

As evoluções do público de teatro na França e na Paris do século XIX: um ensaio de abordagem indireta

Les evolutions du public de theatre en France et à Paris au XIXè siècle: un essai d'approche indirecte

Christophe Charle

Professor de história contemporânea na Universidade de Paris I (Panthéon-Sorbonne) e diretor do Institut d'Histoire Moderne et Contemporaine (ENS). Autor de diversos livros, entre eles *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena* (Companhia das Letras, 2012) e *Homo historicus: reflexões sobre a história, os historiadores e as ciências sociais* (FGV Editora, 2018).

A segunda metade do século XIX é marcada por diversas transformações do teatro que modificaram a composição de seu público. Esse torna-se mais burguês à medida que novos espetáculos concorrentes (music-hall, café-concerto, cabaré, espetáculos de rua e esportivos, etc.) atraem as camadas médias ou populares. O aumento dos custos relacionados às novas técnicas e cenas mais elaboradas e o crescente aumento do cachê das celebridades, a elevação das despesas, obrigou os diretores a aumentar o preço dos ingressos e procuraram investir em séries longas, o que acentua ainda mais a elitização. Essa análise clássica, amplamente aceita na literatura atual, tem a desvantagem, porém, de reduzir a definição de público às suas características econômicas (poder de compra), ao seu nível de exigência cultural e a uma psicologia social reduzida ao utilitarismo. Na ausência de investigações

objetivas na época, a origem dessa perspectiva reside nas avaliações dos principais agentes do campo do teatro em funções de situações críticas. Eles tendem a tornar o “público” o bode expiatório conveniente por seus erros de cálculo ou decepções¹. O historiador dos espetáculos ainda permanece amplamente dependente das representações ou lugares comuns elaborados nas últimas décadas do século XIX e que se encontram, com algumas leves variações, em cidades e contextos tão diferentes quanto Paris, Londres, Berlim ou Viena. Para tentar ir além desses lugares comuns intercambiáveis, vamos tentar aqui uma abordagem indireta baseada em índices objetivos e comparações entre vários contextos e tempos, mesmo se dependermos mais especificamente dos casos franceses e parisienses em que essa difamação pública é a mais difundida e se espalha precocemente.

Esta tentativa coloca vários problemas metodológicos preliminares:

1) A noção de público, enquanto uma opinião do senso comum, está sujeita, como sabemos, à polissemia e à manipulação. O público, na perspectiva do senso comum, é aquele em nome do qual se fala e não daquele que se exprime diretamente. Logo alguém, mesmo anônimo, pode pegar a caneta e fingir expressar os sentimentos do público, ele universaliza em realidade na maioria das vezes sua subjetividade alegando expressar esses sentimentos. Este caso é por si mesmo raro porque a maioria dos depoimentos e textos que temos sobre o público do teatro vêm principalmente de segmentos profissionais que invocam positiva ou negativamente esse público para propósitos muito específicos. Eles nos ensinam assim mais sobre os hábitos do público como argumento em um debate literário ou teatral do que sobre o próprio público em si.

2) Essa fonte tendenciosa é uma representação ativa. No entanto, isso não quer dizer que seja uma simples sociologia espontânea ou uma imagem arbitrária, na medida em que o público, mesmo mudo ou pouco eloquente, detém um poder em última instância que esses manipuladores do público devem temer e que os pode chamar à ordem: se não lhe dermos o que ele espera e interpretarmos mal os seus desejos ao contrário do que os profissionais esperavam².

3) Essas representações não são, portanto, completamente arbitrárias ou *self-fulfilling prophecies*. Existe no teatro, ao contrário de outras atividades literárias, a realização imediata efetiva: o fogo, o escândalo, o sucesso estimado, o triunfo, o

¹ Michel Autrand limita-se a esse tipo de testemunho em *Le Théâtre en France de 1870 à 1914*, Paris, Champion, 2006, pp. 47-50.

² Cf. Jean-Claude Yon, *Du droit de siffler au théâtre en France au XIXe siècle*, in Mathias Bernard, Philippe Bourdin et Jean-Claude Caron (dir.), *La voie et le Geste, une approche culturelle de la violence socio-politique*, Clermont-Ferrand, Publications de l'Université Blaise Pascal, 2005, pp. 321-337.

marketing, são mensuráveis por índices absolutamente objetivos. Mas também não são cópias da realidade, pois esses episódios servem para generalizações frequentemente abusivas.

Para capturar esses ecos indiretos, que devem ser esclarecidos tanto pelas características das personalidades que escrevem, pelos contextos precisos quanto pelas mudanças objetivas, deve-se tentar constituir o corpus de relatos demasiadamente diversos. Recorri, então, às (raras) memórias de diretores, a narrativas circunstanciais redigidas por ocasião de um episódio particular, aos relatórios oficiais sobre as questões teatrais, bem como a indicadores objetivos relativos aos dispositivos de acolhimento das salas e à sua geografia.

Para estabelecer qual é a verdadeira transformação em ação no comportamento do público, vou começar a partir de um estudo inédito, é Romuald Féret que nos fornece, a partir de arquivos públicos, uma imagem de um público intermediário entre a de Paris e a da província (a de Seine-et-Oise e Seine-et-Marne) em meados do século XIX.³ As trupes circulam nestes distritos próximos a Paris para um público sociologicamente muito diversificado, desde as prefeituras, cujos homens notáveis se abstêm de estar na última moda parisiense, até ao público rural ou semi-rural vindos dos burgos por ocasião da feira e com atitudes muito próximas àquelas do século XVIII. Por outro lado, em uma segunda etapa, podemos destacar melhor as características específicas do público parisiense no final do século e compreender os debates que dividem os diferentes *animateurs*⁴ da vida teatral quanto à sua evolução no final do século XIX. Dessa forma, irei propor algumas hipóteses interpretativas mais gerais levando em consideração essas evoluções, divergentes em relação à vulgata mencionada anteriormente.

O tempo das emoções públicas (primeira metade do século XIX)

Um público emotivo?

Em um clássico artigo de 1985⁵ republicado no livro *Le Temps le désir, l'hor-*

³ Romuald Féret, *Le privilège théâtral en Seine-et-Marne et en Seine-et-Oise (1806-1864)*, thèse d'histoire, Université de Paris-VIII-Saint-Denis, sous la direction de Yannick Ripa, 2003, 535 p. (publié chez l'Harmattan en 2009).

⁴ N.T. Termo pelo qual se designa um músico cujo papel principal é auxiliar na comunicação dos artistas e da platéia, não se limitando a ser um mero apresentador de palco, pois ele interage com plateia e artistas durante o espetáculo.

⁵ A. Corbin, *L'agitation dans les théâtres de province sous la Restauration* in *Le Temps, le Désir et l'Horreur*, Paris, Aubier, 1991, pp. 53-79. L'analyse a été reprise plus en détail par Sheryl Kroen, *Politics and Theater: the Crisis of Legitimacy in Restoration France, 1815-1830*,

reur, Alain Corbin evocou em pormenor a agitação dos teatros de província na primeira metade do século XIX a partir de fontes da prefeitura. O público das grandes cidades aproveita a representação de certas peças para fazer do teatro um lugar de expressão política contra os regimes em vigor. Essa temática do público mal compreendido e rebelde não é específico da *Restauration* ou dos teatros provinciais, uma vez que Jeffrey Ravel mostrou a mesma turbulência da plateia parisiense do século XVIII ou que Marc Baer relatou em detalhes revoltas semelhantes em Londres no início do século XIX.⁶

As características do local do teatro e a recepção do público refletem essas turbulências convergentes. Mas também duradouramente na província e nos teatros populares no século XVIII, sumariamente organizados das periferias urbanas, o parterre (uma parte da orquestra atual) está cheio de espectadores principalmente de pé e no recrutamento heteróclito uma vez que os lugares são mais baratos. A falta de espaços marcados, a possibilidade de se mover e a falta de espaço, facilitaram a agitação e o tumulto: para defender seu espaço pessoal, quando a mídia é muito grande (o caixa tende a aceitar mais pessoas do que o espaço, já que os lugares não são delimitados), seja para desafiar o público com quem discordamos sobre o espetáculo ou para desafiar os próprios atores cujo jogo ou aparência física não é apreciada.

Durante o século XIX, os assentos da orquestra gradualmente reduzem ao mínimo o parterre, primeiro nos principais teatros de Paris e depois nas províncias de pequenas cidades, à medida que se equipam com salas reais. A polícia da moral é um fator. Os lugares de pé ou baratos são então enviados de volta às alturas, às galerias, ao “paraíso” que tem mais dificuldade de ser compreendido e de influenciar o resto da sala de concerto.

Contrariamente ao que uma sociologia espontânea poderia prever, Jeffrey Ravel aponta que os comportamentos divergentes encontrados em teatros parisienses e que deixaram vestígios nos arquivos a ponto de forçar a polícia a intervir não é de maneira nenhuma o fato exclusivo dos espectadores das categorias mais modestas, supostamente menos refinadas. De fato, em um espaço confinado, incômodo, superaquecido, todos, independentemente de sua origem, reagem sem restrições, o que causa incidentes e brigas. A multidão anônima e a promiscuidade removem a

Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 2000.

⁶ Jeffrey S. Ravel, *Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIII^e siècle*, *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 49-3, juillet-septembre 2002, pp. 89-118 et *The Contested Parterre: Public Theater and French Political Culture, 1680-1791*, Ithaca, Londres, Cornell University Press, 1999 ; Marc Baer, *Theatre and Disorder in late Georgian London*, Oxford, Clarendon, 1992.

censura à civilidade, inclusive nas classes média e alta. O teatro rapidamente se torna um local de liberação perfeito, pois a ordem é difícil de estabelecer; as transgressões são em grande parte impunes e manifestações barulhentas ou brutais, relacionadas à coabitação ou reações às peças, estão gradualmente se comunicando com o tumulto, seguindo como exemplo os atuais incidentes violentos de espetáculos esportivos.

Se a representação do público a ser educado ocupa esse lugar na literatura crítica do século XVIII e do século XIX, é indubitavelmente em função dessa imagem turbulenta e antiga. Os teóricos incitam, muitas vezes em vão, os autores, atores e diretores procuram assuntos e modos de representação capazes de capturar essas paixões, para que a desordem entre os espectadores possa ser canalizado em favor das emoções investidas no espetáculo. Mesmo em cidades pequenas e diante de públicos onde a diversidade social é indubitavelmente menos forte do que nos grandes teatros parisienses ou provinciais até agora mencionados principalmente pelos historiadores, Romuald Féret observa, de fato, na primeira metade do século XIX, que passamos do primeiro tipo de tumultos (refletindo as tensões entre categorias de espectadores) para o segundo que confronta espectadores e tropas e cuja participação é mais estética do que social. Registra 26 casos de desordem ao longo de sessenta anos, um a cada dois ou três anos para as vinte ou mais salas ativas nos departamentos considerados.⁷ Desses 26 casos, dez envolvem discussões entre espectadores para impor sua lei ou gosto, mas a maioria diz respeito a tumultos contra espetáculos desastrosos e manifestações políticas. Em ambos os casos, as formas públicas bloqueiam contra um ausente convocado por alusão, poder ou contra a tropa que não dá o seu dinheiro. Então, passamos do dissenso ao consenso negativo, ou seja, a uma forma de indisciplina regulamentada.

Mas nem por isso se deve lançar numa visão romântica, encorajada em demasia pelas imagens eternamente recordadas das batalhas às quais deram lugar peças famosas como *Hernani* (1830) ou *Robert Macaire* (1834). No caso dos dois departamentos de Seine-et-Oise e Seine-et-Marne, esses incidentes são muito pequenos se comparados à massa de representações comuns. Os espectadores na origem dessas desordens vêm de grupos muito particulares: para os desentendimentos, são principalmente militares que querem impor sua lei aos “burgueses”, ou seja, aos civis ou aos atores dos quartéis militares. No caso dos incidentes políticos, são representações dos partidos extremos, excluídos da expressão política pelo sistema censitário. Eles tentam provocar o público em uma situação de descontentamento ou desviar o significado do programa proposto com base em alusões às notícias do dia sugeridas por algumas réplicas.

⁷ R. Féret, tese citada, p. 152.

Em Paris, esse processo é quase institucionalizado, com a *claque*⁸. Uma minoria direcionada e paga pelo diretor, usando imitações bem orquestradas, para desencadear aplausos de outros espectadores. Essa variedade de dados explicam a imagem do público dominante no século XIX, de um público influente, para o bem ou para o mal, para o melhor ou para o pior. Também se refere ao efeito de estética (o *pathos* de um lado do drama ou melodrama, o riso estridente do *vaudeville*, do outro), que domina os dois gêneros dominantes na programação da primeira metade do século XIX.

A crescente importância da música, mesmo em peças que não fazem parte do teatro cantado, também está ligada a este esforço para pré-condicionar um público emocional. A música proporciona momentos de descontração em relação à atenção envolvida na escuta do texto ou na inteligência das situações. Facilita a comunhão do público, reutiliza de bom grado as melodias conhecidas (princípio dos dísticos do *vaudeville*, dos contos de fadas ou das revistas de atualidade) para brincar com reflexos inconscientes de adesão comunicativa. Simplifica as mensagens apelando, novamente, às emoções e ritmos que induz nos corpos, enfatizando efeitos cênicos⁹ (como atualmente se faz com a música introduzida em momentos dramáticos de um filme). Também cria momentos de conluio em oposição a conflitos ou dissonâncias de interpretação que podem ser carregadas de diálogos. Contudo, esse fenômeno da melomania (no sentido etimológico) está se espalhando não apenas em Paris e nas grandes cidades, mas também em pequenas cidades e grupos itinerantes. No entanto, ter uma orquestra e cantores transitáveis - aprendizagens mais complexas que a arte do comediante - está fora do alcance da maioria dos teatros provinciais e de grupos itinerantes. Daí nas províncias uma decepção permanente. Aqui está um exemplo, relatado pelo prefeito de Fontainebleau ao prefeito de Seine-et-Marne em 1825:

A orquestra é nula e consiste apenas do próprio Wilson fingindo tocar sem ter as primeiras noções. Ele representa a ópera Robin Hood sem música. A representação termina no tumulto e o diretor é empurrado e assobiado.¹⁰

⁸ Voir Jules Lan, (éd.) *Mémoires d'un chef de claque, souvenirs des théâtres recueillis par...*, Paris, Librairie nouvelle, 1883, 309 p.

⁹ Esqueçemo-nos de todos estes componentes do teatro do século XIX, devido à seleção de raríssimas peças duradouras que abrangem os segmentos mais literários da produção, mas os espetáculos mais recentes que se dirigem aos mesmos públicos amplos e indiferenciados (cinema, variedades, music-hall, shows na televisão, telenovelas) mobilizam da mesma forma o elemento musical para condicionar o ânimo dos públicos contemporâneos.

¹⁰ R. FR. Féret, tese citada, p. 225.

Um público esnobe?

Uma segunda ideia clássica sobre o público francês é que ele se apóia no julgamento parisiense e alimenta um preconceito favorável inicial, tanto pelas novidades que foram bem-sucedidas em Paris quanto pelos atores parisienses considerados melhores e capazes de jogar bem, as chamadas novidades com base nas quais julgamos o jogo dos atores provinciais ou em turnê. Certamente, esse fenômeno é ainda mais verdadeiro quando estamos perto de Paris, o caso dos dois departamentos estudados por R. Féret. Mas encontramos o mesmo fenômeno gradualmente nas grandes cidades, onde alguns atores parisienses fazem passagens cada vez mais frequentes, mesmo em cidades pequenas, com o estabelecimento de ferrovias que permitem que os moradores “subam” em Paris e, em troca, as tropas da capital circulem muito mais por todo o território.

Após a passagem de uma trupe, *L'Abeille d'Etampes* descreve a seguir seus efeitos desastrosos a longo prazo em 1857:

[...] à partida, a nulidade dos actores permanentes é mais aparente e o público abandona as salas de espectáculo.¹¹

Esta padronização no modelo parisiense é acompanhada por uma concentração em um número cada vez mais limitado de gêneros, um fenômeno claramente visível nos departamentos de Ile-de-France e confirmado por estatísticas parisienses¹². Os gêneros antigos e “clássicos” são abandonados em favor de gêneros modernos: para alguns, é por razões técnicas, relacionados com o equipamento dos salões e as troupes, assim, o apagamento da ópera e, em menor grau, ópera cômica (será posteriormente substituído pela opereta). Para outros, como a comédia, é por causa da invasão de gêneros relacionados, mais acessíveis, públicos misturados em cidades que têm apenas um espaço vital: comédia-vaudeville e *vaudeville* absorvem o espaço da comédia.

Essas normas obrigam os autores a modificar suas peças, mesmo quando o assunto não a justifica de forma alguma. Alexandre Dumas Jr. deve introduzir outros versos em *La Dame aux Camélias*, isto, simplesmente porque é realizado no palco de Vaudeville, um teatro cuja especialidade (como o nome sugere) implica que as cenas são intercaladas com música:

Estes versos súbitos, além de toda a razão, eram tanto parte do hábito, correspondia tanto aos gostos do público naquela época, que eles não só muitas vezes excitam o

¹¹ 17 janvier 1857, citado R. Féret, tese citada, p. 270.

¹² D. Leroy, *Histoire des arts du spectacle en France*, Paris, L'Harmattan, 1990, p. 242.

entusiasmo, mas eles provocaram a maior emoção sincero e mais contagioso.¹³

Só drama e seu melodrama duplo mais populares, permanecem estáveis. finalmente se submeteu às teses dos teóricos do século XVIII que queriam misturar gêneros (o drama burguês de Diderot, a comédia dramática de Nivelles de la Chaussée) ou o romantismo (mistura o grotesco e o sublime de acordo com as teses de Hugo no prefácio de *Cromwell* (1827)).

Diante dessa dupla uniformidade que corresponde aos gostos do público medieval, os diretores são divididos em dois campos: aqueles que se submetem à ideia de que essas expectativas estereotipadas correspondem a características estáveis do público, uma espécie de natureza humana insuperável, à qual você tem que aplicar fórmulas/lucro para manter o sucesso. Entretanto, outros rejeitam esta submissão em razão de dois argumentos. Em primeiro lugar, essa estabilização é produto de uma evolução histórica, para mudar novamente, basta educar o público, esta é a temática do teatro livre ou do teatro do povo. Em segundo lugar, mesmo aqueles que aplicam essas fórmulas garantidas estão enfrentando contratemplos, por isso há sempre espaço para a incerteza; o diretor deve procurar atrair novos públicos que são precisamente deixados de fora dessas receitas intermináveis e já não vêm para o teatro, porque eles sabem com antecedência o que eles vão ver.

Se tomarmos o exemplo de um teatro de boulevard como o Vaudeville sob o Segundo Império, veremos dois fenômenos: o abandono das peças cômicas mais vulgares (antigo *vaudeville*) e a mudança para comédias de costumes dos quais muitos são bem-sucedidos, desde que respeitem uma série de convenções: o respeito pelas normas morais, críticas aos excessos dos arrivistas ou de paixão, mas tomando o cuidado de apimentar algumas situações limitadas que se desençam habilmente sem chocar. Entretanto, quando alguns diretores ou autores, cansados dessas fórmulas, tentam introduzir novos gêneros ou violam certos limites, eles são evitados pelo público (enquanto são aprovados pela crítica) ou bloqueados pela censura.

A crise do público no final do século, os diagnósticos defrontados

Na segunda metade dos anos 1880 e uma parte da década de 1890 são marcados pelo o que a imprensa denomina de “a crise do teatro” que é diretamente responsável pelo descontentamento do público, particularmente nos teatros mais

¹³ Alexandre Dumas fils, *apud* Florence Courtial, *Le théâtre du Vaudeville de 1848 à 1869*, tese Ecole des Chartes, 1991, vol. 1, p. 230.

frágeis competindo com café-concerto. Os custos estão subindo (decorações, instalações técnicas, medidas de segurança, taxas de atores), os preços dos ingressos estão subindo e os sucessos são raros. Muitos teatros fecham enquanto nos teatros mais estabelecidos, a ocasional queda dos diretores acelera com repetidas falências¹⁴. Esta crise também coincide com o surgimento de cenas vanguardista, como o le Théâtre libre, cujo diretor André Antoine em seu livro *Le Théâtre libre* (1890) propõe ao teatro dominante a modificação de suas práticas para encontrar um novo público, em vez de acusá-lo de ser a causa da crise.

Um outro diagnostico

Antoine não atribui culpa a crise pelo conformismo do público, mas pelo contrário, a falta de audácia dos diretores que se abrigam por trás do suposto conformismo do público para propor nada que seja atraente:

Em primeiro lugar, o cansaço do público na presença de sempre os mesmos shows, a produção dramática sendo limitada a quinze autores que vão de teatro em teatro, monopolizam o pôster e sempre servem ao espectador a mesma mistura, escondida sob uma simples mudança de rótulo. Cada um tem sua “marca” bastante semelhante, aliás, a do vizinho, todo mundo faz constantemente a mesma peça, um pouco pior a cada repetição porque a idade chega e a mão fica mais lenta; os diretores não se cansam de oferecer ao público os frutos dessa decadência, mas o público, saturado, afasta-se e segue em frente.¹⁵

Antoine conclui, portanto, “uma necessidade urgente do novo”.¹⁶ Para este diagnóstico cultural e institucional, Antoine acrescenta uma análise crítica das próprias condições do espetáculo, o “desconforto das salas atuais” e os “lugares caros”:

‘enquanto o mercado’ mais barato se tornou a lei universal dos últimos cinquenta anos, o preço dos jornais diminuiu constantemente, os meios de transporte estão se tornando mais acessíveis e mais baratos, e a indústria, que começa a se empenhar

¹⁴ Eu desenvolvo esses pontos no meu livro: *A gênese da sociedade do espetáculo: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. E nos meus artigos: “Les théâtres et leurs publics à Paris, Berlin et Vienne 1860-1914”, dans C. Charle et D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques, Paris et les expériences européennes XVIII^e-XX^e siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002, pp. 403-420 et “Les directeurs de théâtre à Berlin et à Vienne essai de comparaison avec Paris”, in Pacale Goetschel et Jean-Claude Yon (dir.) *Directeurs de théâtres XIX^e-XX^e siècles, histoire d’une profession*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2008, pp. 185-206.

¹⁵ *Le Théâtre Libre*, mai 1890, rééd., Paris, Genève, Slatkine, présentation de Martine de Rougemont, 1979, p. 24.

¹⁶ *Ibid.*

em fabricar e vender seus produtos mais baratos, que vamos Bercy a Auteuil por três centavos, e atravessamos alguns lugares da França, de um extremo ao outro, por que os teatros, chocando-se com uma força irresistível, onde tem constantemente aumentado as tarifas, chegando ao ponto onde uma poltrona poderia custar três vezes mais caro do que a quarenta anos atrás, que um valor é inacessível, teria um orçamento alto, o espectador, expulso da orquestra e da varanda, únicos lugares toleráveis, é forçado a subir ao segundo e ao terceiro andares, em pequenas celas onde está tão mal instalado como num ônibus imperial, com o calor de mais e a aprovação da rua de menos.¹⁷

Antoine deduz um projeto econômico que inverte os desenvolvimentos atuais. Ele espera reconquistar o público antigo, expulso dos teatros de bulevar, que, segundo ele, é o público modesto, o que explicaria a redução das ofertas culturais destinadas a um público cada vez mais homogêneo. A respeito disso, Antoine negligencia dois fenômenos: se o preço dos assentos aumentou, não é só por causa da má vontade dos diretores, como afirma Antoine. É por razões objetivas de custo, sensíveis nas províncias, como em Paris: as peças musicais, o culto das estrelas, a preocupação pelo conforto em si, invocada por Antoine, a da segurança imposta pelos numerosos incêndios, tudo isso tem um preço que eleva o limiar de custo-efetividade dos teatros e pesa sobre o preço dos assentos.

Conclusão de Antoine, se correto, é de fato baseado em um raciocínio frágil:

O teatro que já foi um possível prazer, ao alcance de todas as bolsas, tornou-se um verdadeiro “luxo”, restringindo assim gradualmente a sua clientela, diminuindo as suas receitas, uma vez que aumentou os seus preços, e lentamente dirigindo o público em geral para os café-concertos e espetáculos acrobáticos.¹⁸

Com efeito, ele negligencia um duplo fenômeno: o antigo sistema teatral repousava, de fato, contrariamente ao que diz, num público restrito, ainda que, sociologicamente, fosse talvez mais heteróclito do que o público do final do século. Sem isso, não compreenderíamos por que os teatros parisienses (e mesmo os provinciais) renovavam tantas vezes suas peças. É que os frequentadores formavam (segundo Féret) apenas um a dois por cento da população em Seine-et-Marne ou Seine-et-Oise; nas grandes cidades poderíamos subir de 5% à 6% e em Paris até 10%. Vamos considerar um sucesso médio de 50 apresentações para uma sala de mil lugares: na verdade, ele reuniu de 30 a 40.000 pessoas, no máximo, com uma taxa de preenchimento de mais de 50%, o que é considerável para a época. Na Paris da primeira metade do século XIX, que possui entre 600.000 e 1 milhão de habitantes, o que nos dá, supon-

¹⁷ *Ibid.*, p. 24-25.

¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

do que existam três ou quatro teatros que têm a mesma boa sorte no mesmo ano (o que é raro), 160 mil espectadores episódicos, aqueles que se deslocam para os sucessos, o que nos daria aproximadamente a porcentagem citada do grande público em relação ao conjunto dos habitantes da capital. No final do século, Paris tem o dobro de habitantes e agora alguns sucessos ultrapassam 200 apresentações. Malgrado esse prolongamento da duração dos sucessos, com um parque teatral que duplicou, a proporção do grande público não aumentou muito em porcentagem, ainda que o número de efetivos seja mais elevado em termos absolutos. Os teatros parisienses são, de fato, cada vez mais dependentes do público externo (provincial, estrangeiro) para alcançar essa alta lucratividade. Mas estes espectadores de feira são, por definição, de nível social superior (para assumir as despesas de transporte e estadia, além do custo do espetáculo), o que tende a normalizar para o gosto dominante da oferta de espetáculo e explica a estratégia prudente dos diretores denunciada por Antoine.

Diagnósticos sociais alternativos

Um diretor de teatro mais convencional propõe uma versão alternativa à análise de Antoine sobre os teatros parisienses. Longe de ser reticente ou desiludido, como afirma Antoine, o público seria, pelo contrário, condicionado pelo ambiente das salas:

Em Paris, o público não traz o mesmo espírito crítico, nem as mesmas exigências para todos os espetáculos. Tudo depende da sala onde o espetáculo se dá [...]. Este público parisiense, sempre o mesmo, no entanto, não aceitará no Porte-Saint-Martin uma peça visivelmente escrita para o Gymnase. No Boulevard de Strasbourg, ele aplaudirá até à exaustão uma comédia que, de bom grado, cairá em Chaussée-d'Antin. E a maior parte dos atos dos teatros especiais, como o GrandGuignol, o Théâtre Michel, as Capuchinhas não são transportáveis para nenhum outro palco.

Fora da capital, os gostos parecem ser uniformemente os mesmos. Uma peça que agrada a Chartres será igualmente bem recebida em Lyon, Milão ou Bucareste¹⁹.

Apesar da contradição contida no texto (se o público parisiense é “sempre o mesmo”, não se entende por que suas reações diferem segundo a sala). De fato, é necessário extrair dessa observação o seguinte diagnóstico social: cada teatro parisiense, bem caracterizado, tem o seu fundo de público regular, ele próprio tipado, que espera deste teatro que lhe forneça peças ajustadas ao gosto dominante na sala. Esta divisão do trabalho, que pouco ou nada responde às nuances sociais dos bairros

¹⁹ Charles Baret, *Le théâtre en province, propos d'avant-guerre*, Paris, La Renaissance du livre, 1918, p. 1-2.

e às especialidades das cenas, dificilmente pode ser transgredida. Isto não significa, no entanto, que exista uma permanência definitiva, os grandes sucessos podem atrair para além do público-alvo habitual e, inversamente, as alterações sociais do ambiente da sala induzem uma obsolescência dessa antiga adequação, se o público regular já não vier, quer por ter envelhecido, quer por se ter deslocado no espaço urbano, ou porque um novo diretor deseja mudar o repertório usual da sala. Esta permanência e estes deslizamentos progressivos, que fazem mover a posição relativa das salas e do seu centro de gravidade, são confirmados por um crítico da *Revue d'art dramatique*, em 1890 :

Tudo se move, até mesmo os *centros*. Assim outrora a *Porte Saint-Martin*, o *Ambigu*, as *Folies* estavam em um bom lugar, colocadas em excelente posição; mais tarde, o *Gymnase* ocupou a melhor situação; apenas dez anos depois era a vez das *Variétés* de estar em pleno movimento: entre a rua Drouot e o Faubourg Montmartre, estes dois pólos do verdadeiro Teatro de Boulevard. Hoje, o recuo é ainda mais sensível e a multidão que vai continuamente à esquerda, dirige-se para o lado das *Nouveautés* onde se entra sem premeditação, o charuto acabado; o *Vaudeville* finalmente está segurando a corda... Devia dizer o cordão, já que se trata de localização. Quanto ao *Palais-Royal*, é a sua colossal e secular reputação que lhe merece o máximo contínuo, apesar da sua sala longínqua. Não estou falando do Odéon, para não sair de Paris.²⁰

Este crítico, habituado às primeiras, faz aqui alusão ao coração do público do bulevar, que migra cada vez mais de leste para oeste em função do processo de haussmannização dos teatros descritos por Catherine Naugrette-Christophe²¹. Os trabalhos de Haussmann levaram à demolição de uma parte dos teatros populares do “Boulevard du crime” e reforçaram a posição das salas decentes e da moda na parte ocidental do Boulevard onde domina o *vaudeville* (Palais-Royal, Nouveautés), a comédia ligeira e a opereta (Gymnase/Variétés/Vaudeville), enquanto o único público menos conformista, rejeitado como longínquo e irrisório, é o da margem esquerda e do bairro latino destinado a um teatro mais ambicioso e pouco rentável (Odéon). O fenômeno prossegue no início do século XX com o aparecimento de pequenos teatros mais elitistas na zona dos bairros mais burgueses, ainda mais a oeste em relação ao antigo bairro dos teatros onde o público elegante se encontra “entre seus pares” em lugares mais modernos²².

²⁰ Félix Galipaux, *Mots de spectateurs et mots de situation*, p. 224-233, *Revue d'art dramatique*, t XVII, janvier-mars 1890, p. 224-25.

²¹ Catherine Naugrette-Christophe, *Paris sous le Second Empire. Le Théâtre et la ville*, Essai de topographie théâtrale, Paris, Librairie théâtrale, 1998.

²² Philippe Chauveau, *Les théâtres parisiens disparus*, Paris, Ed. de l'Amandier, 1999, pp. 57-

O problema moral

Vimos acima, tanto nas províncias quanto em Paris, a importância da propagação. Se formos para uma maior sobriedade das reações à medida que os públicos se tornam mais burgueses e se fecham sobre si mesmos segundo as salas, a tolerância moral que, globalmente aumenta devido ao nascimento de cenas alternativas que drenam os públicos específicos mais abertos, tende a diminuir, em sentido inverso, nos locais tradicionais. Podemos perceber isso particularmente na Comédia francesa, sobre a qual o seu administrador escreve em 1891 no *Enquête sur la vie littéraire* de Jules Huret:

O teatro é mais difícil de conquistar do que o livro ou o jornal. Pois há um elemento a se considerar [...] Há um axioma que, quando se quer ser ousado no teatro, deve ser recordado sempre, dizendo a si mesmo que uma multidão é simplista e que a obra falada, a obra interpretada, choca onde a obra escrita e lida à luz da lareira poderá agradar. Este axioma pode ser assim expressado:

No teatro, o espectador não tem apenas o seu próprio pudor, mas tem o pudor dos outros.²³

Para além do que poderia parecer um lugar comum atemporal do administrador da Comédia francesa, a sua observação resume, sobretudo, as experiências infelizes deste homem que, pela sua prudência, conseguiu manter essa difícil posição de diretor da sala de referência especialmente por muito tempo, de 1885 a 1913. Com efeito, o público da Comédia francesa é mais homogêneo do que o dos outros teatros em virtude de uma maior seletividade do repertório. Ele tolera menos desvios em relação à norma fixada por este repertório e à seriedade de sua imagem. Se as peças contemporâneas são aceitas, são depois de complexas triagens e, por vezes, tardiamente, depois de representações prévias de algumas cenas em que se apagaram as asperezas chocantes. Sobretudo a ideia de que é de “bom tom” ir a este teatro implica um comportamento de “bom tom” mais marcado do que em qualquer outro lugar. Em particular, deve-se poder levar para lá as mulheres e as jovens de boa família, das quais se quer poupar os ouvidos castos.

58, 89, 125-127, 217-18, 305-307, 415, 423. Trata-se, por exemplo, do Trianon (1902), da Comédie-Mondaine (1902), do Little Palace (1905, 205 places), do Théâtre Michel (1906, 350 lugares, rue des Mathurins), do Apollo (1907, 20 rue de Clichy), do Théâtre Fémina (1907, 500 lugares, avenue des Champs Elysées) e do Impérial (1912, 250 lugares, 5 rue du Colisée),

²³ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire* (Paris, Charpentier, 1891), rééd., Vanves, Thot, 1982, p. 296.

O problema do estrelato

Em seu texto programático, Antoine questiona especificamente a política de recrutamento de artistas, como a origem da crise do teatro e do público. Como os diretores não podem mais atuar tanto na variedade dos espetáculos, procuram atrair o público pela personalidade dos atores que têm seus seguidores, os quais preferem ver o ator ao invés da peça, um fenômeno amplamente usado no “star-system” do cinema:

Os diretores, substituindo o conjunto do sistema de estrelas, apresentam um ou dois nomes conhecidos e cotados, puros-sangues de que pagam a preço de ouro a corrida mais ou menos brilhante, e cercam estes grandes favoritos muitas vezes já cansados, mas ainda segurando a corda, e recrutam aleatoriamente esses infelizes para servir de *repoussoir*²⁴ nos cabeçalhos dos cartazes. Desta interpretação heteróclita resulta uma absoluta deformação da obra, daí a nova e irremediável causa de repulsa para o público inteligente.

Em suma, o teatro atual oferece ao espectador *peças desinteressantes, em salas deploráveis, a preços exorbitantes, com trupes incoerentes*.²⁵

Aqui, novamente, podemos observar a exatidão da descrição de Antoine e a insuficiência de suas conclusões. Na realidade, o culto das estrelas começou muito antes da época da crise. Chegou a se expandir por quase toda a Europa, da Inglaterra à Rússia ou à Itália e caracteriza também o gênero da ópera. Talvez ele seja menos acentuado na França do que em outros lugares porque a comunidade parisiense de autores, críticos e diretores forma um contrapeso muito melhor organizado do que em outros países onde a imprensa é menos livre, os autores se mobilizam tardiamente nas associações. Mais frequentemente do que em França, os diretores são ao mesmo tempo atores (segundo o modelo dos *actors managers* em Inglaterra que escolhem as peças para se valorizarem a si próprios²⁶), o que os leva a jogar a carta do estrelato.

Assim, Albert Carré recorda a propósito de um ator de sucesso, o desacordo que o separou do seu sócio, hostil a um aumento no final dos anos de 1880, o que

²⁴ N.T. Técnica de pintura bidimensional que consiste na sobreposição de um elemento de contraste no extremo do primeiro plano, comumente alinhado à direita; técnica bastante utilizada entre os impressionistas.

²⁵ A. Antoine, *op. cit.*, p. 27, grifos do autor.

²⁶ Cf. Tracy C. Davis, *The Economics of the British Stage 1800-1914*, Cambridge, Cambridge U.P., 2000, p. 287 et sq; Michael Baker, *The Rise of the Victorian Actor*, Londres, Croom Helm, 1978.

mostra as resistências de alguns à inflação dos cachês:

Jolly pedia 30 mil francos por ano. Eu achava que aquele comediante incomparável que era a base dos nossos maiores sucessos, que, além disso, tinha conseguido por sua única presença manter em cartaz obras por vezes medíocres, valia o salário que pediu. Deslandes não compartilhava da minha opinião. Nós levamos o caso para o árbitro Francisque Sarcey, que deu razão ao meu sócio e gritou, levantando os braços ao céu: “Para onde vamos?”.

Evidentemente, estávamos caminhando para cachês grandíssimos que as nossas estrelas atuais conseguem, pouco a pouco, se fazer dar, números miríficos que até então nunca tinham sido vislumbrados. [...] O comediante que enriqueceu por sua arte era um sinal dos novos tempos. Apesar de tudo, consegui persuadir Deslandes de que era preciso viver com o seu tempo e, à força de voltar à carga, ganhei a causa e Jolly, que nos era indispensável, obteve o preço que tinha fixado. Pobre Jolly! Não gozou por muito tempo do que, então, nos parecia uma fortuna²⁷.

Não se pode, portanto, responsabilizar apenas o culto aos artistas pela crise da audiência teatral (visto que ele se encontra em todos os tipos de espetáculos, desde o café-concerto à ópera que não conhecem de modo algum esta crise). Corresponde, na realidade, a uma expectativa do público, a um novo modo de relação afetiva entre representação teatral e representação social. Com efeito, pode-se fazer a hipótese de que esta mutação (não limitada à França, nem apenas ao gênero teatral) remete para várias transformações da esfera pública europeia.

Em primeiro lugar, ela se afirma à medida que são dessacralizadas as autoridades políticas, sociais e religiosas herdadas do Antigo Regime durante o século XIX. O teatro, mais notadamente o teatro histórico da primeira metade do século XIX, imitando no palco personagens da realeza ou religiosos ilustres, preparou-a, demonstrando o artifício sobre o qual assenta o aparelho do poder. Se um ator pode passar por um rei, um papa, um profeta, um grande deste mundo, é que esses grandes personagens talvez sejam, eles próprios, apenas atores de outro tipo que só têm uma ação histórica porque acreditam nela como acreditam nos atores no tempo da representação. Entramos no domínio da opinião e da celebridade.²⁸ O ponto de chegada seria como tal a famosa cena da peça de Brecht, *La résistant ascension d'Arturo Ui* na qual o personagem principal tem aulas de comédia com um ator para começar uma carreira política.

Paralelamente, estão a ser criadas na sociedade real autoridades alternativas, cuja imagem se baseia num capital simbólico não hereditário nem sobrenatural

²⁷ A. Carré, *Souvenirs de théâtre*, rééd., Plan de La Tour (83), Les introuvables, p. 116-17.

²⁸ Voir Antoine Lilti, *Figures publiques. L'invention de la célébrité*, Fayard, 2014 et J.-C. Yon, *Une histoire du théâtre à Paris*, Paris, Aubier, 2012.

e pouco a pouco heroizadas: grandes homens (e grandes mulheres) que as estrelas teatrais podem também encarnar à cena, heróis promovidos a grandes destinos inesperados cujo modelo é Napoleão. Os próprios artistas, cujo status social se eleva ao longo do período, porque participam do mesmo processo de capitalização simbólica próprio da época, vêm a ser confundidos com estas figuras por encarná-las no palco ou, às vezes, por desempenhar as mesmas funções na sua vida pública.

Por fim, uma vez que a maior parte dos papéis não releva estas figuras heróicas laicas, os artistas servem de ponto de referência numa sociedade em que as representações sociais se tornaram cada vez mais móveis e não se resumem mais aos “caracteres” e aos “papéis” tradicionais, quer porque os autores, por razões de realismo, inventam novos tipos ou, inversamente, por razões de divertimento, criam novas ficções mais adaptadas aos novos gostos dos públicos urbanos. Mas neste movimento das representações, o único ponto que permanece fixo é a figura da estrela como o grande homem que tem os seus fiéis. Como escreve Charles Baret: “O espectador se incomoda casualmente, e é quase com pena que passa na bilheteria. Vem sobretudo ver a estrela, porque a peça conhece-a! Leu-a em *L’Illustration* ou em qualquer outra revista de menor importância”.²⁹

Sem dúvida, este esquema muito geral deve ser declinado, por sua vez, segundo uma tipologia mais sutil em que as reações dos homens e das mulheres, das diferentes gerações, dos públicos, desigualmente cultivados ou socialmente selecionados, modulam as imagens cultuadas correspondentes a essas várias expectativas: mais eróticos ou mais masculinos, mais baseados na “elegância”, no espírito “parisiense” ou no “bom tom”, na fusão social e na piada de bom humor nos bairros ou teatros populares, ou na distância ou no prestígio da beleza, da sensualidade ou da “classe”, do vestuário luxuoso nos teatros e bairros mais burgueses, etc.

Acima de tudo, o público parisiense e francês em geral, neste preciso momento histórico, tem todos os motivos para ser mais receptivo que qualquer outro a esses fenômenos, aliás universais: é o mais descristianizado da Europa (ao passo que o Papa perdeu o seu poder temporal), ele acaba de sair de uma guerra civil que matou o arcebispo da capital e os reféns tomados do clero e está se recuperando de uma derrota humilhante que o rebaixou provisória e realmente com a destruição da coluna Vendôme, a figura napoleônica, e desmobilizou duradouramente o poder militar, como mostram as piadas contra os erros do presidente marechal de Mac Mahon visivelmente ultrapassado pela sua função apesar dos seus títulos militares. Nos anos seguintes, os Parisienses rejeitaram claramente, por vários votos, o cleri-

²⁹ Ch. Baret, *Le théâtre en province, propos d'avant-guerre, op.cit.*, p. 241.

calismo e a monarquia. A Constituição de 1875 apenas dota a França de um Presidente da República, enfraquecido desde 1877 como imagem de autoridade e mesmo forçado a demitir-se após um escândalo como Jules Grévy. Além disso, os habitantes da capital são, apesar das promessas republicanas, mantidos sob tutela (sem prefeito eleito) por uma classe política de origem provincial sem prestígio e que bane das suas fileiras todas as figuras carismáticas, assim que uma delas emerge (ver os casos de Gambetta e Jules Ferry). Em resposta, os eleitores da capital traem suas expectativas e impaciência ao eleger o deputado Boulanger em janeiro de 1889, um “general do café-concerto”, cujos apoiadores recorreram, sem vergonha mas com eficácia, aos processos de estrelato e publicidade teatral para sua promoção política.

Em seu ódio pelas estrelas, os autores e reformadores “modernos” do teatro da época esquecem voluntariamente todos esses fatores gerais para reduzir o fenômeno das “estrelas” a uma aliança cínica entre comerciantes sem imaginação, autores sem fôlego e favoritos(as) do público que se tornaram crianças mimadas e caprichosas que exploram à situação. É porque eles precisam acreditar, para que seu projeto de reforma dramática tenha futuro, na “inocência” de um público simplesmente enganado pelos dominantes da época. A interpretação histórica e social mais realista aqui proposta desmente o seu otimismo. Ela é amplamente confirmada pela evolução da arte da representação que vai, alguns anos mais tarde, substituir o teatro mais popular, o cinema, onde o “star-system” atinge muito rapidamente novos picos, sobretudo quando a voz, último trunfo sensual conservado pelos atores de teatro, vai juntar-se às imagens animadas.

Em segundo lugar, contrariamente ao que afirmam esses críticos, não é certa esta colocação sob a tutela dos teatros pelo estrelato, pois à medida que as dificuldades se acumulam, ela foi vivenciada positivamente pelos autores e diretores, mesmo pelos mais atentos aos seus interesses financeiros. Mas não somente, como mostraram os estudos econômicos sobre os espetáculos, os cachês excessivos atribuídos a alguns homens ou mulheres excepcionais obedecem às finanças e desorganizam as trupes e as relações entre os atores, mas a crença que sustentam na onnipotência de certos nomes para a prosperidade dos teatros que os empregam arruina ao mesmo tempo a autoridade do diretor. Este último teme incessantemente se ver traído pelo seu ator ou atriz favorito com um concorrente mais generoso e que o autor se rebaixe ao status de diretor cênico ou ao valor das qualidades deste ou tal primeiro papel em que todos os personagens devem se adaptar à seus desejos. Finalmente, se o público parisiense é co-responsável, a favor da crise, pelos excessos do “star-system”, ele próprio acaba por ser, por sua vez, a vítima: apenas alguns teatros podem

participar, aumentando as suas tarifas e excluindo assim certas categorias de espectadores. Mais grave ainda, como se trata de um sistema internacional, as maiores estrelas parisienses são flagradas em turnês lucrativas no exterior, de modo que até o público parisiense mais rico é privado, por sua vez, uma parte do ano, de seus/suas favoritos(as). Como George Bernard Shaw escreveu com seu humor sardônico e cínico sobre Sarah Bernhardt:

Madame Bernhardt escolheu viajar pelo mundo brincando de matar pessoas com machadinhas e grampos de cabelo – o que lhe rende, presumo, montanhas de dinheiro. Desejo-lhe todo o sucesso possível, mas certamente não pretendo tratá-la como uma artista de primeira classe – exceto se ela me gratificar bem.³⁰

De fato, no caso citado, são as “montanhas de dinheiro” pagas pela Inglaterra, a América, a Rússia ou a América Latina que permitem a Sarah Bernhardt dar vida aos teatros que toma sucessivamente a cargo, o teatro do Renascimento, depois aquele que tem o seu nome, locado à praça do Châtelet, mas onde ela já não sobe com muita frequência ao palco. Mas este mecenato involuntário retirado do star-system não pode dar vida a todas as salas parisienses, fora deste caso simultaneamente exemplar e excepcional.

Conclusão

Assim, é durante este período que se estabelecem as temáticas ainda hoje em vigor relativas ao público, seja de teatro ou de outros espetáculos. As alusões que fiz ao cinema ou à televisão demonstram-no: grandes ou pequenas telas reutilizaram os processos de manipulação e de captação do público em função das representações que foram elaboradas a propósito do novo público teatral da segunda metade do século XIX: jogo sobre a emotividade, sobre a imitação, sobre o espetacular, sobre o cenário, sobre os processos de acompanhamento (música, etc.), culto das estrelas, personagens simbólicas, transgressão e decoro, preto e rosa. Não há aqui apenas os efeitos da industrialização, da rentabilidade ou da evolução para uma arte de massa, uma vez que vimos, com o exemplo de Antoine, uma fração dos diretores ou dos autores não se resignam ao seguimento face a estas tendências de fundo e pretendem obter outras formas de sedução e de sucesso, agindo contra essa tendência e, em

³⁰ B. Shaw, “Sardoodledom” (1895) incluído em *Dramatic Opinions and Essays with an Apology by Bernard Shaw*, Londres, Constable, 1912, vol. 1, p. 121, citado e traduzido em Guy Ducrey, “Victorien Sardou. Les ruses du spectacle fin de siècle », in I. Moindrot (dir.), *Le spectaculaire dans les arts de la scène du romantisme à la Belle Époque*, Paris, CNRS éditions, 2006, pp. 174-181, citação, p. 175.

vários casos, criando efetivamente um público alternativo para esse público dominante, realizando, assim, um lucro de distinção ou escândalo com efeitos positivos simbólicos e algumas vezes materiais. Melhor ainda, os defensores da arte de massa costumam aproveitar essas inovações quando são aperfeiçoadas pela vanguarda. Foi assim que, por exemplo, Antoine pôs em prática as primeiras encenações de grande espetáculo realista para peças clássicas tocadas de forma convencional (assim, em 1906, para *Júlio César* de Shakespeare, onde reconstitui minuciosamente o fórum romano),³¹ processo retomado de maneira industrial nos *peplums* romanos do cinema americano ou italiano popular. São, pois, em última análise, as representações do público que justificam a permanência ou a contestação das representações cênicas que, por sua vez, em função dos resultados obtidos, permitem modificar as representações desse mesmo público que, por seu turno, fundam uma nova imagem do referido público para justificar estes novos processos de representação que, então, vamos reproduzir indefinidamente. Entretanto, não existe uma simetria perfeita entre inovadores e seguidores, desfasados apenas por um desvio cronológico. Num caso, a estrela simbólica, que é o grande fato novo e duradouro desta época, liga-se ao autor ou ao diretor cênico (por vezes a mesma pessoa ou, no caso dos autores consagrados, é o diretor cênico que substitui praticamente o autor morto que não pode fazê-lo, mas), no outro, tem o herói ou a heroína, à personagem típica cujos traços se confundem ou não com o ator ou a atriz que o encarna e servem de motor à identificação do público.

Em ambos os casos, este processo de atração remete para o fato social e simbólico dominante do culto do eu e do indivíduo, característica da nova sociedade e do seu novo regime de representação. No primeiro, é o indivíduo como criador, o “Prometeu desacorrentado”, segundo o mito romântico lançado por Shelley; no segundo, é o indivíduo criatura, sacudido por forças obscuras, é a transposição do espectador que vive assim por procuração, o tempo do espetáculo, ou, se ele se apaixona por uma estrela, ao longo da crônica da vida desta última, encenada permanentemente pelos jornais e depois pelos outros meios de comunicação social de massa, como um substituto para os favoritos religiosos que estão perdendo espaço em uma sociedade secular. A turbulenta multidão de outrora foi encantada e a sua paixão canalizada por novos ritos, processo iniciado no teatro e difundido passo a passo nos públicos dos outros espetáculos até aos “apoiadores” do desporto de massa contemporâneo.

³¹ Claire Fayaud, *Le théâtre national de l'Odéon de 1906 à 1930*, maîtrise Paris I, 2000, p. 100: 45 atores, 250 figurantes, 60 músicos, mais de 70 maquinistas, 15.000 francos para a pintura de 9 cenários.

Tradução e Revisão:
Julliane Oliveira Castro (UFPI); Lucas Anderson Neves de Melo (UFPI/IFARADÁ).

Artigo recebido em 29/04/2019, aprovado em 10/05/2019.