

COLEÇÃO HISTÓRIA SOCIAL DA ARTE

Christophe Charle

A GÊNESE DA SOCIEDADE
DO ESPETÁCULO

Teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena

Introdução *Heloisa Pontes*
Tradução *Hildegard Feist*
Coordenação *Sergio Miceli*



COMPANHIA DAS LETRAS

Copyright © 2008 by Éditions Albin Michel
Edição condensada.

Ouvrage publié avec le soutien du Centre National du Livre. Obra publicada com o apoio do Centre National du Livre.

Grafia atualizada segundo o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, que entrou em vigor no Brasil em 2009.

Coordenação da Coleção *História Social da Arte*
Sergio Miceli e Lília Moritz Schwarcz

Título original
Théâtres en capitales — Naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne

Projeto gráfico de capa
Angelo Venosa

Projeto gráfico de miolo
Rita da Costa Aguiar

Imagem de capa
Klimt, Gustav (1862-1918). *Auditório do Altes Burgtheater*, óleo sobre tela. Kunsthistorisches Museum, Viena © 2011, Photo Austrian Archives / Scala Florence

Índices
Luciano Marchiori

Preparação
Cacilda Guerra

Revisão
Adriana Cristina Bairrada
Carmen T. S. Costa

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Charle, Christophe
A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena / Christophe Charle; apresentação Heloisa Pontes ; tradução Hildegard Feist ; coordenação Sergio Miceli.
— São Paulo : Companhia das Letras, 2012.

Título original: *Théâtres en capitales: naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne.*

ISBN 978-85-359-1989-9
1. Teatro — História e crítica I. Pontes, Heloisa. II. Miceli, Sergio. III. Título.

11-11758

CDD-809.2

Índice para catálogo sistemático:

1. Teatro : História e crítica 809.2

[2012]
Todos os direitos desta edição reservados à
EDITORA SCHWARCZ LTDA.
Rua Bandeira Paulista 702 cj. 32
04532-002 — São Paulo — SP
Telefone (11) 3707-3500
Fax (11) 3707-3501
www.companhiadasletras.com.br
www.blogdacompanhia.com.br

Sumário

Introdução à edição brasileira: Sociedade em cena Heloisa Pontes	19
Apresentação — Em busca de uma sociedade do espetáculo perdida	19
Sociedade do espetáculo e espetáculo social	19
O teatro no século XIX, uma sociedade em ação	23
Capitais seleccionadas	29
 PARTE I — AS SOCIEDADES DO ESPETÁCULO	 31
 Prólogo: o século dos teatros	 33
Uma infraestrutura teatral ampliada e renovada	34
Geografia social comparada	38
As novas salas	46
Esboço de uma sociologia diferencial das salas	53
<i>Paris e Londres</i>	54
<i>Viena e Berlim</i>	56

1. Ato I: Os diretores de teatro — Entre especulação e vocação	59
Empresas de risco	60
<i>O diretor e seus empregados</i>	62
<i>Mobilizar os capitais</i>	66
<i>Um diretor em posição precária</i>	70
Como se tornar diretor	74
<i>Começos de vida</i>	76
<i>Atores, jornalistas e empresários</i>	79
Ensaio de tipologia	85
<i>Os diretores de teatros subvencionados</i>	85
<i>Os diretores de teatros literários</i>	86
<i>Os diretores de teatros comerciais</i>	88
Ensaio de balanço financeiro	92
 2. Ato II: Atores e atrizes em busca de personagens	 96
Um mercado de trabalho cada vez mais competitivo	98
De onde vêm os atores e atrizes?	103
Teatro se aprende?	112
Em busca da glória	115
O sucesso financeiro e seus limites	120
Atores e atrizes nas capitais	124
<i>Paris no palco</i>	124
Nascimento do espírito coletivo	129
 3. Ato III: Os autores favoritos do público	 136
Surgimento da Sociedade de Autores Parisienses	137
Os três “bulevares”	143
<i>O bulevar literário</i>	145
<i>O bulevar médio e popular</i>	146
<i>A atração dos belos bairros</i>	147

Os autores do West End na escola do “bulevar” parisiense	150
<i>O novo status dos autores ingleses</i>	151
<i>Mudança de status cultural dos autores ingleses</i>	160
Em Berlim e Viena: os anos de aprendizagem	162
<i>Os obstáculos à união profissional</i>	162
<i>Um recrutamento heterogêneo</i>	164
 PARTE II — SOCIEDADES EM REPRESENTAÇÃO(ÕES)	 171
 Prólogo	 173
 4. Paris, capital teatral da Europa?	 178
Dimensões e evolução de uma dominação teatral	180
Circulações e redes	187
Que sucessos, junto a que públicos?	196
O segredo da dominação de Paris	198
Émile Augier e Jules Sandeau: <i>Le gendre de M. Poirier</i> , exemplo de peça de sucesso internacional	203
 5. A sociedade em representações	 209
O teatro como história social em atos	210
Método de pesquisa	214
Nobrezas e burguesias	217
As mulheres contestam	229
Os operários entram em cena	237
Homens de negócios na berlinda	243
 6. Coups de théâtre — Jogos de cena.	
Moral e política no palco	255
Londres e a obsessão da decência	257
<i>A moralidade</i>	259

<i>Alusões políticas</i>	261
<i>A vanguarda inglesa contra a censura</i>	263
Afrouxar o jugo, de Berlim a Viena	266
<i>A polícia no poder</i>	266
Os tecelões (1892), de Hauptmann	267
<i>O império contra-ataca:</i>	
<i>de La Belle Hélène a Professor Bernhardi</i>	271
Liberdade vigiada em Paris	275
<i>A reviravolta autoritária da década de 1850</i>	276
<i>O escândalo como arma política após 1880</i>	279
Pequena crônica parisiense da arbitrariedade e do escândalo	282
<i>Do bom uso político do teatro: a cabala contra Henriette</i>	
<i>Maréchal (1865)</i>	283
<i>A guerrilha teatral contra o poder (1866-77)</i>	287
<i>Acertos de contas político-literárias: Sardou contra</i>	
<i>a República (1872-91)</i>	289
<i>Pós-Dreyfus: o caso Bernstein (1911)</i>	294
<i>“O último metrô”?</i>	297
 Pós-escrito: De uma sociedade do espetáculo a outra	 299
 Notas	 305
Bibliografia	364
Créditos fotográficos	373
Agradecimentos	375
Tabelas e mapas	379
Índice de teatros citados	381
Índice de peças e obras citadas	384
Índice de nomes de pessoas	390

Apresentação

Em busca de uma sociedade do espetáculo perdida

Reconhecemos sem dificuldade que o século XIX nos deixou numerosos legados positivos — a grande indústria, o culto ao progresso, a modernidade, a difusão da instrução, a urbanização, o fim do antigo regime agrário, o desenvolvimento da democracia, o progresso do feminismo, entre outros — e alguns meio duvidosos — às vezes as mesmas realidades apresentadas sob outro ponto de vista —, mas há um legado, que, embora bem evidente, os historiadores ignoraram durante muito tempo: a criação da primeira sociedade do espetáculo.

SOCIEDADE DO ESPETÁCULO E ESPETÁCULO SOCIAL

Como se há de entender essa expressão? Não como o engenhoso patchwork ideológico retalhado por Guy Debord no livro epônimo,¹ mas como a verdadeira sociedade do espetáculo em toda a sua dimensão social, política e cultural. Uma sociedade completa, “de alto a baixo”, ou melhor, do palco ao porão, do público aos bastidores, das estrelas, dos atores principais e dos empresários milionários ao mais ínfimo maquinista ou figurante. Uma sociedade na qual proletários e

ricações convivem, bem ou mal, no palco e na plateia. Uma sociedade temporária, inapreensível, baseada no empilhamento dos grupos de espectadores, da orquestra às galerias, dos camarotes à plateia e interagindo com a sociedade imaginária das peças representadas.

Lugar que também convida ao sonho, no tempo e no espaço: este é o século do teatro histórico e do espetáculo feérico, da peça com efeitos especiais e da revista musical, em que a atualidade se converte num carnaval das vaidades e dos chistes. Uma confrontação cada vez mais realista ou cada vez mais fantasiosa com o sórdido, o ridículo, o dramático de personagens mais ou menos parecidos com aqueles que os veem e projetam nos atores e nas atrizes suas fantasias, a raiva que o presente lhes infunde ou o desejo de esquecer viajando no tempo e no espaço sem sair da poltrona. Uma sociedade que sempre recomeça e, como a sociedade inclusiva e as sociedades financeiras, passa bruscamente da falência ao triunfo, do medíocre ao sublime, do riso às lágrimas, do fiasco ao sucesso, segundo certas frases, certos gestos, certas músicas, certa réplica, certo medo ou certo efeito surpresa fazem vibrar, em uníssono, os corpos e as mentes que, durante algumas horas, são arrancados de seus papéis.

Conservatórios das convenções, locais onde eclodem transgressões que preparam a liberação de corpos e mentes, os teatros do século XIX, epicentros da sociedade do espetáculo no sentido amplo, permitem, assim, apreender todas as contradições desse período sobre o qual podemos, hoje em dia, emitir os juízos mais diversos. Ainda falta reconhecer que esses locais são os laboratórios de novos *habitus*, mais visíveis e menos identificados como tais, porque sempre apreendidos de través e parcialmente por cada disciplina que os aborda.²

Principal entretenimento coletivo do século XIX, o teatro é capaz de alcançar a mais ampla gama de categorias sociais. Diferentemente do livro e do jornal, não requer grande competência em termos de leitura e, portanto, pode estender-se a um público recém-alfabetizado, até inculto, na esteira dos espetáculos de feira do Ancien Régime, da *commedia dell'arte* e das formas próximas do que se tornaria o circo ou

o music-hall. Desde a primeira metade do século, o acesso ao teatro é relativamente fácil, graças à vasta variedade dos preços dos ingressos e à gratuidade das representações em determinadas circunstâncias. Relativamente vigiadas pelas autoridades, objetos de uma produção crítica e administrativa ou da paixão erudita de nostálgicos dessa época do teatro rei, as salas de espetáculo têm sido objeto de estatísticas, de compilações de fontes e de monografias que permitem avaliar, indiretamente, o sucesso relativo das peças e dos gêneros, dessa ou daquela sala específica. Também nos permitem acompanhar a evolução das estratégias comerciais e simbólicas de autores, diretores e patrocinadores com maior precisão que qualquer outra produção cultural da época. Assim, podemos esperar chegar perto de um diagnóstico socio-cultural sobre os diferentes públicos presentes (em função do gênero da peça, da política de preços do teatro, da frequência das reprises e da situação geográfica da sala na cidade) análogo ao que permitem as pesquisas contemporâneas sobre as “práticas culturais dos franceses”.

À parte o desejo de relacionar a produção e a recepção das obras — capítulo muitas vezes ausente da história da cultura —, existe outra justificativa para a pesquisa comparativa que tentaremos realizar neste livro. Na segunda metade do século XIX, sobretudo a partir da década de 1860, as quatro capitais focalizadas conhecem uma liberalização das condições de abertura dos teatros — o que tende a aumentar a oferta e, portanto, a concorrência e a diferenciação potencial dos públicos — e uma expansão sem precedentes das populações, fixas ou móveis, e, portanto, da demanda de distrações — o que faz aumentar a oferta de espetáculos para satisfazer os diversos públicos.

Um último elemento nos leva a privilegiar essa época. Gênero particularmente normatizado pela tradição, o teatro se vê às voltas, quase ao mesmo tempo nos quatro países considerados, com tendências inovadoras que procuram romper com a estética tradicional, desejam ampliar o repertório ou os gêneros representados e até criar uma nova relação com o público. Entre as décadas de 1860 e 1890 florescem, assim, os novos gêneros mistos da cultura média (operetas,

revistas, variedades); pouco depois, surge o que hoje chamamos de “a vanguarda” e realizam-se diversas tentativas de um teatro “popular”, buscando afastar as classes populares das distrações fáceis, em pleno desenvolvimento. Também os teatros das capitais, mais sujeitos a todas essas mudanças, funcionam como sismógrafos particularmente sensíveis dessas transformações sociais e culturais das populações das grandes cidades da época.

Por isso mesmo, o historiador que aborda esses objetos “literários” não pode adotar os cômodos partis pris dos especialistas na matéria que rotulam a arte teatral e o teatro de “gênero literário”. Cabe-lhe penetrar nesse mundo sem ter erguido um panteão por antecedência e sem levar consigo preconceitos elitistas ou populistas; ele também tem de esquecer sua própria cultura escolar, que inconscientemente lhe orienta os gostos e as aversões. Como leitor ou espectador, pode preferir H. Ibsen a V. Sardou, O. Wilde e G. B. Shaw a A. W. Pinero ou J. M. Barrie, A. Schnitzler a C. Millöcker, F. Wedekind a A. L'Arronge,³ para confrontar autores consagrados do presente e campeões de bilheteria do passado que, com frequência, são depreciados. Mas o historiador de uma sociedade cultural deve levar em conta tudo que os espectadores de outra época aplaudiam (e também tudo que rejeitavam); deve interessar-se por todos os nomes de dramaturgos que hoje caíram no esquecimento e poderiam encher um livro maior que este. Não pode se contentar com recensear os autores e as peças, mas deve procurar saber quem as representou, para que público, em quais teatros, por iniciativa de quais diretores, com que sucesso ou insucesso relativo. Deve ainda tentar reconstituir as reações da plateia, dos críticos, das autoridades públicas, bem como os ganhos materiais e simbólicos de uns e outros. Por fim, deve apresentar uma resposta para esta pergunta subjacente: o que esses fiascos ou esses triunfos, esses temas anódinos, triviais, convencionais, chocantes, escandalosos ou perturbadores, repetitivos ou insignificantes nos dizem sobre os gostos, as expectativas, as emoções lícitas ou ilícitas, as fantasias e as representações sociais dessa época?

Responder a essas perguntas no caso de um só país, e até de uma

só capital, já poderia parecer impossível. Então, por que estender a investigação às quatro principais capitais europeias na segunda metade do século XIX? Para justificar esse projeto é preciso, em primeiro lugar, tentar situar a atividade teatral — que já não tem muito a ver com o que atualmente chamamos de teatro — na cultura e na sociedade dessa época.

O TEATRO NO SÉCULO XIX, UMA SOCIEDADE EM AÇÃO

Desde o século XVIII, o teatro é, sem dúvida, uma das mais importantes e mais visíveis de todas as instituições que contribuem para a atividade cultural de uma capital. Diferentemente dos museus, das bibliotecas, das universidades, dos concertos que atraem públicos limitados e em geral elitistas, os teatros têm potencial para dirigir-se a todos, autóctones ou estrangeiros, visitantes, migrantes ou habitantes permanentes das capitais, letrados e, às vezes, analfabetos.⁴ Diferentemente dos salões de pintura e das exposições temporárias, reúnem públicos com continuidade e regularidade ao longo do ano inteiro. Diferentemente das produções impressas, criam, durante a representação ou durante os comentários que se seguem, um elo social coletivo na instantaneidade e na imediaticidade da presença — o que o jornal ou o livro não conseguem fazer, apesar do número crescente de leitores e dos comentários de que são objeto em locais públicos (cafés, gabinetes de leitura) ou em conversações privadas. As salas de espetáculo também estabelecem uma interação de efeitos morais e políticos imediatos, graças à simultaneidade da emoção ou da reação (indiferença, tédio, hostilidade, entusiasmo) provocada na plateia sob a luz dos lustres, que na época permanecem acesos. Enfim, cada representação aciona uma cultura e uma sociedade — sociedade fictícia (no palco) e sociedade real (na sala, nas coxias, após o espetáculo). É uma cultura oferecida ou recusada, uma experimentação histórica que se renova indefinidamente. Pode tornar-se um acontecimento histórico, comemorado indefinidamente, uma rotina

indefinidamente repetida, ou um momento oco que logo cai no esquecimento, tão efêmero quanto o cartaz que o anunciava e que, na manhã seguinte, é rasgado e coberto por outro.

Um estudo comparado no âmbito das capitais justifica-se, primeiramente, pela existência de uma política estatal específica em cada nação. Ao longo dos séculos XVIII e XIX, as representações dramáticas eram estreitamente vigiadas, a despeito de uma tendência à liberalização. Sob certos aspectos, principalmente nos Estados caracterizados por forte tradição de intervenção cultural, o teatro também é considerado como um dos pontos de aplicação de uma política ligada à imagem nacional: atestam isso os Hoftheater e Stadttheater na Alemanha e na Áustria, os teatros nacionais (ou reais) subvencionados na França ou na Itália, o movimento dos teatros nacionais nas nações emergentes.⁵ Quanto a isso, apenas a Inglaterra se distingue. O controle estatal limita-se à manutenção de uma censura bem estrita sobre os teatros londrinos, mas sem a preocupação de estabelecer teatros mantidos pelo Estado, como no continente, até uma data bem tardia, apesar de numerosas propostas de intelectuais ávidos por imitar a França. Já em Paris, Viena e Berlim, vários teatros têm uma ligação privilegiada com o poder que reduz seu risco financeiro mediante uma subvenção, mas também orienta sua programação: a Comédie Française, o Odéon, a Opéra e a Opéra Comique em Paris, o K. K. Burgtheater em Viena, o Königliches Schauspielhaus em Berlim.

As quatro grandes capitais escolhidas apresentam outras vantagens aos olhos do historiador social: centros de lutas políticas e simbólicas, reúnem, potencialmente, o público mais vasto e mais diversificado do ponto de vista social. Para o historiador da cultura, efetivamente estabelecem uma concorrência entre as diversas formas de espetáculo, das mais tradicionais às mais inovadoras. Para o historiador comparatista, são, por definição, cidades internacionais, atentas a suas rivais do mesmo porte para inspirar-se com elas e praticar a importação e a exportação de peças, cujo equilíbrio também revela hierarquias e legitimidades culturais entre países.