
DO TEATRO AO CINEMATÓGRAFO: SOCIEDADE E CULTURA ENTRE LONDRES E PARIS NO FINAL DO SÉCULO XIX¹

ROIZ, Diogo da Silva²

RESUMO: Procurou-se refletir um pouco do debate a respeito das idéias de civilização e modernidade, pontuando alguns comentários sobre as experiências de urbanização de Paris e Londres, para versar alguns temas trabalhados sobre o Teatro, no final do século XIX, discorrendo a substituição de casas de espetáculo pelo cinematógrafo.

Palavras-chave: Civilização. Modernidade. Teatro. Cinematógrafo.

INTRODUÇÃO

Quando procurarmos explicar tópicos problemáticos como natureza humana, cultura, sociedade e história, nunca dizemos com precisão o que queremos dizer, nem expressamos o sentido exato do que dizemos. Nosso discurso sempre tende a escapar de nossos dados e voltar-se para as estruturas de consciência com que estamos tentando apreendê-los; o que dá no mesmo, os dados sempre obstam a coerência da imagem que estamos tentando formar deles. Ademais, em tópicos como esses, sempre existem razões legítimas para diferenças de opinião quanto ao que eles são, ao modo como se deveria falar deles e aos tipos de conhecimento que deles podemos ter. (WHITE, 1994: 13).

O estudo das representações teatrais, entendidas enquanto peças encenadas pro atores, portanto, arranjos e montagens próprios ao teatro, entre o final do século XIX e início do XX, ainda é um tema pouco estudado pela historiografia (SENNET, 1999, 1997; ORTIZ, 1991). Dessa forma, a discussão sobre o assunto com o objetivo de analisar sua trajetória, preferencialmente vislumbrando os ajustes e redefinições de casas de espetáculo, no momento em que houve a expansão dos projetos de imagens em movimento – o cinematógrafo, parecem, se não de igual dificuldade, ainda mais nebuloso (HOBSBAWM, 1988). De fato, o Teatro, embora fizesse parte do espaço urbano que se redefiniu na Europa da segunda metade do Oitocentos – onde se racionalizava o formato de construções, passarelas e vias; embelezavam-se centros comerciais, arborizando-se calçamentos; instalava-se luz elétrica, água encanada, esgotos (em casas, prédios, no comércio e nas indústrias), vindo a tornar ainda mais nítidas as disputas pelo poder, as diferenças entre camadas sociais, nas diversas formas de revoltas sociais que surgiam à medida que ocorriam concentrações demográficas nos centros urbanos – não representava nos palcos, fundamentalmente, aquela sociedade em

¹ Versão reformulada do primeiro capítulo de nosso trabalho de conclusão do curso de História, no ano de 2000, intitulado: “Casas de espetáculo: a trajetória do teatro Carlos Gomes em Ribeirão Preto entre 1987 e 1909”. Orientador: prof. Dr. José Evaldo de Mello Doin.

² Mestrado em história, com financiamento da CAPES. Orientador: Pro. Dr. Ivan Aparecido Manoel.

transformação (ADLER, 1991; CHARNEY; SCHWARTZ, 2001). Nos Teatros da Europa daquela época, a crítica do presente depreendia-se pela representação da sociedade do Antigo Regime, em função do prestígio então alcançado pelos dramas, tragédias e comédias escritas por cronistas, dramaturgos e poetas dos séculos XVII e XVIII, assim como por parte de contemporâneos do período, como Balzac (Cf. SENNET, 1999). Ainda que tais casas de espetáculo estivessem em concordância com as condições sociais de cada país, conforme ressaltou Carlson (1997), um tema sempre constante em todas elas era sobre os dilemas entre antigos e modernos. Nessa perspectiva, procura-se a(s) idéias(s) de modernidade e civilização sobre o período e qual o contexto em que essas idéias foram postas em prática, centrando a análise nas cidades de Londres e Paris, com vistas a pontuar alguns tópicos que foram estudados sobre o Teatro do final do século XIX.

Um mundo em mudança está sempre a fazer com que se reconsidere seus esquemas de pensamento e as suas formas de representação dos homens e das sociedades no tempo. Segundo Rodrigues; Falcon (2000), a apreensão das mudanças sociais e culturais, ocorre de forma mais nítida nos debates que se formam entre antigos e modernos a cada final de século. Para eles a noção de mundo moderno se firmou no Renascimento e foi considerada no século XVII. Todavia, as recorrências daqueles debates nos finais de cada século, como uma forma de diferenciar o passado e o futuro, antigos e modernos, também esteve presente nos diagnósticos produzidos pela intelectualidade situada na *Belle Époque* que, consciente ou não, discutia, a seu modo, o fim dos cientificismos praticados na época, a selvageria do mercado e condenava a razão técnica que se opunha à estética. Essa discussão remontava aos impactos produzidos entre os séculos XVIII e XIX, pelas revoluções tanto política como industrial que ocorreram na França e na Inglaterra e vieram a se espalhar por toda a Europa. Assim, cada novo século construiria a sua identidade com a definição de diferenças entre antigos e modernos, a partir das quais se produziria um “novo” moderno. Foi nesse contexto que se expandiu às casas de espetáculos teatrais pela Europa e América.

Agnes Heller; Ferenc Feché (1998), ao se debruçarem sobre a Cultura a Política do período contemporâneo, para eles, momento de dissolução daquilo que denominaram como “projeto europeu” – suas bases foram elaboradas, no século XVIII, com o Iluminismo, quando, saindo-se de velhas orientações e projetos apenas nacionais, surgiram ideais universalizadores – procuraram mapear quais os espaços constitutivos das mudanças desdobradas nas práticas de sociabilidade, a partir da compreensão dos modelos de explicação da realidade que se expandiram no século XIX. Os autores chegaram à constatação de que houve uma ampliação dos relativismos culturais, no momento em que os meios de

comunicação de massa se expandem numa escala mundial. Desta feita, teria ocorrido uma fragmentação daqueles projetos universalizadores, em função da complexidade e especificidade própria às culturas e sociedades, já que eles parecem não serem mais viáveis para uma compreensão dos homens e sociedades, numa época de ascensão daquilo que se convencionou chamar de “pós-modernidade”, circunscrita no interior da própria modernidade, em espaços e temporalidades, cada vez mais complexos.

Não foi por acaso que os autores verificaram que a “cultura e a consciência da cultura coexistem uma com a outra. A consciência da cultura exige a identificação do portador da cultura, o compromisso com um determinado estilo de vida e a crença na superioridade desse estilo de vida” (1998). A partir dessa hipótese os autores discorrem, que antes do século XVIII, não se forma uma cultura especificamente européia. Nesse momento os padrões de modernidade foram recebendo sua forma final;

O século dezoito caracterizou-se por mudanças específicas constantes em sua vida social e imaginação política, que acabaram por começar a fundir-se e reforçar-se mutuamente, até chegarem a um ponto de onde não havia retorno [...] A modernidade, criação da própria Europa, criou a Europa, isto é mais que um paradoxo[...] (1998).

Para eles a identidade européia não era “natural” da mesma forma com isso poderia ser considerado sobre a identidade judia. Segundo eles foi justamente o pluralismo ou a diversidade de experiências vividas na Europa, produzindo uma variedade de formas de expressão que teriam fomentado o entendimento único que se denominou “modernidade”. Nesse sentido, o “moderno” na época foi a unidade que se pretendeu construir acima do múltiplo. E justamente esse mundo que surgiu da combinação de experiências, descobertas, visões de mundo, que foi chamado de Europa do século XVIII em diante. A modernidade, portanto, se caracterizaria por ser voltada para o futuro “e também o é a imaginação partilhada dos modernos países europeus”. Entretanto, não se constrói uma identidade sem a devida referência ao passado e nesses termos:

[...] [a] identidade européia [...] foi definida pela não identidade [...] projetou e com isso criou humanidade, além das outras idéias universais de “arte” ou “cultura” [...] A tradição européia [...] foi, portanto, criada retrospectivamente [...] [e] o século XIX foi, no que importa, o século da cultura européia[...] (1998).

De fato, a cultura que floresceu desse turbilhão de acontecimentos se estendeu das guerras napoleônicas até a primeira guerra mundial. Para os autores a cultura européia foi composta por três processos de acumulação e descobrimentos: a industrialização; o

capitalismo e os regimes de governo dos modernos “Estados e nações”. O projeto europeu pretendeu-se universal na medida em que presumia abranger todas as nações. Entretanto, o relativismo baseado pelas várias tradições culturais se mostrou também realista, em função de continuarem resistentes e, por isso, intocadas pelo projeto europeu. Nesse sentido a “visão do “sempre novo” deve de voltar ao velho, a mais velho, ao outro e ao estranho, para enfrentar esse dilema”. Os autores concluem sua discussão por dizerem que a “morte” da modernidade que cerca esse estado de coisas no período contemporâneo resulta de que a modernidade já desenvolveu suas categorias.

Nesse sentido, antes de se debruçar sobre a representação teatral, torna-se inevitável questionar: o que é modernidade? Quais as suas características? Como elas se desenvolveu? Embora vários autores já tenham se posicionado sobre essas questões, refletindo-as por meio de enfoques diversificados, tanto a temporalidade, o espaço, como a percepção do que viria a ser moderno, ainda não deixaram de ser ambivalentes, quando se trata de pensá-los na modernidade. Por isso mesmo um mapeamento, ainda que sucinto, dos debates que floresceram em meio a essas questões se torna aqui pertinente.

Jacques Lê Goff, ao estudar os debates provenientes do par antigo/moderno verificou que:

[...] est[ava] ligado à História do Ocidente, embora passamos encontrar equivalentes para ele em outras civilizações e em outras historiografias. Durante o período pré-industrial, do século V ao XIX, marcou o ritmo de uma oposição cultural que no fim da Idade Média e durante as Luzes, irrompeu na ribada da cena intelectual. Na metade do século XIX transformou-se, como o aparecimento do conceito de “modernidade”, que constitui uma reação ambígua da cultura à agressão do mundo industrial. Na segunda metade do século XX generaliza-se no Ocidente, ao mesmo tempo que é introduzida em outros locais, principalmente no Terceiro Mundo, privilegiando a idéia de “modernização”, nascida do contato com o Ocidente (1996).

A partir dessa hipótese o autor preocupou-se em pormenorizar cada um desses momentos. Na sua análise o autor se aproximou das constatações de Heller; Fécher (1998), sobre os dilemas da modernidade, na medida em que constatou que esta pode camuflar-se ou exprimir-se sob as cores do passado. Segundo o autor o “fato de antigo designar um período, uma civilização que não só tem o prestígio do passado [...] vai conferir um caráter de luta [...] ao conflito entre antigos e modernos” (1996). Embora o termo “moderno” assinala a tomada de consciência de uma ruptura com o passado, não está carregado de tantos sentidos como os termos “novo e progresso”. Nesse ponto o autor acrescenta a discussão, quando se refere às

profundas ambigüidades contidas no termo “moderno” e que não deixam de serem pertinentes diante do aparecimento do conceito de “modernidade”. Sua contribuição, para o debate proposto, referiu-se à maneira como desenvolveu a análise sobre a modernidade, articulando-a aos termos modernismos e modernização.

Marshall Berman (1998) se encontra entre aqueles autores que se aprofundaram em o que seria a modernidade por meio da articulação dos termos modernismo e modernização. Ao explorar e mapear as aventuras e horrores da modernidade, enquanto a experiência histórica que faz a mediação entre a modernização, que circunscreve os eventos e transformações econômicas, e o modernismo, que se referiria ao conjunto de ambigüidade e autoconsciência cultural no Ocidente, aproximou-se da interpretação elaborada por Jacques Lê Goff. O conteúdo do vínculo entre a modernização e o modernismo, no século XIX esteve no desenvolvimento, que se referia às mudanças da sociedade desencadeadas essencialmente pelo mercado capitalista mundial, ainda que o aspecto econômico não fosse o único fator a ser notado. E, por outro lado, as transformações da vida intelectual e da personalidade desencadeadas sob o impacto daquelas experiências. O autor para trabalhar as características da “história da modernidade” a dividiu em três momentos: a) o primeiro teria seu início no século XVI e iria até o fim do século XVIII: as pessoas nessa época ainda não faziam idéia do que estava atingindo, apenas começavam a experimentar a vida moderna; b) a segunda fase começaria com a onda revolucionária de 1790, quando ganha vida um grande e moderno público; mas esse público ainda se lembra de como é viver em um mundo que não chega a ser moderno por inteiro, material e espiritualmente: nessa dicotomia que versava a sensação de presença, em dois mundos diferentes, que emergiu a idéia de modernização e modernismo; c) a última fase começaria no início do século XX, com a expansão da modernização a ponto de abranger virtualmente o mundo todo, e o público moderno nessa fase se expandiria em uma multidão, pautada pela constante fragmentação, pois, as diversidades se intensificavam na linguagem, nos gestos, nos costumes, nas roupas. Nessa fase que chegou até o período contemporâneo, a idéia de modernidade perde a sua nitidez, em função dos inúmeros e fragmentários caminhos que paradoxalmente possibilitavam, desfazendo a percepção da totalidade.

Os paradoxos atinentes às formas como vinham sendo encaminhadas àquelas discussões resultou na redefinição terminológica entre moderno e modernidade (Cf. LOWY, 1992). Todavia, se o estudo do que é a modernidade se desdobrou tematicamente de modo a incorporar seus resultados do ponto de vista do espaço e do tempo, isso também reverberou

nas tentativas de compreender com teria sido possível a própria gênese da modernidade (Cf. GUMBRECHET, 1998).

O estudo de lugares e espaços da modernidade veio a se desdobrar em revisões de movimentos culturais do século XIX, como o Romantismo. Michael Lowy; Robert Sayre (1995), ao elaborarem uma análise historiográfica sobre o Romantismo, questionaram o conceito e a temporalidade atribuída sobre o fenômeno. Apesar do movimento se constituir enquanto “uma crítica da modernidade [...] da civilização capitalista moderna, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)”, envolvido pela revolta e pela melancolia, foi extremamente rodeado de contradições: no discurso; em obras individuais e coletivas; entre autores; sendo ao mesmo tempo revolucionário e conservador, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico. O movimento teria seus pontos centrais já vinculados em autores do século XVIII e teriam, no século XX, algumas características ainda presentes em obras de autores e críticos do capitalismo. Basicamente o movimento teve suas maiores repercussões na França, Inglaterra e Alemanha, enquanto que em outros países europeus teria causado menos efeitos. A crítica do Romantismo à sociedade capitalista moderna se dirigiu: a) ao desencantamento do mundo, como uma das consequências dos novos padrões de sociabilidade; b) a quantificação do mundo, entendida como a racionalização da economia e dos procedimentos de cálculos sobre a mercadoria; c) a mecanização do mundo, vista na aceleração da produção, em função do desenvolvimento tecnológico e industrial; d) a abstração racionalista que configurava as categorias de valor, troca de moeda; e) e a dissolução dos vínculos sociais, remetendo a alienação das relações humanas, a impessoalidade, segundo os critérios de sociabilidade adotados na modernidade³.

Já Anthony Giddens (1991) procurou fazer uma análise institucional da modernidade, com ênfase cultural e epistemologia. Entendendo, inicialmente que “modernidade” refere-se a estilo, costume de vida ou organização social que emergiriam na Europa a partir do século

³ Por outro lado, Ivan Aparecido Manoel (1998), com o propósito de estudar os elementos constitutivos básicos da filosofia da história do catolicismo conservador, examinando os resultados políticos de sua ação, segundo as bases daquela filosofia, no período de 1800 a 1960, mostrou como esse projeto foi contra os valores do mundo moderno. A análise do autor pontuou: a) a negação do conceito de progresso, quando referido aos avanços materiais; b) a não aceitação do conceito de tempo moderno, por essa concepção filosófica; c) a condenação do conhecimento racional, considerado causa da perdição humana; d) a tese da paralisação do movimento histórico e a tentativa de retorno aos valores medievais, segundo seus padrões de salvação humana. Com esses critérios, apontou a fragilidade do conceito de ultramontanismo, por meio da análise de sua ação que teve três momentos centrais no período: a) de Pio VII a IX, que corresponde a consolidação da doutrina, mais fundamentada no discurso que a ação; b) do pontificado de Leão XIII que iniciou uma intervenção política; c) de Pio X a Pio XUUI, a conversão da doutrina em política, da teoria em ação. E a sobreposição desta filosofia aos seus desdobramentos seculares no século XX, em função de suas promessas não estarem no tempo humano, mas no tempo divino.

XVII e que posteriormente se tornaram mais ou menos mundiais em sua influência” estudou alguns elementos constitutivos básicos da modernidade que se referem: a) a separação entre tempo e espaço; b) o desenvolvimento de mecanismos de desengajamento; c) a apropriação reflexiva do conhecimento; d) as fichas simbólicas e os sistemas peritos; e) a idéia de confiança, de um poder diferencial; f) o papel dos valores sobre a sociabilidade; g) o impacto das conseqüências não pretendidas; h) a circulação do conhecimento social, a partir de uma dupla hermenêutica; i) a institucionalização da segurança. Para este, o dinamismo da modernidade derivaria da separação entre tempo e espaço e de sua recombinação em formas que permitiram o zoneamento tempo-espacial preciso da vida social. Além disso, pela ordenação e reordenação das classes sociais na relação de confiança, do que se possui apenas uma compreensão cognitiva, refez a coesão social, enquanto uma unidade no múltiplo. O autor contribui para a discussão, na medida em que mostrou o funcionamento dos elementos advindo como conseqüência do desenvolvimento da modernidade⁴.

Essa discussão leva inevitavelmente ao questionamento de que civilização foi essa que surgiu no interior do “projeto europeu”. Sobre esse assunto, Eric Hobsbawm (1998), estudou os limites que circunscreviam os espaços e as características da civilização ocidental, ao pormenorizar as questões sobre a barbárie, que surgem das contradições do projeto civilizador Europeu. Pautou-se em uma análise retrospectiva sobre os valores aludidos no Iluminismo, para delinear alguns comentários referentes ao aumento da barbárie no século XX; em função do desgaste tanto explicativo, quanto de expectativas, das idéias de civilização, provenientes da dissolução de seus elementos constitutivos básicos como: a segurança; a normalização do

⁴ Arno J. Mayer (1987), entretanto, ao estudar as permanências do Antigo regime entre o século XIX e a primeira guerra mundial, fez uma análise diferente daquela pontuada por A. Giddens. Por meio do estudo das estruturas sociais, políticas e econômicas. A Mayer destacou que: a) na economia as relações com a terra e suas posses ainda estavam nas mãos da aristocracia; b) na relação das classes dominantes revelou que ainda eram mantidas segundo os critérios do Antigo Regime; c) a sociedade política, estava mantida pelas elites rurais; d) na arte a cultura oficial determinava os padrões a serem seguidos, e sobrepunha as vanguardas, que apenas em médio prazo teriam sido vencedoras; e) mesmo no campo das idéias as inovações ainda não eram amplamente conhecidas e divulgadas, resgatando-se os clássicos, e mesmo nas Universidades, os padrões do Antigo Regime eram preponderantes. Entretanto, na sua análise generalizou algumas hipóteses para um período longo, sem muitas vezes especificar o lugar que elas se referiam, o que acaba por enfraquecer sua exposição: a) na medida em que a terra já tinha outras formas de capitalização, diferentes daquelas praticadas no Antigo Regime, deixando de ser um bem permanente (passado de pai para filho) para, embora não em todos os casos, evidentemente, um produto capitalizado; b) a aristocracia se aproximava dos valores e das características da sociedade burguesa, na medida em que consumia produtos nacionais e importados; c) mesmo nas artes, no final do século XIX, as diferenciações entre cultura de “elite” e cultura “popular” vão deixando a sua separação tão drástica, em função da ampliação da educação, dos lazeres e espetáculos, até as classes média e baixa; d) havia uma mobilidade muito maior, no século XIX, entre a população rural e a urbana (Cf. SEIGEL, 1992). Embora a análise do autor contribua para não se pensar o período apenas sob um enfoque, ele também deve ser lido com ressalvas.

convívio social; o fim dos nexos de um projeto universalista; a verificação das ambigüidades da civilização ocidental. Para ele o “recoo dessa civilização não é muito surpreendente, principalmente quando consideramos que o período terminou na maior de todas as escolas da barbárie, a segunda guerra mundial”. Segundo o autor: “Guerra total e Guerra fria [...] fizeram a barbaridade parecer insignificante, comparada a questões mais importantes como ganhar dinheiro”.

Nessa perspectiva, cabe a pergunta: o que é civilizar? Qualquer dicionário responderia que seria a regulamentação de normas que sistematizam as formas de convivência social. Embora a resposta seja respaldada, não elimina o problema quando colocado enquanto um processo histórico: como sociedades tão distintas apreenderam, a seu modo, as características da civilização Ocidental? Nesse caso, a resposta se torna muito difícil, porque foi estudada sob os mais diversos enfoques por vários autores. Portanto, nesse breve espaço, discutiremos apenas alguns aspectos da resposta dada por estudos, elaborados em momentos distintos.

Norbert Elias (1994) em seu clássico trabalho *O processo civilizador*, publicado ainda no contexto das guerras do início do século XX (por isso mesmo localizado em um momento específico de discussão), que, preferencialmente, fomentou o debate do projeto civilizador na sua denominação francesa e inglesa. O autor procurou descrever o debate que se desdobrou entre os termos cultura e civilização a partir dos acontecimentos que lhe afiguraram importantes no início do século XX, em meio áquelas concepções, segundo as quais, se aproximavam à civilização: modernidade, racionalidade, urbanidade, cientificidade; enquanto que, por outro lado, tudo que não era civilizado, logo seria: bárbaro, rural, atrasado. Esse debate perpassou todo o século XIX e foi teorizado por diversos autores, entre os quais, Morgan e Engels. Entretanto, N. Elias, foi além dessa imagem, longamente construída (por ser uma perspectiva limitada) e que se afigurava pertinente, enquanto legitimadora de um processo de expansão da economia capitalista, sob os auspícios da burguesia, quando compôs uma genealogia dos termos entre os debates gerados na Alemanha, Inglaterra e França. Descrevendo os períodos, que a ele pareceram decisivos para o fortalecimento da concepção de *Kultur*, por um lado, na Alemanha, e de civilização, por outro, na França e Inglaterra. Pautando sua análise, nesse caso, principalmente na França. Evidentemente, como destacou o autor, cada uma das respectivas nações (referente às representações construídas por cada um), elaboraram auto-imagens sobre sua formação, história, raça, língua, a elas convenientes ao contexto, que envolviam disputas políticas, econômicas, sociais e culturais, tanto internamente – pois, se de um lado França e Inglaterra já estavam constituídas como uma

nação unificada, do outro, isso só ocorreu na década de 1870, na Alemanha – quanto externamente.

Para o autor o conceito de civilização se refere a uma grande variedade de fatos, que correspondem aos costumes, tecnologia, as idéias religiosas, ressaltando que não há formalmente nada que não possa ser feito de forma “civilizada” ou “incivilizada”. Esse conceito, se pressupormos uma função geral, expressa a consciência que o Ocidente teve de si mesmo, uma consciência nacional que se projetou de modo universal. Se para ingleses e franceses o conceito resume o orgulho e a valorização da idéia de nação, alude a fatos políticos e econômicos, religiosos e técnicos; para os alemães “significa algo útil, mas apesar disso, apenas um valor de segunda classe, compreendendo apenas a aparência externa de seres humanos, a superfície da existência humana”. Para eles, *Kultur* é que aludiria aos fatos autênticos, a saber: intelectuais, religiosos, referidos a grupos sociais específicos “e apresenta a tendência de traçar uma nítida linha divisória entre os fatos [...] políticos e econômicos”. Segundo o autor, civilização descreve um processo em constante movimento, até certo ponto procurando minimizar os conflitos sociais entre os povos, ao enfatizar o que existiria em comum. *Kultur*, por outro lado, expressa uma temporalidade diferente, relacionada a obras de arte, livros, sistemas religiosos ou filosóficos, dá ênfase às diferenças nacionais e à identidade particular de grupos. Denys Cuche (1999), apoiando-se nas formulações de N. Elias, procurou pormenorizar essa discussão ao estudar a gênese sobre a compreensão estabelecida sobre cultura. Segundo ele para os alemães “tudo que é autêntico e que contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual [foi] considerado como vindo da cultura: ao contrário o que é somente aparência brilhante, leviandade, refinamento superficial, pertence à civilização. A cultura se opõe à civilização como a profundidade se opõe à superficialidade” (1999). Embora, como mostra o autor, houvesse momentos de contradições no debate, mesmo quando visto internamente em cada nação, portanto, embora uma fosse particularista e a outra universalista, não foram desde o século XVII, pelo menos, construções estáticas, mas dinâmicas, próprias a cada época. Além disso, essas concepções, foram as raízes de um modo de pensar e se colocar diante do mundo que se expandiu pelo Ocidente. Edward W. Said (1996), ao estudar aquilo que determinou como orientalismo, vislumbrou as imagens e representações construídas pelo Ocidente sobre o Oriente durante um longo período, sendo, desse modo, quase uma invenção européia. Segundo a designação projetada, um lugar de romances, ares exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis. Além disso, foi o local onde se encontravam as maiores, mais ricas e antigas colônias européias, “a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma de suas mais profundas e

recorrentes imagens do Ouro”. Por outro lado, a caracterização dessas representações sobre o outro, propiciou a Europa a definição de suas imagens, idéias, personalidade e experiência de contraste.

Depois de definir os níveis de orientalismo e suas respectivas características, procurou estudá-lo enquanto um discurso para entender a disciplina sistemática, por meio da qual a cultura europeia conseguiu administrar, e até mesmo produzir, o Oriente. Essas imagens foram de cunho político, sociológico, ideológico, científico e mesmo imaginativo. Desde o período que vai do Iluminismo até o século XX “por causa do orientalismo, o Oriente não era (e não é) um tema livre de pensamento e ação”. Nesse sentido, o orientalismo construiu o que foi pensado e determinava o que fosse o Oriente, por meio de um olhar unilateral. Além disso, “ele é toda uma rede de interesses que inevitavelmente faz valer o seu prestígio [...] toda vez que aquela entidade peculiar, o “Oriente”, esteja em questão”. Portanto, falar de orientalismo é, antes de tudo, falar de uma empresa cultural, embora não exclusivamente francesa e britânica:

um projeto cujas dimensões abarcam reinos tão díspares quanto a própria imaginação, toda Índia e o Levante, os textos bíblicos e as terras bíblicas, o comércio de especiarias, exércitos culturais e uma longa tradição de administradores coloniais, um formidável corpus acadêmico, inúmeros “peritos” e “trabalhadores orientais” [...] diversas seitas, filosofias e sabedorias orientais domesticadas para o uso europeu local[...] (1996).

Nesse sentido, limitando seu estudo para as representações elaboradas pro Inglaterra e França, num primeiro momento, e num segundo, por americanos, analisou por meio de um conjunto de fontes textuais as respectivas imagens produzidas, pro cada um desses países, sobre o Oriente. Para o autor, além de uma elaboração teórica, essa empresa contou com um projeto político correspondente. Nesse ponto, próximo a Agnes Heller. Ferenc Fécher (1998), o autor aprofundou os elementos constitutivos do projeto europeu, que se pretendia universalizador, ao abranger todas as nações. Entenda-se que aprofundou no sentido em que o texto aqui está sendo desenvolvido, pois a obra desse autor é anterior a de Heller; Fécher.

Foi em meio a esse texto diversificado, que tanto em Londres como em Paris, incorporou-se a modernidade europeia do Oitocentos, e em função da peculiaridade na recepção do “próprio europeu”, que cada uma delas expressou nas suas casas de espetáculos os problemas e os dramas da vida moderna. Desse modo, centraliza-se, a partir de agora o debate sobre Londres e Paris,

Renato Ortiz (1991), centralizando seu estudo na França, procurou verificar como determinados fenômenos emergiam nos países centrais e serviam de referência aos países

periféricos, no século XIX. Seu estudo investigou as técnicas, o consumo, o lazer e o mercado cultural, objetivando compreender como ocorreram mudanças na configuração social e como elas se relacionavam a fenômenos mais amplos. Para o autor a modernidade é um modo de ser, uma cultura (uma visão de mundo), que possui suas próprias categorias cognitivas. “Por isso esta realidade emergente pode ser “ida” em espaços que se distanciam do universo das artes: as lojas de departamento, o mercado cultural, o turismo, a moda, a eletricidade, os transportes [...] para que esta maneira de ser possa se constituir, foi necessário que todo um processo de reorganização da sociedade tenha ocorrido” (1991:263). Entretanto, a modernidade possui ambigüidades em seu processo, que deixam a sociedade em constante tensão, em função de seu movimento e aceleração das mudanças. Além disso, não é meramente nacional, mas abrange um processo que não conhece fronteiras. Ao refletir os argumentos de Bourget; Édouard Drumond sobre as ligações do trabalho de Balzac, fomentando transformações no imaginário social francês na segunda metade do século XIX, procurou reconstituir pro meio de uma vasta documentação o desenvolvimento de uma opinião pública ensejada pelo ambiente criado por uma esfera pública de homens privados circunscrita nos cafés, praças públicas, Câmaras Municipais e Teatros, lugares onde se pensava as questões políticas, econômicas e morais. As discussões pautavam-se nos artigos de jornais, folhetins, livros e mesmo nos acontecimentos presenciados no cotidiano, que pontuavam os questionamentos da época. Distingue as fases de modernização e modernidade vividas na França do XIX, ao descrever: a) o aumento dos periódicos; b) da população das cidades; c) do comércio, que geraram uma pluralidade cultural na qual exercita-se no de vir do sempre “novo” e nos padrões de luxo, estilo e requinte, hegemonias que sutilmente tornavam secundários e “marginalizavam” certos estilos.

Richard Sennet (1997), ao apontar sua análise em algumas cidades européias em momentos relevantes de sua História, discutiu os emblemas criados na época das luzes e impressas nas reformas do Barão Haussmann, no intuito de verificar as ambigüidades geradas por uma ordem estabelecida aos novos espaços criados e as desordens vicejadas entre o centro e a periferia, burgueses e proletários. Ao conviverem em espaços que compunham, muitas vezes, práticas diversas uma das outras. Em oposição ao espaço criado sobre o signo da concretização da cidade ideal à real, com o ídolo posterior da higienização, do saneamento, da energia, do movimento, onde não havia lugar para os chamados “marginais”. Lançados, muitas vezes, em locais onde esses signos da modernização, dos espaços de geração dos capitais, não mantinham contatos – além do imaginado – concretos no cotidiano.

No momento em que estudou as cidades de Londres e Paris procurou na primeira, por meio do metrô, identificar as diferenças entre elas, no que se refere aos seus modelos de urbanização. Mesmo o modelo francês, tendo sido uma referência não apenas na Europa, mas em outros continentes, destaque-se que foi apropriado de diversas maneiras, com certa originalidade em cada espaço que isso ocorreu. Nas redes de Haussmann, que tornaram lugares comuns para essas apropriações, veja-se: o emaranhado de vielas que remontam à antiga cidade, remodelando-se o traçado viário próximo do rio Sena, para adequar-se às carruagens; entre o centro e a periferia, passou a subordinar-se à administração municipal, tão logo seus acessos foram integrados à malha central; consistia nas interações das principais rotas que davam caminho até a cidade e dos elos entre os locais anteriores. O autor usou em seu livro poucas obras literárias, entretanto, fez uma análise consistente de como certos livros científicos foram incorporados na arquitetura urbana ou aos estilos e medidas das ruas, praças e suas disposições no espaço.

Para Charlot; Roland (1993), Londres, organizada de modo menos formal que outras capitais, como Paris, não tinha uma Academia de Letras e seus letrados se reuniam nos Pubs e Cafés da cidade. Os escritores de Londres retratavam a riqueza e a diversidade de sua vida social, dos mais letrados aos mais humildes. Mas para todos os escritores da época, Londres era uma cidade sinistra e melancólica, o que alguns poetas faziam era se refugiarem no imaginário, criando uma Londres mais encantada de modo pastoral. A era Vitoriana foi também a primeira idade de ouro da imprensa escrita. A City foi o bairro dos grandes negócios; os recenseamentos mostram que ela se esvazia rapidamente de seus habitantes; os terrenos ficaram tão valorizados que quase todos os imóveis se converteram em escritórios ou lojas. À noite só restam ali os porteiros, as vadias e alguns padres. Pela manhã retornava a multidão de desempregados (como sutilmente descrita por Edgar Alain Paul).

O destaque financeiro desse bairro no século XIX explica-se pelo relevo do porto comercial londrino. Reunindo todos os grandes mercados internacionais do dinheiro, reuniu engrenagens múltiplas de um sistema bancário muito denso e complexo, mais especializado do que na Europa continental. Tendo em relação aos outros mercados se antecipado na formas de pagamento, como a utilização de cheques. O que simbolizou a primazia comercial desse bairro londrino foi a importância que se atribuiu nas transações internacionais, que mostraram que a City foi, sem concorrentes, o verdadeiro centro financeiro de Londres. No texto de Keith Robbins (também daquela coletânea de Charlot; Roland), o tema estudado foi a difusão do teatro no era Vitoriana. Para este, até 1843, dois autores dramáticos, Williana Davenant e Thomas Kelligreu, tinham o monopólio do teatro inglês. Quando esse monopólio foi extinto

em 1843 pelo parlamento, a censura podava os novos autores. Estes evitavam temas “perigosos” especialmente política e religião, sendo os espetáculos nem sempre de grande qualidade. Em 1833 foi criada a “Dramatic Authors Society” (SACD) que não acarretara o enriquecimento rápido dos autores, mas protegia os direitos sobre suas obras. O período que vai de 1851 a 1900 testemunhou a explosão da atividade teatral na Inglaterra. Os atores por sua vez foram apoiados pela evolução geral da vida teatral, o público cada vez maior e as técnicas cada vez melhores e mais dinâmicas.

Numa outra perspectiva, Marvin Carlson (1997), em seu estudo sobre as teorias do teatro, procurou verificar a trajetória da representação teatral por meio da investigação de seus princípios discursivos. Entendendo por teoria a exposição de princípios gerais relativos aos métodos, objetivos, funções e características dessa forma de arte específica, o autor pontuou sua análise da Antiguidade ao período contemporâneo. Embora longo o percurso, tratou de forma consistente os períodos, usando a palavra teatro para designar o texto escrito e o processo de representação; e diferenciando estética, que lida com a arte em geral, de crítica, que se dedica à análise de obras e produções particulares. Fez uma descrição das contradições do teatro do século XVIII e XIX, circunstanciando os exemplos da Alemanha, França e Inglaterra. Além disso, fez uma análise pormenorizada da produção teatral na Itália.

Se, até o momento, os autores se interessaram mais pelos desdobramentos da representação teatral no final do Oitocentos, em meio aos processos de inovações sócio-culturais⁵, aquelas que virão a seguir terão como objetivo pensar a representação teatral no processo de diversificação dos meios de comunicação e de entretenimentos, como o cinematógrafo. Eric Hosbsbawm (1988), teve como objetivo analisar a transformação nas artes (centrando sua análise na França, Inglaterra e Alemanha), para investigar o movimento de impasses na cultura burguesa e aristocrática, divididas entre os clássicos e as inovações.

⁵ Paulo Vieira (1996: 107- 39), a partir de uma análise histórica e estética de vertentes teatrais, verificou que a dramaturgia moderna, no plano temático e estético, não atinge a complexidade dos problemas sociais. Embora trate compassivamente, por meio de uma representação pautada no realismo e no romantismo: do indivíduo; dos costumes; valores sociais e políticos. Houve um deslocamento de valores, por meio dos quais parece ter se perdido o sentido da representação teatral, quando comparados aos discursos clássicos e suas representações. Segundo ele o teatro foi, desde sempre, um instrumento com o qual, empreende-se um discurso escatológico. Os palcos dos séculos XVII e XVIII foram preenchidos por “deuses e heróis, reis e nomes, mas jamais as gentes do povo, pois a linguagem rude das ruas não parecia condizer com a natureza de sentimentos e expressões da representação teatral” da época, que distinguia profundamente as diferenças entre as camadas sociais. As regras expostas se referem ao teatro clássico francês. Segundo critérios advindos das contribuições da física e da matemática, converteu-se a teoria da gravitação universal, insinuando-se que o homem não é o mais do que um espectador, em função de sua efemeridade, interpretada segundo uma forma de pensar que apenas o todo permanece, isto é, as estruturas ficam, o homem passa (mas será que às vezes as estruturas passam e o homem fica?). Em seguida o autor procurou mapear os caminhos percorridos pelo teatro, a partir da análise de um autor ou espaço teatral, de forma mais localizada, na modernidade.

No período que corresponde a 1875 e 1914 as artes, na sociedade burguesa perdem os seus padrões de representabilidade, enquanto referências que orientam a base de se colocar no mundo, uma vez que esta época foi dividida entre antigos e modernos, em que aqueles que propunham as inovações, não foram aquelas adotadas no meio social. O cinema e o jazz foram inovações do período e, e, 1914, já estavam presentes e prontos para conquistar o mundo, tanto na sociedade européia como na americana. Foi um período, em que os espaços da cultura “erudita” estavam sendo minados, e ainda que não totalmente, em função da expansão dos espaços projetados pela arte às pessoas comuns. Ou seja, foi o momento de construção do grande público, dos grandes espetáculos, cerimônias, debates sociais e políticos entre partidos e grupos que representavam frações de classe. Para o autor:

[...] o nítido aumento do tamanho e da riqueza de uma classe média urbana capaz de dar mais atenção à cultura, bem como a grande extensão da classe média baixa e de setores das classes trabalhadoras instruídos e com sede de cultura, teria sido suficiente para garantir esses desenvolvimentos (1988).

A cultura que representava expectativas muitas vezes individuais projetava-se como um produto coletivo de expressão na sociedade, numa diversidade maior, entre as camadas sociais intermediárias. Nesse sentido, foi um período, no que diz respeito às artes, de redefinições nos seus padrões de compreensão. Antes fora de status social, daquele momento em diante, que não foi definido com precisão devido às características de cada país, para aspirações de várias camadas sociais. Por outro lado, a partir de 1880, a cultura “erudita” foi uma combinação de produtos nativos com os importados. Isso ocorreu, preferencialmente, com a literatura, obras de arte, roupas, espetáculos, embora o último, mesclado com a participação de outras camadas.

A cultura que representava expectativas muitas vezes individuais projetava-se como um produto coletivo de expressão na sociedade, numa diversidade maior, entre as camadas sociais intermediárias. Nesse sentido, foi um período, no que diz respeito às artes, de redefinições nos seus padrões de compreensão. Antes fora de status social, daquele momento em diante, que não foi definido com precisão devido às características de cada país, para aspirações de várias camadas sociais. Por outro lado, a partir de 1880, a cultura “erudita” foi uma combinação de produtos nativos com os importados. Isso ocorreu, preferencialmente, com a literatura, obras de arte, roupas, espetáculos, embora o último, mesclado com a participação de outras camadas.

No entanto, o final do século XIX não sugere o triunfalismo amplo e autoconfiança cultural, e as implicações bem conhecidas do termo fin de siècle são, bastante enganosamente, as da “decadência” do que tantos artistas consagrados e novatos [...] se orgulhavam nas décadas de 1880 e 1890. De maneira mais geral, as ares “elevadas”

estavam pouco à vontade na sociedade. De certa maneira, no campo da cultura como nos outros, os resultados da sociedade e do progresso histórico burguês, por muito tempo concebidos como uma coordenada marcha para frente da mente humana, foram diferentes do esperado[...] (1988: 316).

Ao discutir questões referentes à expansão dos meios de comunicação, referiu-se aos conteúdos da impressão de jornais e revistas, bem como em suas matérias, que vão sendo reformulados para atingir um público mais amplo. Embora os teatros houvessem aumentado consideravelmente, em alguns casos consolidando um público, como na França, Inglaterra e Alemanha, onde das duzentas casas, aproximadamente, passaram para seiscentas, foi em curto período ultrapassado pela rápida expansão e apreciação do cinema pelo público. A fotografia em movimento só se tornou tecnicamente viável em torno de 1890. O triunfo do cinema foi rápido, em termos de rapidez e escala, ao chamar a atenção do público, seja nas inovações ou, em seguida, nos preços mais viáveis a outras esferas da sociedade. Sem contar que enquanto o teatro, na maioria dos casos se mantinha nos centros urbanos; o cinema projetou-se também em outros espaços da cidade e, em alguns casos, em suas zonas mais periféricas. Os filmes curtos foram primeiro apresentados ao público, sendo projetados como novidade de vaudevilles, quase que simultaneamente em Paris, Berlim, Londres, Bruxelas e Nova Iorque. Quando falou da expansão do cinema ressaltou que:

O cinema, por sua vez, que dominaria todas as artes do século XIX [...] era totalmente novo em sua tecnologia, em seu modo de produção e em sua maneira de apresentar a realidade [...] Pela primeira vez na história, a apresentação do movimento de imagens visuais se libertava da sua apresentação imediata e ao vivo. E, pela primeira vez na história, o teatro ou o espetáculo estavam livres das restrições impostas pelo tempo, espaço e natureza física do observador, para não falar dos limites do palco em relação ao uso dos efeitos [...] (1988).

As bases dessa mudança estiveram relacionadas ao aumento da classe média e baixa, ávidas de cultura: a democratização da cultura pro meio da educação de massa, que de outro lado, fez com que as classes abastadas e as elites procurassem símbolos mais exclusivos. Para o autor a crise que tangenciou a arte estava relacionada a crescente divergência entre o que era contemporâneo e o que era moderno. Essa crise envolveu tanto a representação teatral, as artes plásticas, o romance, a arquitetura, a música, enfim, um drama que permeava a velha disputa entre amigos clássicos de um lado, e modernos, vanguardas, de outro. Antes do início do século XX não havia uma separação generalizada entre “modernidade” política e artística. No período descrito houve um aumento considerável no que diz respeito à pintura, aos romances, manifestos artísticos e políticos, ou mesmo rebeliões artísticas, objetivando construir “novas” identidades, tanto para representar o mundo, como para se representar

enquanto movimento. Não obstante, o sonho de uma cultura para o novo, entrou em contradição com a realidade de um público essencialmente de classe média e alta, para as artes “avançadas”:

a defesa entre o público e as artes mais ousadas parecia estar se reduzindo. Isto se dava em parte porque as idéias “avançadas” sobre sociedade e cultura parecem combinar-se naturalmente, sobretudo em décadas de depressão econômica e tensão social, e em parte porque o gosto de importantes setores da classe média tornou-se nitidamente mais flexível, talvez, através do reconhecimento público das mulheres (da classe média) emancipadas e da juventude como grupos, e devido à fase mais livre e voltada para o lazer da sociedade burguesa (1988).

O autor, ao mesmo tempo em que investigava essas mudanças, referia que a sociedade da época não imaginava que a crise nas artes estivesse relacionada, como um reflexo, à crise de uma sociedade. Essa sociedade que posteriormente passou por um processo de destruição das bases de sua existência, de seu sistema valores, convenção e entendimento intelectual que a estruturavam e a ordenavam. Por outro lado, em algum momento do final do século XIX:

[...] a migração para grandes cidades em rápido crescimento gerou tanto um mercado lucrativo para os espetáculos e o lazer populares como bairros da cidade a eles dedicados, que boêmios e artistas também achavam atraentes [...] além disso] as formas tradicionais de lazer foram modificadas, transformadas e profissionalizadas, produzindo versões originais da criação artística popular [...] O mundo da cultura erudita, ou antes sua faixa boêmia, tinha, é claro, pleno conhecimento do mundo do entretenimento teatral popular que se desenvolveu em tais bairros das grandes cidades[...] (1988).

Já Richard Sennet (1999) teve como objetivo mostrar os padrões de sociabilidade na Europa, precisando sua análise em algumas cidades, principalmente Paris e Londres, segundo as transformações ensejadas pelas transformações das esferas: pública e privada, entre os séculos XVIII e XX, a partir das metamorfoses da representação teatral. Enquanto no século XVIII as relações sociais foram organizadas ao domínio próximo do eu, por meio de afinidades naturais, universais, sendo a família a base desses padrões de sociabilidade. No século XIX as distinções entre público e privado começaram a ter formas mais definidas: o privado e o individual vão se unindo, distinguindo, no discurso e nas práticas, daquilo que deveria ser expresso em público. E no século XX, essa distinção se altera, em função da dissolução das relações feitas em público diante de estranhos; uma privatização das relações, antes públicas, pela redefinição dos valores íntimos. Nesse caso, a personalidade narcísica e a ampliação dos meios de comunicação de massa, configuraram as bases dessas alterações.

No seu estudo evidenciou que a ampliação do espaço público no século XIX, não deveria ser entendida apenas como uma revolução urbana – porque engana ao sugerir que o crescimento das cidades no século XIX seria tão enorme que teria pouca relação com as

idades que existiam anteriormente. Aqui os casos de Paris e Londres são bons exemplos para se verificar que as transformações do espaço urbano, desencadeadas na segunda metade do século XIX, não destituíram totalmente as feições da cidade anterior às reformas. A imagem clássica da cidade industrial também engana, ao sugerir que esse crescimento ocorreu tipicamente em lugares onde ser operário numa indústria gigantesca era a vida que a população de classe média e baixa conhecia. O maior crescimento, segundo o autor, da população ocorreu em cidades com poucas indústrias de porte. Esse crescimento basicamente ocorreu nas capitais. Novamente os casos de Paris e Londres são ilustrativos, quando se verifica por meio de seus censos demográficos, o crescimento populacional. Em Paris, no ano de 1801 a população era de 547.756, no ano de 1861 de 1.174.346 e no ano de 1896 fora de 2.536.834. Enquanto em Londres os números foram os seguintes: em 1801 havia 864.845 pessoas, no ano de 1861 o número de habitantes passou para 2.803.989 e em 1891 foi de 4.232.118.

Ao discutir os papéis desempenhados pelos atores sociais, verificou que a “personalidade surge em público porque uma nova visão de mundo secular apareceu na sociedade como um todo” e essa personalidade moderna “diverge de idéia do caráter natural no fato de que a liberdade de sentir num determinado momento parece ser uma violação do sentimento convencional “normal”. Com esses dados a sua metodologia foi investigar as mudanças históricas dos papéis públicos vividos por esses atores sociais.

A imagem da sociedade como um teatro não possui um significado único ao passar por tantas mãos e por tanto tempo, mas vem servindo a três propósitos morais constantes: o primeiro foi o da vida social, e o segundo foi o de separar a natureza humana da ação social [...] Em terceiro lugar, e mais importante, as imagens do *theatrum mundi* são retratos da arte que as pessoas praticam na vida cotidiana. É a arte de representante, e as pessoas que a praticam estão desempenhando “papéis”[...] (1999).

A partir dessas características o autor foi descrevendo a trajetória dos teatros, entre os séculos XVIII e XIX, nas cidades de Paris e Londres. Enquanto no século XVIII: as feiras ao ar livre cresciam; o comércio se expandia fragmentando o trabalho no seio da família; o teatro basicamente retratava e encenava temas referidos às elites, crescendo seu público, principalmente na França; o café era um ponto comum de encontro entre as pessoas na cidade; no teatro as pessoas podiam ser expressivas, enquanto em outros espaços anunciavam outras expressões; no “início do século [...] o teatro e sua platéia começaram a assumir nova forma. Certos teatros de Paris e Londres tornaram-se organizações que recebiam doações públicas e que definiam privilégios”. No século XIX: tomou forma a imagem do *theatrum mundi* como uma comédia humana, da maneira como foi expressa por Balzac; nesse período o realismo e o

romantismo percorrem os dramas e as peças encenadas; público e temas ampliam-se entre outras camadas sociais; no final do século as formas do corpo feminino são redefinidas pro roupas leves, pela maquiagem que adquiriram novos espaços: de uso e locais de venda; o teatro procurava dissolver valores arraigados na sociedade por meio de temas que abandonavam o “mundo real”, projetavam – se símbolos e imagens; e os banquetes públicos nesse período tornaram-se populares em cidades com Londres e Paris.

A partir do levantamento sucinto das idéias dos autores aqui arrolados, depreende-se que num curto período (final do século XIX e início do XX) o Teatro deixou de ser o centro da produção de representações sobre os homens e as sociedades no tempo, que passaram a se diversificar por meio de cenas em movimento de projetores cinematográficos. Juntamente com o desenvolvimento do cinema o cartaz evoluiu junto com a florescente indústria do entretenimento [...] [que] até então estavam procurados [...] com a promoção de novas casas de lazer, cafés-concerto [...] circos e hipódromos, os quais ofereciam shows originais a preços moderados para audiências cada vez maiores[...] (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001). O cinema diferentemente do Teatro trouxe novidades, que até então pareciam inviáveis, a captação da representação de atores pelas lentes de uma câmera e enviadas sob películas para a projeção daquelas imagens numa tela branca. De fato, os cinemas não se proliferaram por acaso, mas sim porque contaram com diversos atrativos: a) o barateamento dos ingressos das sessões que poderiam ser repetidas por muito mais vezes que aquelas produzidas pelo teatro; b) o recurso a temas comuns ao dia-a-dia como lazer, o amor, a família, a natureza, etc; c) a mudança discursiva que possibilitou a incorporação de várias camadas sociais que, embora até desejassem ir aos Teatros, seus diálogos e encenações ficavam, via de regra, limitadas ao leitor culto, em função da necessidade de um conhecimento prévio sobre o assunto, peça ou autor; d) por fim, as circunstâncias sociais que viabilizaram a projeção dos cinematógrafos e cinemas estiveram atreladas ao quadro de desenvolvimento tecnológicos e das transformações sociais daquele fim do século XIX (CHARNEY; SCHWARTZ, 2001).

REFERÊNCIA

BERMAN, J. **Tudo que é sólido desmancha no ar:** a aventura da modernidade. Trad. de Carlos F. Moisés e Ana M. L. Toriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CARLSON, M. **Teorias do teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. de Gilson César C. de Souza. São Paulo: Edunesp, 1997.

CHARLOT, M; ROLAND, M. (org.). **Londres, 1851 –1901: a era vitoriana ou o triunfo das desigualdades.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

CUCHE, D. **A noção de cultura nas ciências sociais.** Trad. de Viviane Ribeiro. Bauru: Edusc, 1999.

ELIAS, N. **O processo civilizado: uma história dos costumes (v.1)** Trad. de Ruy Jungman; revisão e apresentação de Renato Janine Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1994. 2.v.

FALCON, F. C; RODRIGUES, A E. M. **Tempos modernos: ensaios sobre história cultural.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

GIDDENS, A **As conseqüências da modernidade.** Trad. de Raul Fiker. São Paulo: Edunesp, 1991.

GUMBRECHT, W. **Modernização dos sentidos.** Trad. de Lawrence F. Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HELLER, A; FEHÉR, F. **A condição política pós-moderna.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

HOBSBAWM, E. J. **As artes transformadas.** In: Idem. A era dos impérios (1875 – 1914) Trad. de Sieni M. Campos e Yolanda S. Toledo; revisão técnica de Maria C. Paoli. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

_____. **Barbárie: manual do usuário.** In: Idem sobre história: ensaios. Trad. de Cid Knipel Moreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 268-80.

LE GOFF. **Memória e história.** Trad. Bernardo Leitão et al. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LOWY. **A escola de Frankfurt e a modernidade.** Benjamin e Habermas. Novos Estudos Cebrap, n. 32, mar. 1992, p. 119-27.

LOWY, SAYRE, R. **Revolta e melancholia.** O romantismo na contramão da modernidade. Trad. Guilherme João de Freitas. Petrópolis: Vozes, 1995.

MAYER, A J. **A força da tradição.** A persistência do antigo regime (1848 – 1914). Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MANOEL. **O pêndulo da história.** A filosofia da história do Catolicismo Conservador. TESE (Livre-Docência) FHDSS. São Paulo: Franca, 1998.

ORTIZ. **Cultura e modernidade.** A França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1991.

SAID, E. W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente.** Trad. de Tomás R. Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SEIGEL. **Paris Boêmia.** Cultura, política e os limites da vida burguesa: 1830 – 1930. Trad. de Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1992.

SENNET. **O declínio do homem público:** as tiranias da intimidade. Trad. de Lygia A. Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. **Carne e Pedra:** o corpo e a cidade na civilização ocidental. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Record, 1997.

VIEIRA, P. O teatro como representação do mundo. **Cultura Vozes**, n. 5, set. out, 1996, p. 107 – 139.

WHITE, H. **Trópicos do discurso:** ensaios sobre a crítica da cultura. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Edusp, 1994.