

Comunicação: “O Papel do Poema «Correspondances» no Teatro de Vanguarda dos Séculos XIX e XX”

Eugénia Vasques

## 1. O Teatro de Baudelaire: Para um «Teatro do Futuro»

Existem, bastante ignorados entre nós, alguns projectos de peças de teatro da autoria de Baudelaire cujas datas de realização se terão situado entre 1843 e 1854-61<sup>1</sup>. Três desses projectos têm títulos mais ou menos definidos como «La fin de D. Juan», «L’Ivrogne» e «Le marquis du 1er Housards»<sup>2</sup> e são planos de extensão variável; um outro projecto, o primeiro a ser conhecido (1843), teria provavelmente o título de «Ideolus»<sup>3</sup>, é o mais completo (2 actos, 22 páginas) e resultou de uma escrita em colaboração entre o jovem Baudelaire, então com vinte e dois anos, e o poeta Ernest Prarond. Os outros ou são apenas títulos (“Falkland”, “Les Vierges Sages et les Vierges Folles”, “Le Club des Cocus”, “Un Drame sur les Bohémiens”, etc.) ou são meras anotações de ideias do género “Une pièce à femmes”, “Le catholique dandy”, “Revers de Tartufe”, “etc.”<sup>4</sup>).

Como assinalam os exegetas, com Roland Barthes em lugar de destaque discutindo estes projectos do ponto de vista, semiológico, da “teatralidade”, talvez com a excepção de «L’Ivrogne» -- cujo esboço, desenvolvido em anotações numa carta ao actor Hippolyte Tisserant (1854), parece indicar a ligação íntima ao poema homónimo na sua primeira parte<sup>5</sup> --, em nenhum destes projectos teatrais se reconheceria o

<sup>1</sup> Cf. Barthes, p. 57e Pichois, p. 1440.

<sup>2</sup> Cf. Gómez, pp. 35-36. Esta palavra aparece grafada: *husards*, *huzards*, *housards*.

<sup>3</sup> Cf. Barthes, p. 57, nota 1.

<sup>4</sup> Cf. Gómez, pp. 35-36 e Baudelaire, *Oeuvres Complètes I*, pp. 1438-1467.

<sup>5</sup> Cf. Gómez, p. 43.

poeta de *Les Fleurs du Mal*. O que se poderá reconhecer, porém, será a existência de uma outra teatralidade patente na obra do poeta que foi, aliás, o primeiro crítico de arte a analisar a teatralidade inerente à vida urbana como uma forma de modernidade e um artista que ousou transportar a arte para a vida através da construção da *persona* do *dandy*.

E é como crítico, justamente, que a intuição teatral do poeta amplamente se revela, quer ao analisar as ideias estéticas de Wagner quer ao divagar premonitoriamente sobre um teatro artificial em *Mon coeur mis a nu*, escritos onde encontramos uma visão que será, aliás, recuperada, no final do século, por Alfred Jarry (no seu manifesto “Da Inutilidade do Teatro no Teatro” de 1896 e “Doze Argumentos de Teatro, de 1897, onde se refere à personagem de Hamlet como “uma abstracção que anda”)<sup>6</sup> e que será concretizada, plasticamente, pelas “máscaras” de Edward Gordon Craig. Diz então Baudelaire:

*Cependant, je ne nie pas absolument la valeur de la littérature dramatique. Seulement, je voudrais que les comédiens fussent montés sur des pantins très hauts, portassent des masques plus expressifs que le visage humain, et parlassent à travers des portevoix; enfin que les rôles de femmes fussent joués par des hommes.* (cit. in Pichois, p. 1441)

Como reiterou recentemente (2000) o ensaísta galego Xesús González Gómez da Universidade da Coruña, seguindo de perto a análise de Barthes, o problema do projecto de teatro de Baudelaire terá sido que o poeta

*não tomou o teatro a sério. Os seus «projectos» são a outra cara da sua obra. Ou melhor, como disse Barthes, podemos afirmar que possuía o agudo sentido da teatralidade mais perturbadora e mais secreta, aquela*

---

<sup>6</sup> Cf. Vasques, *O Que É Teatro*, pp. 77-81.

*que situa o actor – digamos, a personagem que está em cima do palco – no centro do prodígio teatral e que constitui o teatro como o centro de uma encarnação em que o corpo é duplo: corpo vivo procedente de uma natureza trivial e corpo enfático, solene, gelado pela sua função de objecto artificial. . . .Este “agudo sentido” não aparece nos seus projectos: reflecte-se na sua obra poética, sobretudo em *Le spleen de Paris* (*Pequenos Poemas em Prosa*), onde cada poema é como o quadro de uma representação teatral. (p. 47; tradução minha)*

Barthes, na sua análise, referindo-se especificamente ao que considera, muito epocal (1954) e estruturalisticamente, aliás, como traços do “malogro” teatral do poeta, acrescentará:

*Tempos e lugares, sempre que são indicados, demonstram o mesmo horror do teatro, pelo menos do teatro tal como se podia imaginar no tempo de Baudelaire: o acto e a cena são unidades com que Baudelaire se embaraça imediatamente, que ele ultrapassa incessantemente e cuja dominação remete sempre para mais tarde; umas vezes sente que o acto é demasiado curto, outras vezes, demasiado longo; ora introduz um retrocesso<sup>7</sup> que, hoje, só o cinema poderia realizar; ora o lugar é ambulante<sup>8</sup>, passagem insensível da cidade para o campo, como no teatro abstracto<sup>9</sup>; de um modo geral, no seu próprio germe, esse teatro explode, muda, como um elemento químico mal fixado, divide-se em «quadros» (no sentido pictórico do termo) ou em narrativas. Acontece que, contrariamente a qualquer homem de teatro verdadeiro, Baudelaire imagina uma história completamente narrada, em vez de partir da cena; geneticamente, o teatro não passa nunca de concreção ulterior de uma ficção em torno de um dado inicial, que é sempre de ordem gestual (liturgia em *Esquilo*, esquemas de actores em *Molière*): aqui, o teatro é manifestamente pensado como uma metamorfose meramente formal, imposta fora de tempo a um princípio criador de ordem simbólica*

---

<sup>7</sup> Cf. “Marquis du 1<sup>er</sup> Housards”, acto III.

<sup>8</sup> Cf. “La Fin de Don Juan”.

<sup>9</sup> Como no *Fausto* de Goethe.

(“*Marquis du 1er Housards*”) ou existencial (“*L’Ivrogne*”). (pp. 62-63)

Embora não seja meu objectivo analisar, nesta comunicação, o conteúdo formal dos projectos teatrais baudelairianos, avaliando, do mesmo passo, a “ideia de teatro” construída neles pelo jovem poeta, não posso, no entanto, deixar de assinalar que, mesmo nestes projectos, poderemos encontrar «intuições» geniais do poeta relativamente a um «teatro de futuro». Se nos ativermos, aqui, aos aspectos criticados por Roland Barthes, detectaremos traços de uma preciosa modernidade teatral por detrás das inconclusas idealizações teatrais do poeta, sendo um desses traços, e o mais evidente, justamente, a “imaginação narrativa” que será a base do célebre e relevante «teatro épico», contestação do teatro dramático aristotélico-burguês levada a cabo, no século XX, em tempo de guerra e revolução, na Alemanha, por Piscator e Brecht nas primeiras décadas do século XX, na sequência de uma mais seminal reconfiguração do teatro como a que é levada a efeito por Meyerhold e outros no quadro da Revolução de Outubro na Rússia.

## **2. Baudelaire e o conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk***

Mas deixemos de lado os segredos laboratoriais da oficina de Baudelaire onde fermenta *Les Fleurs du Mal* e entremos directamente no seu labor de crítico de arte. Um dos textos que compõem o recente volume antológico *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*, da autoria do poeta Jorge Fazenda Lourenço, com tradução de um veterano poeta, Pedro Tamen, é a crítica, acima mencionada, com o título “Richard

Wagner e *Tanhäuser* em Paris”, datada de 1861<sup>10</sup>, tem o autor já quarenta anos. Neste texto, Baudelaire procede ao debate do ideário estético de Wagner centrado no conceito de *drama* – que o compositor alemão considera “a obra artística por excelência”<sup>11</sup> por permitir, a exemplo da tragédia grega, “a aliança de todas as artes concorrendo juntas para o mesmo fim, isto é, para a produção da obra artística mais perfeita, e a única verdadeira”<sup>12</sup>--, debate que lhe foi suscitado por três concertos de música de Wagner, em Paris, no ano anterior (1860) e, claro, pelo estudo dos textos poéticos e dos textos teorizantes do poeta e compositor alemão, publicados em francês, nomeadamente a chamada “Carta sobre a Música” em que, como informa Baudelaire, “o autor [alemão] apresenta uma análise muito breve e muito límpida das suas três obras anteriores, *A Arte e a Revolução*, *A Obra de Arte do Futuro* e *Ópera e Drama*. . .”(Lourenço, pp. 225-226).

Logo nas páginas iniciais do ensaio, Baudelaire afirma com grande acuidade

*Ouvi dizer muitas vezes que a música não pode vangloriar-se de exprimir com exactidão seja o que for, ao contrário da palavra ou da pintura. Isso é verdade em certa medida, mas não o é completamente. Ela [a música] exprime à sua maneira, e pelos meios que lhe são próprios. Na música, como na pintura e até na palavra escrita, que é contudo a mais positiva das artes, existe uma lacuna completada pela imaginação do ouvinte.*

*Foram sem dúvida estas considerações que levaram Wagner a considerar a arte dramática, isto é, a junção, a coincidência de várias artes, como a arte por excelência, a mais sintética e a mais perfeita. Ora se por um instante pusermos de lado o auxílio da plástica, do cenário, da incorporação dos tipos sonhados em comediantes vivos e até da palavra cantada, permanece ainda incontestável que, quanto mais a música é eloquente, mais a sugestão é rápida e justa, e mais possibilidades existem de os homens sensíveis conceberem ideias relacionadas com as que inspiraram o artista. . . . (pp. 218-219)*

*O leitor sabe o objectivo que pretendemos: demonstrar que a verdadeira música sugere ideias análogas em cérebros diferentes. De resto, não seria ridículo raciocinar aqui a priori, sem análise e sem comparações; porque verdadeiramente surpreendente seria, isso sim, que o som não pudesse sugerir a cor, que as cores não pudessem dar a ideia de uma melodia e que o som e a cor*

---

<sup>10</sup> Cf. Lourenço, pp. 216-243.

<sup>11</sup> Cf. Lourenço, p. 226.

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*.

*fossem impróprios para exprimir ideias; visto que as coisas sempre se exprimiram por uma analogia recíproca, desde o dia em que Deus proferiu o mundo como uma complexa e indivisível totalidade:*

*La nature est un temple où de vivants piliers  
Laissent parfois sortir de confuses paroles:  
L'homme y passe à travers des forêts de symboles  
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. (pp. 220-221)*

Como se pode aperceber, dois gestos importantes são delineados nesta crítica por Baudelaire: por um lado, a adesão a um ideário estético de grande posteridade que defende uma socialização do acto de percepção artística aproximando, através da sugestão e da imaginação, o artista do seu público, erigido, deste modo não mimético, à categoria de co-criador da obra de arte (“lacuna completada pela imaginação do ouvinte”); por outro, a defesa utópica, socialista e romântica, de uma “união das artes”, de uma “analogia recíproca” entre as várias artes, de uma “esplêndida *unidade* da obra de arte”, de uma “grandeza da obra de arte global” – a *Gesamtkunstwerk* -- como defendia Wagner desde a sua juventude revolucionária (*A Arte e a Revolução*, pp. 80-81). São estes dois gestos, aliás, que nos conduzem directamente às “correspondências”, um tema que o poeta vinha trabalhando há já vários anos (cf. Pichois, *O.C. II*, p. 577) e que ligou, directamente, como se vê acima, à “imaginação” – que considerou a mais científica de todas as faculdades humanas por ser a única capaz de entender a “analogia universal” (cf. idem, *ibidem*, p. 841) – e que transformou em título definitivo do soneto cujas dois quartetos inscreve no próprio corpo do texto crítico.

Será a este soneto, “Correspondances”/“Correspondências”, que ficará, na história das artes, indefectivelmente ligado ao conceito de “obra

de arte do futuro” que Wagner romanticamente idealizara, que sempre voltamos para compreender o ímpeto, simbolista e vanguardista, de questionamento dos limites entre artes e de questionamento da sua autonomia individual.

### 3. *Gesamtkunstwerk* e “Correspondências”

Em “Richard Wagner e *Tanhäuser* em Paris”, por meio do debate do ideário wagneriano da *Gesamtkunstwerk*, Baudelaire introduz, então, o que virá a ser entendido, posteriormente, como a “doutrina das correspondências” (Deak p. 95). Esta teoria funda-se na sinestesia como veículo de correspondência entre os sentidos, o que estaria na base, como explica, do facto de tanto Berlioz como Lizt e ele mesmo terem chegado a ideias semelhantes ao ouvirem o *Lohengrin*.

De acordo com esta leitura da sinestesia como um modelo teórico, como uma autêntica epistemologia, o universo seria composto por um certo número de sistemas analógicos e no interior de cada sistema, os seus elementos corresponderiam aos elementos de qualquer outro sistema. Através de símbolos seria, pois, possível, relacionar entre si todos os sistemas análogos. (cf. Deak, pp. 95-100) Deste entendimento decorre então que as “correspondências” não são somente tema mas sim uma teoria geral das artes e, assim sendo, também uma teoria geral da poesia. (cf. idem, p. 100) Como a poesia, a música seria constituída por elementos especiais, com traços que se combinam em estruturas. Em consequência, a música e a poesia seriam artes recíprocas, o que permitiria compreender um género artístico através de outro que fosse escolhido como paradigma.

Esta conceptualização, com grande futuro, tornou-se um dos conceitos-chave com que os proponentes de *La Revue Wagnérienne* (Paris, 1885) elaboram a sua teoria do Simbolismo (cf. Deak, p. 101),

reinterpretando, para esse fim, o termo wagneriano *Gesamtkunstwerk* como uma ideia inicial de Wagner que o próprio compositor tinha abandonado, como se confirmava no *Parsifal* onde a música era nitidamente superior ao poema (cf. Deak, p. 103).

O problema com que se debatiam, porém, os simbolistas franceses face a este conceito remete para o seu conteúdo genético – a ideia de síntese, de escolha das artes irmãs e a metodologia a adoptar para essa síntese – que não se adequava à estética simbolista do momento. Com efeito, a síntese final proposta por Wagner resultaria numa potenciação total expressiva da obra artística por meio da potenciação expressiva de cada arte individual convocada (cf. *A Obra de Arte do Futuro*), o que conduzia à conclusão de que uma arte poderia ser substituída pela outra em virtude dos objectivos comuns que perseguiam. Para ultrapassar este obstáculo e para manter o conceito (*Gesamtkunstwerk*) como ferramenta epistemológica, os críticos de *La Revue Wagnérienne* aderiram, por fim, à defesa da superioridade da música sobre as outras artes e à defesa da síntese como operação que, para se efectuar, pressupunha a aceitação da superioridade da música! (cf. Deak, pp. 102-103)

#### 4. “Correspondências” e Sinestésias

Indo um pouco mais longe neste debate, a ensaísta italiana Marcella Lista, defendeu recentemente que os simbolistas, que designa por “geração simbolista”, terão até criado um autêntico contraponto ao conceito de *Gesamtkunstwerk* – ou união das artes (cf. Lista, p. 7) -- idealizado por Wagner em 1849. Esse contraponto basear-se-ia nas “correspondências” enunciadas por Baudelaire como “união dos sentidos” (p. 7) e radicaria especificamente nas sinestésias. Afirma a autora:

“[se] os sentidos correspondem uns aos outros na caixa de ressonância que é a experiência sensorial humana, cada arte, por si mesma, pode fazer apelo a esse diálogo interno da sensibilidade, a fim de despertar a humanidade integral das origens. Esta concepção é secundada e alimentada, na época do simbolismo, pela «descoberta» científica das sinestésias.” (p. 11; tradução minha).

Com efeito, o fenómeno das sinestésias, identificado pela ocorrência frequente de uma “audição colorida”, foi, realmente, muito estudado e explicado de duas formas distintas pela medicina do século XIX<sup>13</sup>, inclusivamente como qualquer coisa com origem numa forma unitária da percepção sensível em latência no ser humano (cf. Lista, pp. 11-12). A sua popularidade nas artes experimentais (e nos movimentos ocultistas) é enorme como o comprovam os poetas Baudelaire, Rimbaud ou Hoffmann. Porém, o crescente positivismo científico dos finais do século XIX mostrar-se-à avesso a tais especulações “místicas”, o que não impediu que artistas simbolistas das gerações finisseculares, pertencentes a uma elite «à côte», explorassem experiências cénicas com vista à contestação do realismo-naturalista com as armas do inefável.

Um dos casos mais conhecidos é o do muito jovem (dezoito anos) director de teatro Paul Fort que, no Théâtre d’Art (1891-1893), em Paris, faz uma das primeiras tentativa sistemáticas de sinestesia cénica. Sob a influência literal das “Correspondências” de Baudelaire, apresentou um espectáculo cinestésico criado a partir do *Cântico dos Cânticos* de Salomão, em forma de «Symphonie d’amour spirituel en huit devises

---

<sup>13</sup> Uma dessas explicações faz radicar o fenómeno numa origem fisiológica, que pode ser suscitada por uma patologia individual ou, pelo contrário, por uma origem unitária da percepção sensível em latência no ser humano; a segunda explicação é de ordem psicológica: as correspondências entre cores e sons, por exemplo, seriam produzidas por simples associação de ideias suscitadas por uma experiência comum ou ligada à experiência de vida de cada pessoa (cf. Lista, pp. 11-12).

mystiques et trois paraphrases, musiques de Flamen de Labrély» (Dusigne, p. 43). O espectáculo estruturava-se em torno de quatro elementos: palavra, música, cor e perfume. Os projectores de luz mudavam de cor a cada cena, tentando acompanhar o ritmo das paixões das personagens. Dos camarotes superiores, maquinistas de cena lançavam água-de-colónia perfumada e outros perfumes sobre a plateia por meio de vaporizadores! (cf. idem) A experiência foi um desastre e suscitou enorme polémica em torno da validade e honestidade destas experiências “dandistas” (cf. Lista, p. 14).

Porém, o que realmente estava no ar era a possibilidade de “uma nova arte do espectáculo, exclusivamente baseada em projecções cromáticas em movimento, associadas ou não com a música” (Lista, p. 15). Como se está a entender, essa arte será o cinema cujas primeiras realizações experimentais datam do início do século XX. (cf. Lista, p. 15)

#### 4. “Correspondências” e As Vanguardas Teatrais

No decurso do primeiro ano de existência da referida revista simbolista, *La Revue Wagnérienne*, Mallarmé publicará um artigo intitulado “Rêverie d’un poète français” no qual se distancia não só da teoria wagneriana da *Gesamtkunstwerk* como das ideias românticas sobre o papel do mito no teatro. No seu artigo, Mallarmé sublinha que a maior contribuição de Wagner terá sido a capacidade de idealizar uma síntese entre artes tão distintas como o teatro das acções humanas e a música ideal (cf. Deak, p. 103). É aí que Mallarmé detecta a possibilidade de transformar o actor num signo artístico impessoal e universal, fazendo dele um elemento integrante daquilo que designa como “espectáculo ideal” (cit. In Deak, p. 103).

Volvidos dez anos sobre este ensaio de Mallarmé, em 1895, um músico suíço, Adolphe Appia (1862-1928), wagneriano da primeira hora, publica *La mise en scène du drame wagnérien* onde constata o abismo que separa a modernidade composicional de Wagner das suas realizações cénicas em Bayreuth. Em 1899, dá à estampa *La Musique et la Mise en Scène* e, pouco depois, em 1903, assina finalmente a sua primeira encenação. A seguir, graças ao músico suíço Jacques-Dalcroze, Appia é iniciado nas experiências sobre “ginástica rítmica” (1906) e, nos vinte anos seguintes, dedicar-se-á a uma refundação da cena teatral por meio de uma definição do teatro como “arte dramática” e de uma concepção do espaço cénico – o espaço vazio – que, graças corpo vivo do Actor, se volveria num espaço vivo, mutável, transformável. O espectáculo teatral, ao contrário de uma síntese harmoniosa de artes como a que fora proposta por Wagner, uma será uma síntese de elementos: um espaço em potência (mutável) com uma luz também em potência, onde o Corpo vivo do Actor, portador do Texto e do Movimento, “é. . .o criador dessa arte [dramática] e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos factores. . . “ (cit. in Vasques, pp. 85-86).

Tal como Appia, também o actor inglês Edward Gordon Craig (1872-1966) procura essa cena teatral sintética, em que, como no soneto de Baudelaire, a natureza seria um templo feito de pilares vivos onde os actores oficiariam através de gestos simbólicos (cf. Vasques, pp. 93-94). Mas, naquele início de século (1904-1907), o corpo material e acidental do actor, movido pela emoção, veículo do caos, impediria, de acordo com o encenador, o teatro de ser uma arte. Craig propõe então uma saída: “O actor desaparecerá e em seu lugar veremos uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de *Übermarionette* até que tenha conquistado um nome mais glorioso” (*A Arte do Teatro*, cit. in Vasques, p. 96). Ouçamos

um excerto em francês que aproxima a visão do inglês Craig do universo utópico das “Correspondências”: “La marionette est la descendante des antiqués idoles de pierre des temples, elle est l’image dégénérée d’un Dieu. Amie de l’enfance, elle sait encore choisir et attirer ses disciples” (cit in Dusigne, p. 78).

Num dos textos que compõem o seu livro mais importante, *A Arte do Teatro* (1911), intitulado justamente “O Actor e a Übermarionette”, Craig afirmará:

*A arte do teatro não é nem a representação dos actores, nem a peça, nem a encenação, nem a dança; [a arte do teatro] é constituída pelos elementos que a compõem: pelo gesto, que é a alma da representação; pelas palavras, que são o corpo da peça; pelas linhas e pelas cores que são a própria existência do cenário; pelo ritmo, que é a essência da dança.* (cit in Vasques, p. 97)

Appia e Craig abandonaram a encenação e, isolados e incompreendidos no seu tempo, dedicaram-se ao estudo das suas visões até ao fim das suas vidas. O teatro procurava-se na abstracção e no símbolo: “*L’homme y passe à travers des forêts de symboles*”. Mas seria necessário esperar pelo futuro e pelas tecnologias que, hoje, permitem a presença humana por via da não corporalidade do holograma ou a reinvenção do corpo, da voz e das acções dos humanos pela máquina para que estas utopias se pudessem entender e plenamente realizar.

A questão das “correspondências” mantém-se na ordem do dia da discussão estética.

Lisboa, 13 de Novembro de 2007.

#### Bibliografia

Barthes, Roland, (1964) “O Teatro de Baudelaire”, *Ensaio Crítico*, tradução António Massano e Isabel Pascoal, Lisboa, Edições 70, 1977.

Baudelaire, *Oeuvres Complètes I*,

Deak, Frantisek, *Symbolist Theatre: The Formation of an Avant-Garde*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1993.

Gómez, Xesús González, tradução, introdução e notas, *O Teatro de Baudelaire: Proxectos*, Coruña, Biblioteca-Arquivo Francisco Pillado Mayor, 2000.

Lista, Marcella, *L'Oeuvre d'art totale à la naissance des avant-gardes 1908-1914*, Paris, CTHS/INHA, 2006.

Lourenço, Jorge Fazenda, *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*,

Pichois, Claude, “

Vasques, Eugénia, *O Que É Teatro*, Lisboa, Quimera, 2003.

Wagner, *A Obra de Arte do Futuro*,

---, *A Arte e a Revolução* (1849), tradução José M. Justo, introdução Carlos Fonseca, Lisboa, Antígona, 1990.

---, *A Obra de Arte do Futuro* [1849], tradução José M. Justo, Lisboa, Antígona, 2003.