

CINQ POÈMES DE CHARLES BAUDELAIRE: LITERATURA E MÚSICA EM INTERAÇÃO

Professora Ms.Cecília Nazaré de Limaⁱ (EMUFMG)

Resumo:

Embora Charles Baudelaire e Claude Debussy provavelmente jamais tenham se encontrado em vida, a aproximação entre ambos se deu através da arte. Debussy selecionou cinco poemas extraídos de As flores do mal, de Baudelaire, para compor o ciclo de canções para voz e piano, compostas entre 1887 – 1889 e denominadas Cinq poèmes de Charles Baudelaire. Neste estudo, buscou-se explorar correspondências entre as linguagens literária e musical, com destaque para as escolhas de Debussy que visam potencializar, ampliar e criar imagens sonoras para as idéias sugeridas no texto de Baudelaire. Partiu-se da abordagem global da obra para uma análise mais aprofundada da segunda canção, em que destacamos a transposição da estrutura formal do texto para a estrutura da peça musical.

Palavras-chave: Charles Baudelaire. Claude Debussy. Música e Literatura. Estrutura formal

Introdução

Charles Baudelaire (1821 – 1867) e Claude Debussy (1862 – 1918)

Paris, metrópole insurgente do início do século XIX, referência mundial de modernidade e industrialização, de relações comerciais lucrativas, produção cultural e entretenimento: este é o cenário por onde circula Baudelaire.

O poeta capta esta Paris transformada pela industrialização, e sob seu ponto de vista, uma cidade degradada, impessoal, que gera vidas destituídas de sentido e identidade. As ruas se estreitam e os passeios se alargam para que as pessoas possam admirar as mercadorias que se espalham pela cidade; o marcante é a multidão, o choque, a fusão ou confusão das almas, ambiente em que as individualidades se dissolvem. Ruas mudam de nome e perdem-se as referências anteriores da rua do alfaiate, rua do sapateiro; monumentos são destruídos para a construção de fábricas. Paris não é apenas o reflexo da modernidade, mas o espaço revelador de suas contradições e complexidades, e Baudelaire é ao mesmo tempo testemunha e crítico dessas transformações sociais. Se, por um lado, ele recusa o progresso por seu caráter banalizador, que corrompe o espírito, por outro, cultiva a idéia de que o poeta está preso a este presente, a este mundo, e dele, desta cidade industrial, extrai o manancial de sua obra. Flanando pelas ruas de Paris, ele encontra a substância de sua poesia - aparições casuais, gestos, sonoridades, odores, e dela tira suas impressões, por meio de uma sensibilidade aguçada também pelo consumo de drogas, como ópio e haxixe.

Em relação ao conteúdo, seus poemas revelam um olhar destituído de julgamento moral, que capta os desejos, as angústias e a volúpia da sociedade parisiense, sobretudo das personagens geralmente omitidas em poesias (os doentes de hospitais, as prostitutas e os assassinos); delas, ele não busca origens nem traça destinos, apenas captura *flashes*. Para os críticos modernos, quando concede a toda realidade o direito de ser submetida ao tratamento poético, Baudelaire inventa uma nova estratégia da linguagem, a poesia moderna.

De suas concepções estéticas podem-se destacar:

- a autonomia da poesia em relação à política, à filosofia, à moral; ao contrário de seus contemporâneos românticos, que exaltavam em seus escritos os princípios de uma sociedade justa, democrática e igualitária, Baudelaire não foi um poeta social, com este tipo de engajamento político;

- as possibilidades de análise psicológica que o poema oferece; carregados de simbolismos e dualidades, os poemas de Baudelaire oferecem múltiplas interpretações;

- a economia dos meios de expressão e duração das composições; quadras e sonetos são formas curtas muito usadas por Baudelaire para expressar de forma concisa conteúdos bastante densos;

- a música como essência fundamental da linguagem poética. No rigor da métrica, das rimas, da recorrência e do jogo de palavras, a musicalidade perpassa os poemas de Baudelaire;

- o senso plástico e visual que sua poesia nos oferece. O gosto pelas imagens, pela percepção visual da realidade, está presente desde sua infância, no hábito de contemplar objetos, mapas e estampas, e se revela na descrição do poeta sobre a impressão que lhe causou, quando criança, um lustre de teatro: “*belo objeto luminoso, cristalino, complicado, circular e simétrico*” (BAUDELAIRE, 1985, p. 48). Esta percepção do lustre é associada por Junqueira à própria arquitetura dos poemas, que apresentam a comunhão entre o rigor formal e a emoção, entre matéria e espírito. O segundo poema musicado por Claude Debussy, objeto do estudo aqui proposto, é um exemplar deste rigor formal adotado por Baudelaire e transposto pelo compositor para a estrutura formal da música.

De origem humilde, Claude Debussy nasceu em Paris em 1862, portanto tinha 5 anos quando Baudelaire morreu. Aos 17 anos, excursionou pelas principais cidades européias como pianista de um trio musical, absorvendo sonoridades variadas em uma época em que diferentes expressões musicais, sobretudo as oriundas de outras nacionalidades, floresciam e atraíam o interesse dos artistas. Debussy se impressionou com a música exótica dos ciganos nos cabarés russos, com a música javanesa em Paris e com a música de Wagner. O interesse pelo compositor alemão surgiu a partir do estudo da partitura de Tristão, em 1886, das audições nos concertos em Bayreuth nos anos de 1888-89 e também do trabalho de Baudelaire, que deixou textos em que defendia Wagner, na época das representações bem pouco gloriosas de *Tannhauser* em Paris, em 1861. A influência de Wagner sobre o jovem compositor francês pode ser percebida principalmente pelas harmonias e condução tonal ampliada e pelo excesso do cromatismo presentes nas primeiras composições, como nos *Cinq poemas de Baudelaire*, escritos entre dezembro de 1887 e março de 1889. O vínculo com a literatura, especialmente com a obra dos poetas simbolistas contemporâneos e conterrâneos, é evidente em suas composições, não apenas em peças vocais, mas também em peças instrumentais. São alguns exemplos:

- A série de canções (grupo I) do ciclo *Fêtes Galantes* (Festas Galantes) com poemas de Paul Verlaine (1844 -1896), que também inspiraram a obra para piano *Suite Bergamasque*;

- A obra orquestral *L'après-midi d'un faune* (Predúdio para a tarde de um Fauno), concluída em 1894; essa peça foi inspirada no poema *Prelúdio, Interlúdios e paráfrase final para a tarde de um fauno*, de Stéphane Mallarmé (1842 - 1898);

- A ópera *Pelleas et Melisande* (1893-1895, concluída em 1902), adaptação da peça teatral de Maurice Maeterlink (1862-1949).

As conexões que podem ser estabelecidas entre o Debussy e Baudelaire vão além da conterraneidade e do interesse do músico pela obra do poeta. Se Baudelaire é considerado pelos estudiosos da literatura o primeiro impulso para a poesia moderna, o tema do prelúdio orquestral *Prelúdio para a tarde de um fauno* (*L'après midi de un faune*), de 1894, é o excerto musical que Paul Griphitts, uma das maiores autoridades em música do século XX, escolhe para iniciar o livro *Música Moderna*, enfatizando a contribuição do compositor para os subseqüentes rumos da arte musical no ocidente. É curiosa também a semelhança da forte reação provocada pelas obras de ambos quando surgiram: se a primeira publicação de *As flores do mal* foi impedida, na primeira metade do século XIX, acarretando prejuízo financeiro para o autor e a editora, a música de

Debussy provocou críticas ferozes como as duas publicadas em revistas parisienses nos primeiros anos do século XX. Na primeira delas, cujo autor é desconhecido, lê-se: “o ritmo, o canto, a tonalidade: eis aí três coisas desconhecidas do Sr. Debussy, e voluntariamente desdenhadas por ele. Sua música é vaga, flutuante, sem cores e sem contornos, sem movimentos e sem vida...”. (MORAES, 1983, p. 102). Da segunda, de autoria Camille Bellaigue, extraímos o seguinte trecho:

Ninguém está melhor qualificado que o autor de *Pelleas* para presidir à composição de nossa Arte. Tudo se perde e nada se cria na música do Sr Debussy... Tal arte é doentia e nociva. Esta música nos dissolve porque ela é, ela mesma, a dissolução. Ela contém os germes – não da vida e do progresso – mas da decadência e da morte. (MORAES, 1983, p. 102)

É mesmo verdade que a música de Debussy oferece outras sonoridades, não apenas pela utilização de diferentes formações escalares ou pelo encadeamento e formação inusitada dos acordes, mas também pela fluidez rítmica e liberdade formal. Se na poesia de Baudelaire há ritmo e musicalidade, o compositor cria uma música carregada de imagens visuais extraídas do cotidiano, de sua imaginação e da natureza, muitas vezes explicitadas nos títulos de suas obras, como na peça orquestral *La mer*, nos prelúdios para piano *Nuages e Catedral Submersa*. Debussy deixou muitos escritos sobre suas concepções musicais, dos quais pode-se destacar um trecho de uma nota datada de abril de 1902, escrita a pedido do secretário geral da Ópera Cômica, Georges Ricou. Quando expõe suas razões pela escolha de *Pelléas* para sua ópera, Debussy escreve:

Eu queria para a música uma liberdade que ela contém, talvez mais que qualquer outra arte, pois não está limitada a uma reprodução mais ou menos exata da natureza, mas às correspondências misteriosas entre a Natureza e a Imaginação. (DEBUSSY, 1989, p. 60)

CINQ POÈMES DE CHARLES BAUDELAIRE

Para compor sua obra *Cinco poemas de Charles Baudelaire* (*Cinq poèmes de Charles Baudelaire*), canções para voz e piano compostas entre 1887 – 1889, Debussy selecionou os seguintes poemas extraídos de *As flores do mal*: A varanda (*Le balcon*), Harmonia da Tarde (*Harmonie du soir*), O repuxo (*Le jet d'eau*), Recolhimento (*Recueillement*) e A morte dos amantes (*La mort des amants*).

Esta seleção apresenta uma unidade temática caracterizada, sobretudo, por lembranças e percepções de um relacionamento amoroso em seus momentos de prazer e melancolia, dor e alegria, vida e morte compartilhados pelos amantes. As poesias são ordenadas de modo a nos sugerir um movimento, um direcionamento, que parte das lembranças de momentos felizes a dois, como “as tardes na varanda” do primeiro poema, e termina com a morte e transcendência dos amantes, “ambos queimando os últimos ardores”, uma morte recebida por um Anjo. O direcionamento temático gerado pela seleção e ordenação dos poemas é enfatizado musicalmente, por meio das tonalidades principais de cada canção.

Como dito anteriormente, a influência de Wagner está presente nas produções iniciais de Debussy, entre as quais as *cinco canções*, cuja influência evidencia-se principalmente pela forte presença do cromatismo. Apesar de demarcar tonalmente cada canção, o compositor expande essas tonalidades por caminhos cromáticos, possibilitando ao ouvinte constantes e contínuas percepções de regiões sonoras distintas. Este procedimento permite uma associação com as impressões do poeta ao flunar pelas ruas de Paris, constantemente afetado física e emocionalmente por estímulos incessantes e diversos.

No que se refere à tonalidade principal de cada canção, Debussy agrupa tonalmente os três primeiros poemas, nos quais percebe-se a unidade textual do ideal sublimado. Escolhe a tonalidade Dó maior, tom primordial, claro, luminoso e alegre, para abrir o ciclo das cinco canções. Provoca um afastamento na segunda, por meio da tonalidade Si maior, mas retorna ao Dó maior na terceira

peça. Se, no primeiro e terceiro poemas, o amor sublimado é o foco, o afastamento para o Si maior na segunda canção se associa à idéia da finitude presente no texto “Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem, Cada flor se evapora igual a um incensório”. Para o quarto poema, *Recueillement*, ele escolhe a tonalidade de Do # menor para o texto que inicia: “Sê sábia, ó minha Dor, e queda-te mais quieta”. É a única vez que a tonalidade principal tem a sonoridade menor; o momento da dor. Para concluir o conjunto das canções, a tonalidade de Sol bemol maior é a escolhida, não fortuitamente, pois o que se pretende enfatizar é o afastamento dos amantes, sua transcendência em diversos aspectos, do carnal para o espiritual, da vida para a morte, da terra para o céu. Lembremos que, no ciclo das quintas, um dos pilares do sistema tonal, o maior afastamento possível entre duas tonalidades se dá por meio do intervalo de quinta diminuta. A tonalidade de Sol bemol maior, reservada para a última peça, é, portanto, a mais afastada do Dó maior que inicia o ciclo das canções.

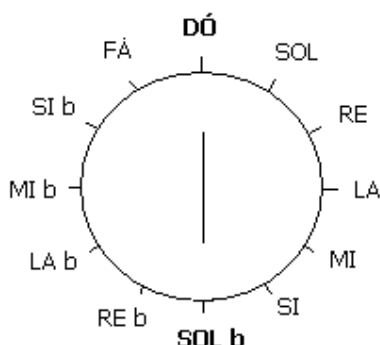


FIGURA 1 – Ciclo das 5as e representação do afastamento entre as tonalidades Dó e Sol bemol maior da primeira e última canção, respectivamente, da obra *Cinq poèmes de Charles Baudelaire*

Afastadas tonalmente, a primeira e a quinta canção mantêm unidade em outros aspectos, dos quais se destacam o movimento cromático ascendente e o desenho melódico de bordadura com o intervalo de terça presentes na introdução de ambas as peças (Figuras 2 e 3). Na introdução da primeira peça (Fig. 2), a tonalidade Dó maior é expandida logo de início pelo cromatismo ascendente em duas das linhas melódicas (baixo e tenor) da textura polifônica da parte do piano. No segundo compasso, a ambiguidade entre Dó maior e Mi menor ressalta o caráter vago e flutuante da condução harmônica da seção. Somente no quarto compasso, décimo terceiro tempo do trecho em compasso quaternário simples, o repouso na tônica ocorre de forma mais enfática, sobretudo pela presença da função de dominante que a precedeu.

Allegro con moto

Chant

Piano

3a 3a

3 3 3 3 3

mov. cromático

mov. cromático

Mère des souvenirs

D T

FIGURA 2 – Introdução da peça I *Le Balcon*

De maneira semelhante, os elementos presentes na introdução – cromatismo e bordadura em intervalo de terça – são retomados na última peça (Fig. 3), em uma condução harmônica também semelhante: parte de um Sol bemol maior, agora menos definido, realiza um movimento cromático ascendente. No quarto compasso, a função de dominante do tom principal atrai a tônica, que se impõe no décimo terceiro tempo do trecho, agora em compasso ternário simples.

Andante

Chant

Nous au - rons des lits

Piano

3a 3a

mov. cromático

D T

FIGURA 3 – Introdução da peça V *La mort des amants*

Ainda em relação à tonalidade, é importante destacar que na última estrofe do ciclo – “Pouco depois um Anjo, abrindo as portas, Há de avivar, alegre e enternecido, Os cristais já sem brilho e as chamas mortas” – na referência aos amantes, Debussy retoma a bordadura em terça e a tonalidade Dó maior da primeira canção, da qual aos poucos vai se distanciando até trazer de volta o Sol bemol maior, tonalidade que conclui o ciclo.

Seria possível aprofundar este primeiro olhar da relação texto-música sob o ponto de vista da harmonia, investigando as tonalidades secundárias, as qualidades dos acordes e suas correspondências com o texto.

Entretanto, optou-se aqui por explorar as relações entre a estrutura formal dos poemas, cujo rigor era tão caro ao poeta, e as canções de Debussy. O equilíbrio das rimas e as repetições dos versos em pontos estruturais importantes dos cinco poemas, que os dotavam de ritmo e

musicalidade, foram transpostos para as canções. Será analisada aqui a segunda canção, Harmonia da Tarde, pelo interesse que sua estruturação diferenciada pode suscitar.

RELAÇÃO ENTRE O POEMA E A CANÇÃO *HARMONIE DU SOIR*

HARMONIA DA TARDE

Chegado é o tempo em que, vibrando o caule virgem,

Cada flor se evapora igual a um incensório;

Sons e perfumes pulsam no ar quase incorpóreo;

Melancólica valsa e lânguida vertigem!

Cada flor se evapora igual a um incensório;

Fremem violinos como fibras que se afligem;

Melancólica valsa e lânguida vertigem!

È triste e belo o céu como um grande oratório

Fremem violinos como fibras que se afligem;

Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório!

È triste e belo o céu como um grande oratório

O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem

Almas ternas que odeiam o nada vasto e inglório!

Recolhem do passado as ilusões que o fingem

O sol se afoga em ondas que de sangue o tingem

Fulge a tua lembrança em mim qual ostensório

Baudelaire incorpora à prosódia francesa o *Pantum*, organização poética de origem malaia em forma fixa de 4 quadras, na qual o 2º e 4º versos da primeira estrofe serão o 1º e 3º da segunda (em negrito na reprodução do poema acima); o 2º e 4º desta segunda estrofe serão o 1º e 3º da seguinte, e assim por diante, até completarem as 4 quadras. Debussy utiliza musicalmente essa estrutura formal na melodia entoada pela voz feminina, com sutis variações melódicas, rítmicas e na altura dos trechos, sem, no entanto, comprometer a percepção da repetição melódica. No exemplo musical abaixo (Fig. 4), pode-se perceber a semelhança do perfil das linhas melódicas que a voz feminina (soprano) canta, comparando a melodia do segundo verso da primeira estrofe (I – 2) com a do primeiro verso da segunda estrofe (II – 1)





FIGURA 4 – Semelhanças das linhas melódicas realizadas pela voz feminina na segunda frase da primeira estrofe (I – 2) e na primeira frase da segunda estrofe (II – 1)

O mesmo ocorre com a melodia vocal do 4º verso da primeira estrofe (I - 4), que será reproduzida na posição de 3º verso da segunda estrofe (II - 3). Comparando as duas linhas (Fig. 5), observa-se que houve modificação na altura de toda a linha melódica correspondente ao 3º verso da segunda estrofe, que ficou elevada um tom.

FIGURA 5 - Melodia vocal correspondente à quarta frase da primeira estrofe (I – 4) e à terceira frase da segunda estrofe (II – 3)

Vale ressaltar que, no texto literário, esse deslocamento dos versos nas estrofes e suas associações com outros alteram o seu contexto, portanto, o seu significado. Na transposição musical, Debussy procura criar o mesmo efeito quando envolve com diferentes harmonias e texturas as linhas melódicas correspondentes às repetições dos versos. Esse procedimento pode ser ilustrado pela comparação entre o trecho musical correspondente ao 2º verso da primeira estrofe (compasso 7 da figura 6) “Chegado é o tempo, em que vibrando o caule virgem, **Cada flor se evapora igual a um incensório**” e sua repetição como 1º da segunda estrofe (compasso 17 da figura 7).

II HARMONIE DU SOIR

Andante, tempo rubato *p*

Voi - ci ve - nir les temps où vi -

brant sur sa ti - ge cha-que fleur s'é - va - pore ain - si qu'un en - cen -

soir; les sons et les par -

FIGURA 6 – Compassos iniciais da canção *Harmonie du soir*

Percebe-se que Baudelaire inicia o poema com a constatação da inexorabilidade da morte, e Debussy procura traduzir musicalmente o anúncio e a chegada desse tempo final. A harmonia suspensiva dos seis compassos iniciais do trecho irá resolver na tônica (compasso 7), exatamente no momento da entrada do segundo verso, de maneira a coincidir o repouso musical com o momento implacável da finitude do ser expresso neste verso. Entretanto, quando esse mesmo verso se repete na linha vocal do compasso 17 ao 19 (fig. 7), porém como o primeiro da segunda estrofe, o piano a envolve com a mesma rítmica fluida e dançante que acompanhou o verso imediatamente anterior, potencializando a idéia da *valsa melancólica* nele sugerida.

FIGURA 7 – Compassos 7 ao 19, correspondentes ao primeiro verso da segunda estrofe da canção *Harmonie du soir*

CONCLUSÃO

Os exemplos de relação texto-música aqui apresentados são amostras de diferentes tipos de linguagens, no caso a música e a poesia, interligadas por estruturas equivalentes de conteúdo e de forma. Por ser evidente que a música e a poesia têm valor em si mesmas como expressões artísticas distintas que são, não se buscou aqui estabelecer uma disputa entre elas, nem avaliar quem perde ou quem ganha quando associadas em uma canção. Muito mais produtivo foi estabelecer as correspondências entre a música de Debussy e o texto em Baudelaire e ressaltar o forte potencial de expressão e comunicação que se pode atingir quando essas duas artes participam em colaboração mútua. Compartilhando tarefas expressivas, num entendimento natural e verdadeiro, e “lidos paralelamente, textos gerados por diferentes sistemas sógnicos mutuamente se enriquecem, se iluminam” (OLIVEIRA, 2002, p.10). Qualquer tentativa de explicar essa forma de expressão conjunta estará sempre aquém de sua mensagem, pois muitas correspondências misteriosas entre as duas expressões artísticas nos escaparão.

As análises musicais propostas se guiaram muito mais pela investigação do todo em confronto com o texto, do que uma pesquisa minuciosa dos elementos musicais constituintes. Por esse motivo, as palavras que Debussy utilizou, em janeiro de 1903, para iniciar um ensaio de crítica musical sobre a ópera *O estrangeiro* de seu contemporâneo Vicent D’Indy, podem perfeitamente servir de fecho para este artigo:

“Tentarei ver através das obras os movimentos múltiplos que as fizeram nascer e o que elas contêm de vida interior; não é bem mais interessante que o jogo que consiste em desmontá-las como curiosos relógios?” (DEBUSSY, 1989, p 65)

Referências Bibliográficas

- [1] AGUIAR, Maria Cristina. “Música e Poesia: a relação complexa entre duas artes da comunicação” Disponível em: <http://www.ipv.pt/forumedia/6/13.pdf>
- [2] BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução, introdução e notas: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- [3] BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Coleção *Obras escolhidas*, volume III. Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Batista. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 22- 23
- [4] DEBUSSY, Claude. *Monsieur Croche e outros ensaios sobre música*. Trad.: Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- [5] _____. *Cinq poèmes de Charles Baudelaire. Chants pour chant et piano*. Leipzig: Edition Peters, 1971
- [6] GRIPHITS, Paul – *A música moderna; uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Tradução: Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.
- [7] MORAS, J. J.. *Música da modernidade; origens da música do nosso tempo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983
- [8] NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- [9] OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e música*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

ⁱ **Cecília Nazaré de LIMA, Professora Ms.**

Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais
Departamento de Teoria Geral da Música
cecilianl@ufmg.br