do modernismo predominante tomou, como observa Elizabeth Travassos (2000, p. 33), sobretudo a partir dos anos 1920, alcançando seu auge na década de 1940. Assim, por exemplo, Ernani Braga teve como sua obra talvez mais conhecida o ciclo das “Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro, harmonizadas para canto e piano” – realizado a partir de material coletado, possivelmente, em 1928, quando o compositor já se encontrava sob a influência das ideias de Mário de Andrade.<sup>5</sup> É de se ressaltar, também, que ao menos parte significativa desses poemas postos em música por autores brasileiros (ou mesmo portugueses) nesse primeiro momento já haviam sido musicados por compositores franceses alguns anos antes ou em torno do mesmo período. Gaston Serpette, compositor de operetas, por exemplo, havia musicado “La Mort des amants”, em 1879;<sup>6</sup> Pierre de Bréville tinha musicado “La Cloche Félée” entre 1881 e 1924 (publicação em 1926);<sup>7</sup> Claude Debussy havia escrito, entre 1887 e 1889, uma série de 5 peças baseadas em poemas de Baudelaire: “Harmonie du Soir”, “La Mort des Amants”, “Le Balcon”, “Le Jet d’Eau” e “Recueillement”. Tal série marca uma evolução significativa na trajetória do compositor – como seja, o abandono, em “Le Jet d’Eau” e “Recueillement”, do wagnerianismo presente nas três primeiras peças da série (Deliège, 2013). Lembre-se que o poema “Recueillement”, como vimos, fora musicado tanto pelo português Luís de Freitas Branco como pelo brasileiro Francisco Braga, em seus diálogos profundos com a cultura francesa e a França, que incluíram, no caso do brasileiro, uma estadia bastante prolongada na qual foram assimilados estilos e formas musicais, métodos de compor e temáticas (cf. Soares, 2015). No que se refere a Braga, é emblemático que um manuscrito da canção se encontre hoje, como vimos, na Biblioteca Nacional de Paris.<sup>8</sup>

Ao longo das primeiras décadas do século XX, esse mundo começa a ser superado. O paradigma nacional e, por outro lado, os diferentes experimentalismos que dominarão a criação musical no Brasil ao longo do século XX parecem tê-la afastado de um diálogo mais próximo com Baudelaire (conquanto tenha se mantido, na música brasileira, o diálogo com os compositores franceses da virada do século XX – Debussy, Satie etc. – o que se nota, inclusive, na música popular, nas complexidades harmônicas da bossa nova). Ao menos, é o que se poderia talvez pensar a partir da aparente completa ausência de versões de seus poemas ao

<sup>5</sup> Ver, entre outros, Miranda (2014).

<sup>6</sup> Disponível em <https://www.baudelairesong.org/search/person/1>. Último acesso em 11/07/2024.

<sup>7</sup> Disponível em <https://www.baudelairesong.org/search/song/161>. Último acesso em 11/07/2024.

<sup>8</sup> Disponível em <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42875720b>. Último acesso em: 12/07/2024.

longo do século XX no registro erudito ou mesmo popular, ainda que se considere o caráter não exaustivo dos levantamentos realizados até hoje.

No que se refere à música popular, houve sem dúvida muitas referências a Baudelaire (e também a Rimbaud) como “poeta maldito”, bem como às *Flores do Mal*, em particular, em diversas canções (Almeida, 2015). Além disso, são conhecidos os “ecos baudelairianos” e mesmo benjaminianos de “À une passante” (*Les fleurs du mal*, XCIII) em uma das mais icônicas canções de Chico Buarque, “As vitrines”, de 1981.<sup>9</sup> Todavia, a maior parte daquelas referências não parece dizer respeito a um diálogo mais aprofundado com a obra do poeta – com exceções como a de Jorge Mautner, que teve as ressonâncias (antropofágicas) entre sua poética e a de Baudelaire estudadas por Silva (2016).<sup>10</sup>

Para que se compreenda o fenômeno, deve-se lembrar que *As Flores do Mal* foram importantes, como se sabe, para os poetas simbolistas brasileiros, tendo continuado a ser lidas e cultivadas, a partir de sua força como obra de arte e *status de clássico*, por artistas de outras gerações. Todavia, como notou Almeida, “a presença das *Flores do Mal* em nosso cancionário pode estar ligada tanto à formação cultural dos compositores quanto às influências indiretas vindas de outros artistas, estrangeiros ou não, que inconscientemente ajudaram a propagar os ecos da obra e da própria imagem de Baudelaire como poeta maldito.” Nesse sentido, o autor localizou o título da obra em 16 canções que compuseram parte do *corpus* de sua pesquisa – observando porém ser impossível afirmar que os autores daquelas canções tenham tido consciência de que estivessem “remontando a uma tradição literária”. Contudo, nesse cancionário, “de alguma forma, a expressão “[Flores do mal]” chegou à contemporaneidade associada, de maneira geral, à ideia de ‘beleza negativa’.”<sup>11</sup> Com efeito, como observou Hippert, o substantivo *flores*

recusa o lirismo e o sublime ao ser posto ao lado de uma locução adjetiva inusitada. Isso ocorre, no título da obra de Baudelaire, como se duas instâncias completamente opostas fossem amalgamadas somente para que a dissonância soasse (Coletti, 2008). O resultado da fusão é uma multiplicidade de sentidos. Soam, nesse mar revolto, a dor e o choque que, não extinguindo o belo, conferem-lhe, no entanto, um valor diverso. Diante desse entendimento estético do belo, a música encontra um importante lugar de fricção na relação entre palavra e som constituinte da poesia.[...] (Hippert, 2024, p. 334)

Ora, a força poética do próprio título da obra de Baudelaire parece ter migrado para o repertório de referências difusas dos cancionistas – que se apropriaram dele para expressar, de forma bastante livre, e podendo ou não ter se valido de outros elementos da obra de Baudelaire, mesclando-os às suas próprias poéticas, diversas emoções e reflexões. Dentre elas, em primeiro lugar, os sentimentos contraditórios oriundos das experiências, dissabó-

<sup>9</sup> Meneses (2000); ver também Leite, Manica e Prusch (2021).

<sup>10</sup> Almeida (2015) percebe ressonâncias de traços da poética de Baudelaire em canções como “Dor Elegante” (Itamar Assumpção/ Paulo Leminski) (p. 43-45) – além de analisar alusões a Baudelaire em vários outros artistas e canções. Canções de Domingos Coelho e Santos Correia (“Flor do mal”), Belchior (“Vício elegante”), Chico César (“Girassol”) e dos grupos Legião Urbana (“As flores do mal”), Barão Vermelho (“Flores do mal”) e Skank (“Rebelião”) foram, em particular, localizadas e analisadas pelo autor.

<sup>11</sup> Idem, p. 75.

res e desilusões amorosos.<sup>12</sup> Nessa chave, e reivindicando mais explicitamente a ligação com Baudelaire, temos, de um lado, os “versos perversos das Flores do Mal” a que alude Belchior na faixa título de seu último álbum de estúdio, *Vício Elegante* (GPA Music, 1996), e que dizem respeito à conciliação entre tédio e prazer, entre volúpia e perigo, entre a atitude zen e o vício, entre o prazer do amor carnal e a dimensão espiritual, na aceitação do sexo “em calma, luxo e prazer” ao narrar a fantasia de uma gueixa-deusa-estrela que cai do céu em seu quarto de hotel; e, por outro lado, “Aquela” (Carlos Machado e Isadora Dutra), canção de abertura do álbum *DESENCONTRO* (2017, disponível em: <https://carlosmachado.bandcamp.com/album/desencontro>), de Carlos Machado, que faz menção explícita – fato raro – a um dos poemas de *As Flores do Mal* (“pode ser você aquela que prevejo/ a mulher que passeia sobre o petit pavê // como de baudelaire a passante que não vê/ pode ser você aquela que eu teria amado se / tivéssemos ousado nos ver”). No entanto, esta parece ser a única menção mais explícita referência à obra do poeta nesse trabalho que fala sobretudo de amor e desencontros amorosos.<sup>13</sup>

Embora estando cientes da incompletude de nosso levantamento dentro de um universo de referências que ao que tudo indica não cessa de aumentar, desses breves comentários o que nos interessa ressaltar é que essas canções ou álbuns não resultaram de um conceito mais intensivamente voltado para o diálogo com a obra de Baudelaire – mesmo quando *Flores do mal* foi o título escolhido para os próprios álbuns em que constam tais canções. Elas não constituem, tampouco, versões de poemas de Baudelaire.

Não sabemos se em Portugal ter-se-ia produzido também um grande hiato nas versões musicadas de poemas de Baudelaire até os anos 1990. O site The Baudelaire Song Project registra, para os anos 2000, versões de poemas de *As flores do mal* por duas bandas de rock experimental ou alternativo: Neonírico (antigo SymphOnyx), grupo que mesclava rock e música erudita, e que musicalizou o poema “La Mort des Amants”, em seu álbum de 2009, intitulado *Renaissance*;<sup>14</sup> e DW Void, banda de rock alternativo de Lisboa, que musicou o poema “De profundi clamavi”, no álbum *10* (2014?).<sup>15</sup> Consoante à forte presença da língua francesa no país em decorrência da proximidade geográfica e, especialmente, da imigração portuguesa na França, essas versões preservaram os poemas de Baudelaire em sua língua ori-

<sup>12</sup> É o que se percebe em canções tão diversas quanto “Flor do mal”, de Domingos Correia e Santos Coelho (Odeon R 121052/121053, 1915 (acervo IMS, 121.052=2, disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/en/music-recording/8758/flor-do-mal>). Acesso em: 19/07/2024)), interpretada por Vicente Celestino, em que o eu lírico, abandonado e traído, amaldiçoa seu antigo amor como “espírito satânico, perverso, titânico chacal”; e, guardadas as muitas diferenças, também em “As flores do mal”, do grupo Legião Urbana, em que assoma a temática do amor frustrado, vítima de mentira, cinismo e sedução (álbum *Uma outra estação*, EMI, 1997). Outras faixas que elaboram de diversas formas e com nuances a mesma temática foram o tango “Flores do mal” (Aécio Flávio e Tibério Gaspar), interpretado por Zizi Possi em seu álbum de estreia de mesmo nome (Philips/ Phonogram, 1978), canção na qual o amor carnal – volúpia e dor –, a solidão e a frustração amorosas aparecem, em sina trágica, como “flores do mal” de um coração dilacerado e solitário; e “Flores do mal”, do grupo Barão Vermelho, quarta música do álbum *Supermercados da vida* (WEA, 1992) – a qual reflete amargamente sobre um amor e uma paixão que terminam, tornando-se “flores do mal”.

<sup>13</sup> Na canção “Girassol”, de Chico César, pertencente ao álbum *Francisco forró y frevo* (EMI Music, 2008), a referência ao “jardim das flores do mal” (“Hoje nasceu um Girassol,/ no jardim das flores do mal,/ quando nasce um girassol,/ as flores fazem um carnaval”) é utilizada de forma igualmente livre, mas para tecer uma alegoria da própria vida, abordando seu destino em meio aos ciclos da amor, da cultura e da natureza (o desejo, o carnaval, o sol, a lua, a procriação).

<sup>14</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bDxQcOWw1kA>. Último acesso em 11/07/2024.

<sup>15</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Bov9oyZLKAI>. Último acesso em 11/07/2024.

ginal. O mesmo aconteceu com a versão de João Paulo Esteves da Silva para “L’Invitation au Voyage”, de 2009, interpretada pela cantora Cristina Branco no álbum *Fado Tango* (2011)<sup>16</sup> – este já fora das lindes do rock e dentro de um universo de referências e mesclas pertencente ao chamado “novo fado”: influência jazzística, diálogo claro com Piazzola e proximidade com sonoridades exploradas por grandes nomes da música popular brasileira da década de 1980 aos anos 2000. Tal canção fala, aliás, alegoricamente, através dos versos de Baudelaire, sobre as próprias relações entre França e Portugal, bem como sobre a complexidade, no mundo contemporâneo, das emoções nelas envolvidas.

No Brasil dos anos 2000, pudemos identificar algumas poucas versões musicais de poemas de Baudelaire. Duas delas são de bandas de metal extremo (*death* e *black metal*) – o que confirma uma tendência de abrangência global:<sup>17</sup> Sad Theory e Remords Posthume. Ambas as bandas buscaram de forma bastante explícita a referência a Baudelaire – “Remords Posthume”, por exemplo, é o título de um dos poemas de *As flores do mal*, além de ser a primeira faixa do álbum demo *Post Mortem Martyrium* (2007), da banda (título de faixa a que foi acrescentado um subtítulo: “(a Funeral Preludium)”). A faixa musicaliza o último terceto do poema, em francês<sup>18</sup> – porém as músicas restantes do álbum são cantadas em inglês (“Four centuries of remorse, hate and lamentations”; “The darkside of paradise”; “Absinthe”; “Black eyes, red drink”; “A black rose for my white bride”).

Por sua vez, o segundo álbum *full length* da banda curitibana de *death metal* Sad Theory, intitulado *A Madrigal of Sorrow* (2003), foi todo concebido a partir de *As flores do mal* (lembre-se que “Madrigal Triste” é um dos poemas do livro). Os músicos da banda – parte dos quais tem formação erudita – foram entrevistados pelo antropólogo Leonardo Campoy em sua pesquisa e imersão etnográfica (a qual chegou mesmo a resultar em parceria musical na última faixa do álbum), tendo explicitado, então, a concepção que norteou o trabalho:

Quando questiono por que o Madrigal é um full, Guga, o vocalista, me responde que ‘as músicas se completam, uma chama a outra [...] do jeito que compomos não tem como ouvir uma música só.’ E Carlos, baixista, complementa: ‘é um cd completo porque há um conceito que perpassa todas as músicas, um conceito trabalhado a partir do livro de Baudelaire, *As flores do mal*.’ (Campoy, 2010, p. 55)

Não é este o espaço para uma análise mais detalhada dessa obra. Porém, é importante ressaltar que ela é toda cantada em inglês (até mesmo a faixa intitulada “Un quelqu’un solitaire?”).

<sup>16</sup> *Fado Tango*, EmArcy, Universal Music Classics & Jazz France, 2011, faixa 4.

<sup>17</sup> « Metal music is an important genre for Baudelaire reception, and extreme subgenres such as death metal and black metal provide prominent examples of bands being inspired by Baudelaire’s darker texts. ». Abbot, Helen. “Black Metal Baudelaire”. Disponível em: <https://www.baudelairesong.org/black-metal-baudelaire/>. Último acesso em 10 de Julho de 2024.

<sup>18</sup> O álbum encontra-se disponível em: <https://remordsposthume.bandcamp.com/>. Acesso em: 10/07/2024. Note-se que a banda, formada em 2005/2006 em Campinas, possui ainda três outros trabalhos, *Les poètes maudits (Litanies I)* (2010), *Adagio for Lucifer (Litanies II)* (2010) e *Posthumum Haeresis Ecclesiastica* (2014), igualmente disponíveis no mesmo site. As músicas desses álbuns são na maior parte cantadas em inglês (no que se refere ao último deles, de 2014, parte significativa possui letras em latim), mesmo “Les poètes maudits”, faixa 2 do primeiro álbum. Todavia, a primeira canção de *Les poètes maudits* é em português, e “Bizarre waltz”, faixa 3 do mesmo álbum, tem alguns versos em francês, em um momento mais “recitativo”, por dizer assim, da canção. Evidentemente, as “Litanies” dos subtítulos dos álbuns de 2010 são alusão às “Les litanies de Satan”, de Baudelaire (*Les fleurs du mal*, CXX).

Ainda assim, caberá a essa banda a primeira versão musical em língua portuguesa de versos tirados de ou inspirados em *As flores do mal*, na parte introdutória de uma das canções, intitulada “Pain Poisons Soul”, na qual uma voz bastante próxima do registro da fala faz uma recitação.<sup>19</sup>

Um pouco antes desse trabalho, em 2001, o compositor, escritor e produtor Antonio Celso Barbieri produziu, em seu estúdio em Londres, o Raw Vibe Studios, um álbum igualmente baseado em *As flores do mal*, intitulado *The flowers of evil*.<sup>20</sup> O álbum consiste em recitações sob base musical de 10 poemas do livro (“To the reader”, “Yet not satisfied”, “The clock”, “For ever the same”, “Get drunk!”, “Music”, “The vampire”, “The bad enemy”, “Obsession” e “Dance of death”), valendo-se da tradução para o inglês de William A. Sigler. A ideia principal do projeto foi, nas palavras do próprio autor, “criar um veículo para eu pudesse expressar-me musicalmente mixando a voz falada com ‘loops’ de bateria, percussão, instrumentos acústicos e eletrônicos e, ao mesmo tempo, bebendo de todas as minhas influências em termos de estilos musicais, indo do Rock ao Pop, passando pelo Clássico, Música Étnica etc.”<sup>21</sup> No processo de criação da obra, os poemas sofreram um processo de adaptação que envolveu o recurso a repetições, supressões etc. não presentes na versão original traduzida. No que se refere à “voz falada”, a proposta foi trabalhar sobretudo a recitação e a interpretação teatral dos poemas. Para tanto, foi chamado o ator Zadoque Lopes, que em entrevista explicou o processo de produção do álbum, que durou 4 meses e envolveu a criação de um personagem para cada faixa, segundo o método Stanislavski.<sup>22</sup> Disso resultou um trabalho com batidas eletrônicas, *loops* e recitações em registros de voz de intensidade, altura, dramaticidade etc. diversos, os quais acompanham, para cada faixa específica, um pulso constante e repetitivo.

Por fim, e lembrando sempre a incompletude deste breve levantamento, vale mencionar a obra do compositor mineiro Oiliam Lanna, “Sortilégios da lua”, baseada no poema em prosa “Les bienfaits de la lune”, de Baudelaire. A obra foi composta em 1998 para orquestra de cordas e não contém voz, tendo Ribeiro (2016) procurado analisar “o papel do silêncio como elemento estrutural e coincidente tanto na obra de Baudelaire quanto na de Lanna”.

Assim, em síntese, se pensamos no arco temporal de pouco mais de 100 anos de versões musicais realizadas por falantes de língua portuguesa de poemas de Baudelaire, ou mesmo de canções e outras peças musicais que tenham feito referências ou alusões mais ou menos diretas ao próprio poeta ou a sua obra *As flores do mal*, percebe-se a presença: 1) de versões em língua francesa respeitando os originais dos poemas, tal como publicados por Baudelaire, em um primeiro momento; 2) de alusões e referências possivelmente inspiradas sobretudo por traduções ou outras fontes indiretas permeando a canção popular, com algu-

<sup>19</sup> “Tenho ao verso provençal, /Tenho em mim pobre vivente, / A mágoa de ser igual, / Sempre suja desse sal / Que não se cala em [demência]. // Fratura-me o peito a dor, / [Fraqueja-me] as pernas [ser] / É por demais todo amor, / É por demais toda cor, / Que as flores ofusca ver.” Não tivemos acesso aos encartes do álbum, então fizemos uma transcrição a partir da audição da música (disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=taBNou-kcNdM>. Último acesso em: 11/07/2024).

<sup>20</sup> The Living Clocks. *The flowers of evil*. Londres, 2001. Disponível em: <https://www.celsobarbieri.co.uk/plus/universo/index.php/musica/todos-os-albuns#>. Acesso em 21/07/2024.

<sup>21</sup> Barbieri, A. C. *The living clocks, The Flowers of evil* (2001). Barbieri faz uma releitura dos poemas de Charles Baudelaire. Disponível em: <https://www.celsobarbieri.co.uk/plus/memorias/index.php/musica-da-barbieri/47-the-living-clocks-the-flowers-of-evil-2001-barbieri-faz-uma-releitura-dos-poemas-de-charles-baudelaire>. Acesso em 19/07/2024.

<sup>22</sup> “Entrevista com Zadoque Lopes, a voz de *Flowers of evil*”. Disponível em: <https://www.celsobarbieri.co.uk/plus/universo/index.php/musica/todos-os-albuns#>. Acesso em 21/07/2024.

mas exceções, ao longo do século XX; e 3) uma nova onda de versões dos poemas de *As flores do mal*, ainda em francês, no caso de Portugal; e em traduções ou adaptações para o inglês, no caso do Brasil – que nisso faz eco à evidente perda progressiva de espaço da língua francesa no mundo a partir de pelo menos a II Guerra Mundial.

O projeto *Fabulações baudelairianas – récita camerística de butiquim*<sup>23</sup> possui premissas bastante distintas de todas essas versões. Em primeiro lugar, por partir de um pensamento radicalmente crítico em relação ao diálogo com a cultura e a poesia francesas bem como no que se refere à predominância atual do inglês; e em segundo lugar, pela centralidade que confere à elaboração da dimensão poética e poético-musical *em português*. Há, certamente, algumas premissas em parte comuns a algumas das versões musicais mais recentes acima apresentadas, seja pela ruptura com a dicotomia popular/erudito, seja pelo próprio fato de ter sido adotado como ponto de partida uma *adaptação livre* (transpiração) dos poemas de Baudelaire. Todavia, isso ocorre dentro de outro contexto, mais “acadêmico”, de elaboração. Com efeito, parte-se da ideia de “transpirações” contida na escrita poética que envolve labor, esmero na reinvenção, mas também um passo certamente além da própria ideia de tradução como “transcrição”, já que as “pirações” remetem às flores da loucura, bem como às próprias sendas satíricas exploradas em *À flor do mal*, de Álvaro Faleiros.

Para a criação musical, procurou-se partir desses mesmos princípios, todavia sem limitações quanto à forma a ser adotada, a qual teria, afinal, um tratamento camerístico – mais erudito ou mais popular, sem que isso estivesse definido de antemão. Tratava-se, porém, é certo, de *poesia cantada*. Assim, a maioria das músicas nasceu naturalmente dialogando com o formato da canção popular – no entanto, por vezes sem algumas de suas características mais recorrentes (a repetição e o refrão), assim como mantendo absoluta liberdade quanto aos caminhos melódicos e harmônicos, provenientes, na maior parte, de improvisação e colagens de material improvisado – mas também, nos casos de “Serpente Esperança”, “Gigante” e “Das profundezas clamo a ti”, de sonhos musicais e da utilização de canções/melodias ou fragmentos de canções/melodias compostos anteriormente – seguindo sempre, porém, as evocações provocadas pela leitura intensa dos próprios poemas. Da mesma forma, sussurros, melodias lembrando um cantarolar bêbado, recitações e várias mesclas entre modos diversos de colocação da voz foram experimentados, mantendo-se uma performance vocal que estivesse mais próxima da fala do que do canto lírico (embora considerando também, por vezes, a possibilidade de uma performance vocal orfeônica).

Nesse sentido, a pesquisa girou em torno de uma exploração dos limites da oralidade dentro da poesia escrita e da poesia escrita dentro da oralidade, procurando, em parte, aquele equilíbrio sobre o qual escreve Tatit:

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não despendesse qualquer esforço. Só habilidade, manha e improviso. Apenas malabarismo. Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, linguísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. (Tatit, 1996, p. 9)

---

<sup>23</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Jc6rf128FqwJKoQEh3vX6>

Todavia, isso foi feito com a particularidade de não descaracterizar totalmente os poemas em sua forma literária, e partindo até mesmo de certo descompromisso em relação ao que compreendemos ou conhecemos como canção. Tal aspecto talvez tenha tornado o “malabarismo” da performance vocal, técnica e artisticamente, mais difícil – especialmente depois que os arranjos camerísticos foram realizados, já que introduziram um componente orquestral ausente da criação feita inicialmente a violão e voz.

Todos os poemas primeiramente selecionados para musicalização foram efetivamente musicados, num total de nove (“O homem e o mar”, “O castigo do orgulho”, “Gigante”, “Hino à beleza”, “Bicho doido”, “Serpente esperança”, “Fantasma”, “Das profundezas clamo a ti”, “Inteirinha”). Com efeito, dos 100 primeiros poemas adaptados no livro *À flor do mal*, foram escolhidos aqueles cujo perfume já era música. Em um segundo momento, e de um total de 12 novos poemas selecionados, apenas cinco foram efetivamente musicados: “Aurora espiritual”, “Carrasco de si mesmo”, “Harmonia da tarde”, “O gato” e “Assombração”, estes três últimos não tendo sido aproveitados. Mais de uma versão foi realizada de cada um dos poemas.

As versões musicais criadas com mais fluidez, praticamente sem ajustes ou colagens de momentos criativos diferentes desdobrados em mais de um único dia, foram “Carrasco de si mesmo”, “Inteirinha” e “Aurora Espiritual”. Em todo caso, o trabalho se desdobrou por cerca de dois meses, partindo o processo de criação do ritmo e da recitação em voz alta dos poemas, de sua introjeção no corpo – por assim dizer. A ideia era extrair a música da própria forma e sentido dos poemas, da própria poesia – fazendo com que harmonia e melodias brotassem da leitura em voz alta. Percebe-se, assim, que uma grande abertura às recitações tenha permanecido – já que a própria dimensão musical saiu de uma atenção concentrada à poesia recitada.

Central, portanto, foi a questão da pertinência entre, de um lado, o sentido intrínseco dos poemas e, de outro, os desenhos melódicos criados e seu contexto harmônico (o qual seria em partes reelaborado – “desconstruído” – ou receberia novas camadas nos arranjos camerísticos).

As mesclas entre recitações, que introduzem uma dimensão oral, mas não necessariamente entoativa, e melodias cantadas ao modo de canções tenderam por vezes a enfrentar certa tensão entre o aspecto literário e a fluidez da oralidade, podendo introduzir, por exemplo, no caso de passagem já arranjada na forma final, uma dimensão irônica no diálogo com a melodia sustentada pelos instrumentos (*Mas quando o sol desponta da putaria*, “Aurora espiritual”),<sup>24</sup> ou explicitando mesmo essa tensão na alternância entre registros de voz dentro de um contexto harmônico e melódico de suspensão total (voz 1 (recitação): *E como um veleiro que acorda* / voz 2 (canto): *Ao primeiro vento* / voz 1 (recitação): *Até pareço a corda* / voz 2 (canto): *Que segura o tempo* etc., “Serpente esperança”).<sup>25</sup> Inicialmente, a ideia era que um único intérprete principal oscilasse entre a melodia mais bem definida e a recitação, pensando, justamente, nas experimentações da chamada “vanguarda paulista”, e não tanto no *Sprachgesang*, de Schönberg; porém, a dimensão entoativa, as melodias da fala das quais brota a canção, não davam conta da dimensão literária do projeto. Optou-se, assim, por sair ou *estender*, por esse lado, a canção,<sup>26</sup> dialogando mais fortemente, embora de forma pontual, com uma dicção mais literária, introduzida na recitação.

<sup>24</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Jc6rf128FqwJKoQEh3vX6>

<sup>25</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Jc6rf128FqwJKoQEh3vX6>

<sup>26</sup> Vide o debate em torno do conceito de canção expandida de Wisnik (por exemplo, Dantas, 2016).

Para aprofundar o entendimento desse processo, é importante nos debruçarmos também sobre a construção dos arranjos para, em seguida, apresentar a passagem do poema para o texto cantado.

## Reinventando camerísticamente Baudelaire num botiquim

Na origem deste projeto de musicalização está a ideia de uma parceria com a Orquestra Camerística de Butiquim – grupo criado com a perspectiva de fazer música de câmara à brasileira. Essa brasiliade obtida não apenas com meia dúzia de ritmos brasileiros, e sim com instrumentos mesclados em sua interpretação ou até contextualizados em uma nova linguagem.

A Orquestra suburbana poderia animar um festim, ou uma batucada de levantar poeira; mas estava ali pretendendo movimentar corpos de baile, e construir uma outra apreciação. Não é identificável se havia a pretensão, como teve J. S. Bach, de consolidar uma música apenas para ser ouvida – o que se chama música pura. Interessava também a música descriptiva e a música programática.

A primeira experiência da Camerística de Butiquim foi uma leitura sobre um livro da Coleção Vagalume, famosa na leitura dos jovens que viveram o século XX, entre os anos 1970 e 1990, intitulado *O Caso da Borboleta Atírica*,<sup>27</sup> da autora Lúcia Machado de Almeida. A obra foi destinada à dança, com supervisão e leitura de Sacha Svetloff, bailarino, coreógrafo e diretor de origem soviética.

No livro *Ensaio Sobre a Música Brasileira*, Mário de Andrade (2006) sugere que, para criar uma arte contemporânea brasileira, precisaríamos olhar para a música popular e, a partir dela, aplicar as técnicas utilizadas então na Europa do atonalismo, do serialismo, e de práticas rítmicas. Essa leitura inspirou a Camerística de Butiquim, dosadas as diferenças. Curiosamente, a obra seguinte da Camerística de Butiquim foi *Paisagem Interiorana*,<sup>28</sup> que justamente trata das dicotomias que contextualizam o que compreendemos como brasiliade. Esta obra trouxe outra visão da música instrumental e dela partiu a ideia de que seria muito interessante que uma obra como aquela se direcionasse para o campo da música cantada, da composição de letra e música, ou do que se chama usualmente de canção.<sup>29</sup> O ovo da serpente<sup>30</sup> estava posto ao mundo.

Ora, nas melodias compostas inspiradas na obra *À flor do mal – transpirações baudelai-rianas*, foi possível perceber influências que traziam experimentalismo e vontade de fazer sons que encontrassem uma pertinente expressão do texto e que, a seu modo, complementassem a comunicação.

O primeiro passo foi definir o que se faz com uma música com letra no processo conhecido como arranjo. Arranjo é um termo que a música escrita utiliza desde o século XVIII

<sup>27</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/4QwTnzl3yP1tS7agBrrK60>

<sup>28</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/oClcUydZO8bpsV8qAzEihm>

<sup>29</sup> Da Camerística propriamente dita, ainda houve uma terceira obra, chamada *O Indelével prenúncio das águas*, que converge com as duas primeiras. Nela se retrata um rio, desde a nascente em uma floresta. Ao seu longo trajeto o rio passa inclusive por dentro de uma cidade. A paisagem sonora traz os problemas que dali surgem até sua chegada ao mar. <https://open.spotify.com/intl-pt/album/1WQi4cVRVlrSwXroFTibel>

<sup>30</sup> O projeto como um todo está sob o título guarda-chuva *A Serpente*.

tipificada nas interações ou trocas entre autores de outros tempos, ou até contemporâneos, mas que precisavam adaptar uma determinada obra para nova instrumentação no tempo da consolidação dos grandes agrupamentos. Conforme Franceschi (2002), a música fonográfica adotou o termo no Brasil no século XX, nos anos 1920, quando compositores de música escrita, que se chama erudita mais usualmente, passaram a entender a indústria fonográfica recém-nascida como uma oportunidade gloriosa de trabalho, com rendimentos maiores, e mais espaço criativo.

Partindo da Camerística de Butiquim, diante das sugestivas melodias, entrou-se no campo do que denominamos aqui fantasia,<sup>31</sup> ou seja, “fabulações” desde as “transpirações baudelairianas”. Esta fantasia se inspira numa obra e livremente a desconstrói. Já não se trata apenas de poesia, apenas de canção, mas de outra coisa, que não sabemos se tem nome. Música contemporânea. Arte que denominamos até então “récita camerística de botiquim”.

As *Fabulações baudelairianas* se movem, pois, por arranjos e fantasias e se inspiram na organização das notas orquestrais, sempre atentas ao que traz a poesia por meio das melodias. Tudo se conecta. Poesias inspiram a canção. A canção inspira a orquestração e o mapa fonográfico. A orquestração inspira novamente a poesia. Os elos transbordam para algo que se batuca, se sente, se chora de nervoso, ou se gargalha, se estatela em frangalhos ou se reconstrói inocente.

A harmonia possui relação íntima com a poesia. Ora em ciclos de movimentos constantes, como é típico da música pós-tonal do pós-romantismo do início do século XX (Kostka & Payne, 2015), ora absorvendo o serialismo em fraseados inspirados em séries dodecafônicas corrigidas ou aproximadas para a tonalidade que, de algum modo, está preservada. Para Kostka & Payne (2015, p. 406), a característica dominante desta música é...

...a prevalência da manipulação contrapontística, particularmente das vozes auxiliares. Considerando que essas vozes tendem a ser cromaticamente flexionadas e a movimentar-se independentemente da voz principal (se houver uma voz principal), as harmonias individuais e, por consequência, qualquer senso claro de progressão harmônica, fica obscurecido.

Essa tonalidade, que diz respeito diretamente à politonalidade de Wagner (compositor tão caro ao próprio Baudelaire), utilizada propositadamente de forma central nos arranjos das *Fabulações* — ressalta as nuances da composição cancioneira e as preserva em

<sup>31</sup> A forma musical da Fantasia se manifestou originalmente, no próprio contexto do final do Renascimento e na própria Itália, nas obras de Francesco da Milano, e como coletâneas de peças concebidas para alaúde. No entanto, e mesmo como antítese do conceito, nesta seara de um mundo aparentemente livre, observa-se a busca de um princípio de ordenação formal na oposição entre andamentos rápidos e lentos. Na Inglaterra nos sécs. XVI e XVII a Fantasia adquire outras características distintas das atribuídas a Francisco da Milano, pois passa a se definir como transcrição de peças, tais como madrigais, para conjuntos de cordas; neste caso ocorre uma dupla fantasia: uma é dada pela vestimenta, quando da substituição dos timbres das vozes humana pelo dos instrumentos; outra fantasia é a que se manifesta quando da ação da Memória em evocar passagens e melodias advindas de outra experiência. Vale salientar, ainda, que, na França, Louis Couperin, em 1656, substituiu a atribuição original de Fugas para peças compostas para cravo pelo título emblemático de Fantasias. A forma claramente estruturada de uma Fuga passa a ser substituída, contraditoriamente, pelo gênero livre da Fantasia, numa busca de princípios de elaboração formal (Gutlich, 2017, p. 97).

vocabulário que nos é íntimo. Embora uma carga de estruturas se sobreponha no desenvolvimento do arranjo e da fantasia, o tensionamento harmônico provocado não é gratuito. Com efeito, é comum que se conceba a harmonia por estruturas isoladas, em tríades ou tétrades, como se a espécie do acorde fosse fator decisivo para expressar tensão, sobrepondo-se ou simplesmente deixando de lado tanto a textura e a sobreposição quanto a composição que deriva do timbre. Para nós, contudo, a harmonia está nas potencialidades da própria melodia, isto é, numa música que ora se apresenta monofônica, ora homofônica e ora polifônica. Como alguém que olha a história da música, em mil anos de partitura, e dali extrai as flores que a melodia sugere.

Observa-se, ademais, que nas *Fabulações baudelairianas* a Camerística de Butiquim também se reinventou, incorporando uma dimensão de puro ruído e dissonâncias, de interferências que atravessam o trabalho como um todo. Nesse sentido, ela também problematizou as premissas de Mário de Andrade, na medida em que nelas o “popular” não se dissolve ou sublima na música escrita – mas convive em tensão com a mesma, mantendo sua heterogeneidade; o que se nota, de forma flagrante, na opção consciente pela manutenção de dois regimes de afinação – o “erudito” e o “popular” – em todas as gravações que incorporaram violões, cavaquinhos, bandolins e percussões.

Note-se, por fim, e a propósito, que esse arranjo (e a fantasia que implica) é executado por dois violinos, viola, violoncelo e contrabaixo, duas flautas, clarinete, trompa. A produção musical, registrada, editada e mixada brilhantemente por Adonias Jr. no Arsis Estúdio, reuniu os seguintes instrumentistas da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: Svetlana Tereshkova (violino), Tatiana Vinogradova (violino), Sarah Nascimento (viola), Marialbi Trisolio (violoncelo), Ana Valéria Poles (contrabaixo), Sérgio Burgani (clarinete), Rogério Wolf (flauta). Para seguir com o que se costuma chamar de produção mista, além dos instrumentos de orquestra gravados todos em um mesmo momento, a orquestração foi complementada com percussões, violões (com exceção do de “Gigante”, tocado por Paulo Iumatti), bandolins, cavaquinhos e sintetizadores gravados pelo maestro, produtor e arranjador João Marcondes, para trazer a atmosfera de botiquim. Atmosfera esta que atravessa também o jogo entre vozes e recitações.

## **Do poema ao canto, do canto ao poema: ecos baudelairianos na récita camerística de butiquim**

Charles Baudelaire, com bem aponta Antoine Compagnon (2014) já no título de um de seus mais importantes estudos sobre o poeta, é um autor “irredutível”. Em certa medida essa irredutibilidade se deve ao caráter oxímórico da obra do poeta, capaz de tensionar mundos, movendo-se permanentemente, como bem aponta Jackson (2011), entre história e mito, entre mito e alegoria.

As oito faixas que compõem o primeiro resultado público deste projeto, já pelos seus títulos, ilustram essa tensa articulação. São elas, na ordem do álbum: “Aurora espiritual”, “Inteirinha (instrumental)”, “Carrasco de si mesmo”, “Bicho doido (recitação)”, “Gigante”, “Fantasma (recitação)”, “Serpente esperança”, “Das profundezas clamo a ti (fragmento 1)”.

Note-se primeiramente os parênteses que acompanham os títulos. Eles apontam para o caráter híbrido do projeto, no qual se concatenam faixas cantadas, recitadas e instrumentais. Tal escolha repercute no subtítulo do projeto “récita camerística de butiquim”, uma vez que não há fronteiras claras entre poesia, canção e orquestração (fantasia). Os parênteses em que se lê “fragmento 1” se devem ao fato de o projeto como um todo ter sido pensado em diferentes etapas, podendo ter desdobramentos ainda difíceis de prever. Neste primeiro momento, optou-se por apresentar a complexidade em jogo. Assim, por exemplo, a faixa que abre este primeiro álbum, “Aurora espiritual”, é cantada, com uma única intervenção recitada. Na segunda faixa, “Inteirinha (instrumental)”, ouve-se apenas no início alguns trechos do *cantopoema* para, em seguida, termos apenas a versão instrumental da obra. Observe-se que as faixas apresentadas aqui em sua forma “instrumental” também possuem uma versão inteiramente cantada ainda inédita (a ser divulgada em momento oportuno), assim como aquelas recitadas. São essas versões inteiramente cantadas que serviram de guia para a construção das faixas instrumentais e recitadas apresentadas no primeiro álbum. Note-se também que as récitas, sobretudo em “Fantasma”,<sup>32</sup> fazem eco à melodia, num jogo de contrapontos rítmico-prosódicos.... Como se disse acima, tudo se conecta. Poesias inspiram a canção. A canção inspira a orquestração e o mapa fonográfico. A orquestração inspira novamente a poesia. Esse jogo de espelhos produzido faixa a faixa se tornará mais evidente à medida que as outras fases do trabalho vierem a público.

Quanto ao jogo entre história, mito e alegoria, neste primeiro álbum, ainda que não haja alusões diretas à história, a letra da canção “Gigante” assim como a récita em “Das profundezas clamo a ti” aludem ao estado em que se encontra o “Gigante Brasil” e nossa Mãe Terra. Em “Serpente esperança”, a articulação entre mito e alegoria é mais operante. Nas outras faixas do álbum, as imagens são sobretudo alegóricas, seja a do depravado, do carrasco, do bicho doido ou do fantasma; e todas não deixam de trazer também aspectos históricos, irônicos, da construção da subjetividade moderna que ainda nos conforma. Esse caráter mítico e alegórico, que já se encontra em Baudelaire, foi retomado ao longo das “transpirações”. Como exemplo apresentamos, ainda que sucintamente, o processo de transformação (transcrição, transpiração) pelo qual passou a primeira faixa do álbum, “Aurora espiritual”.

Antes de nos debruçarmos sobre o exemplo, cabe lembrar, com Augusto de Campos (1969, p.309) que “a palavra cantada/ não é a palavra falada/ nem a palavra escrita/ [...] a palavra-canto/ é outra coisa”. Em nosso caso, operamos nos limiares entre o canto-palavra e a palavra-canto, deixando-os em constante ressonância, tensão e movimento.

Assim, no extremo mais próximo da palavra-canto, temos a faixa que abre o álbum, “Aurora espiritual”. Como afirmado acima, uma das versões musicais criadas com mais fluidez, praticamente sem ajustes ou colagens de momentos criativos diferentes. Essa fluidez se deveu, em certa medida, à transformação já ocorrida quando de sua “transpiração” para o português no livro *À flor do mal* (Faleiros, 2018). Nesse sentido é interessante comparar o poema original acompanhado de tradução semântica (in Baudelaire, 1975, p. 46) com o poema transpirado.

<sup>32</sup> Disponível em <https://open.spotify.com/intl-pt/album/2Jc6rf128FqwJKoQEh3vX6>

L'aube spirituelle	Aurora espiritual
Quand chez les débauchés l'aube blanche et vermeille Entre en société de l'Idéal rongeur, Par l'opération d'un mystère vengeur Dans la brute assoupie un ange se réveille.	Quando entre os depravados a aurora branca e rubra Entra em sociedade com o ideal roedor Por obra de um mistério vingador Na bruta entorpecida um anjo desperta
Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur, Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre, S'ouvre et s'enfonce avec l'attrance du gouffre. Ainsi, chère Déesse, Être lucide et pur,	Dos Céus Espirituais o inacessível azul, Para o homem que padece e sonha ainda e sofre, Se abre e se aprofunda atraída pelo abismo Assim, cara Deusa, Ser lúcido e puro,
Sur les débris fumeux des stupides orgies Ton souvenir plus clair, plus rose, plus charmant, A mes yeux agrandis voltige incessamment.	Sobre os restos fumegantes das estúpidas orgias Tua lembrança mais clara, rosa e encantadora Ante meus olhos imensos volteia sem parar.
Le soleil a noirci la flamme des bougies; Ainsi, toujours vainqueur, ton fantôme est pareil, Ame resplendissante, à l'immortel soleil!	O sol escureceu a flama das velas: Assim, sempre vencedor, teu fantasma parece, Alma resplandecente, ao imortal sol!

Na versão contida no livro, ainda que a ideia inicial permaneça e o tom siga em geral bastante elevado, há um deslocamento enunciativo considerável devido à exclusão da provável “alma” do eu do poema. Exclusão esta que, em certa medida, acentua a dimensão alegórica das imagens ligadas aos depravados, centro temático da “transpiração”. Note-se ainda abaixo a inclusão de algumas passagens mais próximas da oralidade, como “noites doidas” ou ainda “sangrando ou ao ponto”...

#### Aurora espiritual

Quando desponta a aurora sobre os depravados  
Lançando a sua luz num voraz ideal  
Que maquina por dentro dos corpos vidrados  
Dos eternos adeptos das flores do mal

Nunca se sabe ao certo o que sai desse encontro  
Visto que as noites doidas dos livres espíritos  
Costumam consumar-se sangrando ou ao ponto  
Em choros radiantes em risos aflitos

E quando o sol desponta depois da orgia  
Os saciados desfrutam dos finos matizes  
Cada nesga de rosa na pele do dia  
Cada lance de dados de instantes felizes

Mas aqueles que engolem as ânsias da noite  
Sentem o sol rasgando rente em seu açoite

Na versão cantada houve uma série de transformações, destacadas em itálico como segue:

#### Aurora Espiritual

Do chão desponta a aurora sobre os depravados  
*Dançando* sua luz num *faminto* ideal  
Que maquina por dentro dos corpos vidrados  
Dos eternos amantes das flores do mal

*Ninguém nem sabe* ao certo o que sai desse encontro  
*Quando* das noites doidas dos livres espíritos  
Costumam *deleitar-se* sangrando ou ao ponto  
Em choros radiantes em risos aflitos

Mas quando o sol *desponta da putaria...*  
Os saciados desfrutam dos finos *sabores*  
Cada *mescla* de rosa na pele do dia  
Cada lance de dados de instantes felizes

Mas aqueles que *levam* as ânsias da noite  
Sentem na pele o gosto das suas dores

As adaptações do soneto para a versão cantada apontam claramente para uma radicalização do processo de oralidade – mesmo que numa dicção em que a dimensão poético-literária pode ser ainda reconhecida. Assim, substitui-se “lançando” por “cantando”, “voraz” por “faminto”, “nesga” por “mescla”, numa clara mudança de registro de língua, o que certamente aumenta a comunicabilidade. Como bem aponta Peter Low (2005, p. 187): “A música pode ser vista como um código auditivo de comunicação, e peças musicais específicas podem ser vistas como mensagens. A música é de fato um sistema complexo de sons, com dimensões de altura e harmonia, duração e padrões rítmicos, dinâmica e timbre.”<sup>33</sup>

Low (2003), ao descrever essa complexidade entre palavra e canto, também observa que a tradução de uma canção precisa basear-se em cinco critérios, a saber: cantabilidade (*singability*), sentido (*sense*), naturalidade (*naturalness*), ritmo (*rythm*) e rima (*rhyme*). Esses critérios, claro, se interpenetram, não podendo ser pensados separadamente.

No caso das adaptações das “transpirações baudelairianas” para o canto, o sentido visando a comunicação também se vincula à cantabilidade, como se pode notar nas substituições de: “nunca se sabe” por “ninguém nem sabe”; de “costumam consumar-se” por “costumam deleitar-se”; e de “desponta depois da orgia” por “desponta da putaria”. Este último exemplo, em certo sentido, mobiliza os critérios de cantabilidade, de sentido e de naturalidade, trazendo o texto para o contemporâneo e jogando ironicamente Baudelaire

<sup>33</sup> Music can be viewed as an auditory code of communication, and specific pieces of music can be viewed as messages. Music is indeed a complex system of sounds, with dimensions of pitch and harmony, duration and rhythmic patterns, dynamics and timbre

em pleno baile funk. O fato de apenas este verso ser declamado em toda a canção acentua ainda mais o seu sentido.

Vale acrescentar uma consideração sobre a rima final. No poema “transpirado”, rimase “noite” com “açoite”, mas na canção, devido a sua estrutura rítmica, temos a rima “sabores” por “dores”. São rimas bem mais naturais, cantáveis, compreensíveis, que explicam a troca de “matizes” por “sabores” e do último verso “sentem o sol rasgando rente em seu açoite” por “sentem na pele o gosto das suas dores”.

Enfim, este breve depoimento-reflexão visa compartilhar o estado atual do projeto A serpente [transpirações baudelairianas] – rapsódia poético-sonora de butiquim, cujo primeiro produto é o álbum *Fabulações baudelairianas* – récita camerística de butiquim. Trata-se, ao nosso ver, de projeto bastante inovador e radical, tanto musicalmente como poeticamente. Para destacar o caráter inusitado dessa obra (ópera?), pareceu-nos importante situá-la no contexto das musicalizações de *As flores do mal*, assim como descrever os processos musicais e poéticos de criação e de transformação (adaptação, transcrição) mobilizados nas diferentes etapas de realização. Esperamos que este artigo convide os leitores à escuta.

## Referências bibliográficas

- ALMEIDA, José Eduardo Ribe de. *Baudelaire, Rimbaud e o mito do poeta maldito na canção brasileira (1980-2010)*. 2015. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.
- AMARAL, Gloria Carneiro. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes*. Texte établie, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade), volume I, p. 46.
- BRAGA, Ernani. Composições de Ernani Braga para Canto e Piano (em Francez). In: *Composições de Ernani Braga*. (Partituras), Rio de Janeiro: Sampaio Araújo & Cia, s.d.. Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Tristesse\\_de\\_la\\_lune%2C\\_Ernani\\_Braga%2C\\_Musica\\_Brasilis.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/97/Tristesse_de_la_lune%2C_Ernani_Braga%2C_Musica_Brasilis.pdf). Último acesso em: 17/07/2024.
- BRAGA, Francisco. *Exposição comemorativa do centenário de Francisco Braga (1868-1945)*. [Catálogo]. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1968. Disponível em: <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb4287572ob>. Último acesso em: 17/07/2024.
- BRANCO, Luís de Freitas. *Canções francesas*: poemas de Théophile Gautier... [et al.]: canto e piano. Lisboa: Musicoteca, 2000.
- CAMPOS, Augusto. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo. *Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz – o underground do heavy metal extremo no Brasil*.
- COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire l'irréductible*. Paris: Flammarion, 2014.

DANTAS, Laura Figueiredo. *O canônico em xeque na MPB – processos de legitimação e ideário de modernidade*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicação e Artes, USP. São Paulo, 2016.

DELGADO, Alexandre; TELLES, Ana; MENDES, Nuno Bettencourt. *Luís de Freitas Branco*. Lisboa: Editorial Caminho, 2007.

DELIÈGE, Célestin. La conjonction Debussy-Baudelaire. In: JOOS, Maxime (Org.). *Claude Debussy: jeux de formes*. Éditions Rue d'Ulm – Presses de l'École Normale Supérieure, 2013, p. 101-130.

FALEIROS, Álvaro. *À flor do mal – transpirações baudelairianas*. São Paulo: Demônio negro, 2018.

FRANCESCHI, Humberto. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002.

GÜTLICH, George Rambrandt. Sobre imaginação e fantasia considerações sobre o ornamento. *Revistamusica*, v. 16, n. 1, p. 89-114, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/125008>. Acesso em 19 jul. 2024.

HIPPERTT, Rebeca Torrezani Martins. A sinestesia e o substrato musical em As flores do mal de Charles Baudelaire. *Travessias Interativas*, v. 14, n. 30, p. 332-343, 2024. DOI: <https://doi.org/10.51951/ti.v14i30.p332-343>.

JACKSON, John E. Mythe et histoire dans Les Fleurs du Mal. In: Yoshikazu Nakaji; Keiji Suzuki (Org.). *Baudelaire au Japon, hommage à Yoshio Abé*. L'Année Baudelaire Tome 13/14. Paris: Honoré Champion, p. 269-294, 2011.

KOSTKA, Stephan & PAYNE, Dorothy. *Harmonia Tonal com uma introdução à Música do Século XX*. Editado a partir da 6a edição por Hugo L. Ribeiro e Jamary Oliveira, 2015.

LEITE, Carlos Augusto Bonifácio; MANICA, Pedro Baumbach; PRUSCH, Vinícius de Oliveira. A nação tutelada em As vitrines, de Chico Buarque. *Revista Criação & Crítica*, v. 31, n. 31, p. 197-211, 2021. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.i31p197-211>.

LOW, Peter. The Pentathlon Approach to Translating Songs. In: GORLÉE, Dinda L. (Ed.). *Song and Significance – Voices and Virtues of Vocal Translation*. New York: Rodopi, 2005.

LOW, Peter. Translating Poetic Songs – an attempt at a functional account of strategies. *Target – International Journal of Translation Studies*, v. 15, n. 1, p. 91-110, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1075/target.15.1.05low>.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Figuras do feminino na canção de Chico Buarque*. São Paulo: Ateliê, 2000.

MESQUITA, Carlos. *La Beauté, mélodie, pour chant et piano, mezzo soprano*. Poésie de Ch. Baudelaire. Paris: Henry Lemoine et C., 1923.

MIRANDA, Sérgio A. de. O'Kinimbá, a primeira canção do ciclo Cinco canções nordestinas do folclore brasileiro, harmonizadas para canto e piano, de Ernani Braga. *Revista MODUS*, v. 10, n. 1, p. 51-63, 2014. Disponível em: <https://revista.uemg.br/index/php/gtic-modus/article/view/630>. Acesso em: 29 out. 2024.

RIBEIRO, Antonio Celso. A Migração dos Sentidos entre Les Bienfaits de la Lune de C. Baudelaire e Sortilégios da Lua de Oiliam Lanna. *Musica Theorica*, v. 3, n. 1, p. 238-266, 2016. DOI: <https://doi.org/10.52930/mt.v3i1.75>.

ROLLAND, Nina. *Baudelaire's music travels* (2018). Disponível em: <https://www.baudelairesong.org/baudelaires-musical-travels/>. Acesso em 10/07/2024. São Paulo: Alameda / Anpocs, 2010, p. 55.

- SILVA, Antonio César Silva. *Jorge Mautner e seus múltiplos*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura e Cultura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.
- SOARES, Márcia Aparecida. *As canções de Francisco Braga: análise estilística e interpretação*. 2015. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) – Universidade de Uberlândia, Uberlândia, 2015.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo, Edusp, 1996.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.