



A cena disputada: O teatro como ferramenta diplomática nas turnês de *Porgy and Bess* e da Ópera de Pequim no Brasil¹

Disputed Stages: Theatre as a Diplomatic Tool in the Performances of Porgy and Bess and The Peking Opera in Brazil

Esther Marinho Santana

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo/ Brasil

esther.mrst@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0003-1370-6304>

Resumo: A partir das perspectivas dos estudos globais do teatro, este artigo propõe uma análise da cena teatral brasileira cinquentista em uma “história compartilhada” (LEONHARDT, 2021). No transcorrer dos anos de impermeabilidades da Guerra Fria, turnês teatrais inauguraram vias de trânsito mundo afora graças a redes tecidas por instituições, empresários, críticos e espectadores de diferentes países. O exame da recepção do musical estadunidense *Porgy and Bess* e do espetáculo da Ópera de Pequim, encenados no Rio de Janeiro e em São Paulo em 1955 e 1956, respectivamente, revela que as apresentações veicularam mensagens diplomáticas de notável relevância. No primeiro caso, *Porgy and Bess* exportava a imagem de um Estados Unidos racialmente democrático e produtor de mais do que meros itens tecnológicos de consumo capitalista. No segundo, a Ópera de Pequim, vinda da recém-fundada República Popular da China, interpretava uma identidade imaginada (LEI, 2006; MELLO, 2022), através da qual buscava reconhecimento e validação. Disputadas, as plateias brasileiras acabaram também por se nutrir de tal dinâmica e, assim, pluralizavam-se.

Palavras-chave: Teatro no Brasil; *Porgy and Bess*; Ópera de Pequim; Mobilidade artística; Guerra Fria.

Abstract: Borrowing from the lenses of global theatre studies, this article analyzes the 1950s Brazilian stages in a “shared history” (LEONHARDT, 2021). In the impermeable years of the Cold War, theatrical tours inaugurated paths of transit around the world through networks interwoven by institutions, impresarios, critics, and spectators from different countries. By examining the reception of the American musical *Porgy and Bess*, and the Peking Opera presentations staged in Rio de Janeiro and São Paulo in 1955 and 1956,

¹ Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP (Processo 2021/08668-7).

respectively, I argue that both shows conveyed diplomatic messages of pivotal relevance. In the first case, *Porgy and Bess* exported the image of a United States of America that was racially democratic, and capable of producing more than mere technological items for capitalist consumerism. In the second one, Peking Opera performed an imagined identity (LEI, 2006; MELLO, 2022) through which the recently founded People's Republic of China sought recognition and validation. Highly disputed, the Brazilian audiences ended up benefiting from this dynamic and becoming more plural.

Keywords: Theatre in Brazil; *Porgy and Bess*; Peking Opera; Artistic Mobility; Cold War.

1 Introdução

Em 1955 e 1956, as plateias do Rio de Janeiro e de São Paulo receberam duas das mais excepcionais atrações estrangeiras vistas naqueles palcos, até então majoritariamente visitados por artistas europeus: o musical estadunidense *Porgy and Bess*, de DuBose Heyward, George Gershwin e Ira Gershwin, dirigido por Robert Breen; e o espetáculo da Ópera de Pequim, apresentado pela Trupe Artística da China (中国艺术团 – *Zhongguo yishu tuan*), sob a direção de Chu Tunan². Ancoradas em tradições e códigos bastante distintos, as sessões dificilmente pareceriam aproximáveis. No entanto, de modos similares, ilustravam o uso das turnês teatrais como zonas de trânsito e contato em meio às tantas barreiras impostas pela Guerra Fria. A partir das perspectivas dos estudos globais do teatro, este artigo tenta mapear a posição da cena brasileira cinquentista em uma vasta cartografia animada e compartilhada por instituições, empresários, críticos e espectadores de diferentes países.

Conforme observa Nic Leonhardt, “a historiografia global do teatro lida com conexões culturais, entrelaçamentos e encontros”³ (2021, p. 35, minha tradução)⁴, focando-se nas “circulações transnacionais, transregionais e globais de gêneros, instituições, ideias, artistas, administradores e

² Os programas dos espetáculos e diversos artigos jornalísticos do período referem-se ao diretor 楚图南 como Chu Tu Nan ou Tu Chu Nan. Na década de 1950, o sistema *pinyin* ainda não havia sido adotado de modo mais abrangente para a romanização do Mandarim, resultando em grafias instáveis e, não raro, imprecisas dos nomes chineses.

³ No original: “global theatre historiography deals with cultural connections, interweaving and encounters”.

⁴ Todos os trechos em língua estrangeira neste artigo são de minha tradução.

produções teatrais, e na infraestrutura que possibilita estas circulações”⁵ (LEONHARDT, 2021, p. 35). Nos pontos de cruzamento de diversos vetores identificam-se não histórias das artes cênicas inscritas, cada qual, em contextos específicos, mas uma ampla “história compartilhada e interligada”⁶ (LEONHARDT, 2021, p. 44). De que modo, pois, os estudos teatrais no Brasil podem se beneficiar do deslocamento de lentes focadas em conceitos como o nacional e o local em direção a uma ótica de entrecruzamentos transcontinentais?

No território cênico compartilhado pelo Brasil com os Estados Unidos e com a República Popular da China, identificam-se, em um primeiro plano, “comunidades teatrais epistêmicas” (BALME; SZYMANSKI-DÜLL, 2017) decisivas, e, em um segundo, uma complexa mesma rede de mediadores entre as companhias e o seu público. Baseando-se na noção de comunidades epistêmicas, Christopher Balme e Berenika Szymanski-Düll defendem que:

Comunidades epistêmicas referem-se a redes de especialistas que aconselham legisladores e governantes, geralmente em questões de complexidade científica e técnica. Elas possuem um alto grau de organização internacional, comumente assumindo a forma de associações profissionais, congressos, exposições e publicações especiais...

Pode-se dizer que uma comunidade epistêmica dedicada à promoção do teatro como um meio de desenvolvimento cultural tomou uma forma institucional concreta no período do pós-guerra.⁷ (BALME; SZYMANSKI-DÜLL, 2017, p. 10).

No investimento no teatro como um mecanismo de desenvolvimento cultural, interessa-nos a função diplomática das turnês internacionais no

⁵ No original: “transnational, transregional and global circulations of genres, institutions, ideas, performers, theatre managers and productions, as well as on the infrastructures that make such circulations possible”.

⁶ No original: “shared, interlinked history”.

⁷ No original: “Epistemic communities refer to networks of knowledge-based experts who advise policymakers and governments, usually on questions of scientific and technical complexity. They have a high degree of international organization, usually taking the form of professional associations, conferences, expositions, and learned publications [...] It could be argued that an epistemic community devoted to promoting theatre as a medium of cultural development took on concrete institutional form in the postwar period.”

desenrolar da Guerra Fria. Com efeito, se o conflito é compreendido pelas tantas tensões inconciliáveis entre os sistemas capitalista e socialista/comunista, o que podemos depreender de turnês que cruzaram oceanos em uma era de impermeabilidades, por vezes colocando em contato países cujas relações oficiais se encontravam estremecidas, ou que sequer haviam sido estabelecidas? Aqui, convém destacar que tanto *Porgy and Bess* quanto o espetáculo da Ópera de Pequim partilhavam dos mesmos financiadores: o empresário radicado na França, Fernand Lumbroso, e a Empresa Viggiani. Administrado por Dante Viggiani após a morte do pai, Niccola Viggiani, em 1949, o empreendimento, sediado no Brasil, dava continuidade à produção de temporadas locais de artistas europeus de teatro, música e dança após, anos antes, o imigrante italiano ter fundado a Companhia Brasileira de Comédias, ao lado de Oduvaldo Vianna e Viriato Correia. De forma consciente ou não, Lumbroso e a Empresa Viggiani relacionavam-se com diferentes comunidades epistêmicas – uma, em operação nos Estados Unidos capitalistas; e outra, produto dos esforços do Partido Comunista da China para a validação da recém-fundada República Popular. A partir desses entrançamentos, a cena teatral, tão disputada, também se diversificava.

2 *Porgy and Bess*, “um míssil guiado”

Idealizado por George Gershwin, com libreto assinado por Ira Gershwin e DuBose Howard, *Porgy and Bess* estreou em Boston, em 1935, de onde rumou para a Broadway nova-iorquina. Adaptado da peça *Porgy*, derivada de uma novela homônima publicada por Howard em 1925, o espetáculo respondia aos anseios de Gershwin por uma “ópera nativa” (NOONAN, 2012, p. 145) ao mesclar às convenções operísticas europeias elementos de spirituals, jazz e blues, produções dos negros dos Estados Unidos, e ser escrita inteiramente em língua inglesa. Ainda, o enredo se enraizava em solo regional e se passava nos cortiços de Catfish Row, no estado da Carolina do Sul. Ali, Porgy, um homem deficiente e em situação de rua, apaixona-se por Bess e tenta ajudá-la a escapar dos abusos de seu amante, Crown, e de um traficante de drogas, Sportin’ Life.

Criado por brancos, o musical trazia um elenco inteiramente composto por intérpretes negros. Naquele instante, os Estados Unidos viviam a era Jim Crow, articulada após a abolição da escravidão dos povos negros, e pautada em leis e práticas estaduais que, em maior ou menor grau,

institucionalizavam a segregação e a violência racial. Em vigor no sul do país do final dos anos 1870 até meados de 1968, o sistema negava à população negra os direitos de acesso aos mesmos espaços frequentados por brancos, tais quais escolas, bairros habitacionais, hospitais e o transporte público; de participação na vida política nacional; e até mesmo de integridade física, visto que linchamentos, ataques a bomba e assassinatos perpetrados por organizações supremacistas como a Ku Klux Klan não raro seguiam impunes (CHAFE; GAVINS; KOSRSTAD, 2001).

A despeito das objeções de diversos jornalistas e críticos negros ao modo estereotipado, e até mesmo rebaixador, como as personagens do musical eram retratadas em um cenário de pobreza e criminalidade, também se reconheceu certo mérito da produção em conferir dignidade profissional aos seus setenta e cinco artistas – que recebiam treinamento formal, e, em muitos casos, apresentavam-se pela primeira vez em círculos de grande prestígio social, para entusiasmadadas plateias majoritariamente brancas⁸.

Conquistando uma recepção imediata positiva, o espetáculo foi considerado uma obra sem precedentes por sua qualidade *folk* e uma substância tipicamente estadunidense. Isto é, louvavam-se as personagens negras como autenticamente folclóricas, pois seriam “tais como os indígenas, fundamentalmente separadas da cultura e da sociedade *mainstream* brancas”⁹ (NOONAN, 2012, p. 155), e, por conseguinte, confeririam aos moldes operísticos importados um toque popular particular. Nesse sentido, a peça tornava-se menos erudita e mais a expressão de “um ideal democrático, propositalmente acessível para públicos não escolados na ópera [...], [e era] sobre estadunidenses, para estadunidenses, e por estadunidenses simpática e completamente compreendida”¹⁰ (NOONAN, 2012, p. 155). Por fim, distinguia-se também por optar não por um cenário de ares míticos conforme a tradição do gênero, mas pelo cotidiano de uma vizinhança da cidade de

⁸ Sobre a problemática racial do musical, que vai muito além do escopo deste artigo, sugiro o livro de Noonan (2012), aqui citado, e o documentário *Great Performances: Porgy and Bess: An American Voice* (direção de Nigel Noble, 1998).

⁹ No original: “like Native Americans, fundamentally separate from mainstream white culture and society.”

¹⁰ No original: “a democratic ideal, purportedly accessible to audiences unschooled in opera [...] about Americans, for Americans, and by Americans sympathetically and completely understood.”

Charleston, com algo de ordinário, “simplesmente ‘ilustrativo da vida nos Estados Unidos’”¹¹ (NOONAN, 2012, p. 156).

Quase duas décadas após o seu impacto inicial, *Porgy and Bess* se tornaria “um míssil guiado” (CANNING, 2017, p. 25) da Guerra Fria, segundo a qualificação do escritor e correspondente de guerra Ira Wolfert, que o assistiu nos palcos de Moscou. Através dele, uma identidade nacional fabricada para exportação era lançada pelo mundo. Remontado pela *Everyman Opera Company* e dirigido por Robert Breen, o musical percorreu vinte e nove países, em quatro continentes, em uma turnê iniciada em 1952 e concluída em 1956. Dentre os destinos visitados estava o Brasil, onde estreou, em 7 de julho de 1955, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, seguindo para o Teatro Santana, em São Paulo¹². Por certo, tamanho deslocamento não era ocasional, tampouco mero resultado de sucesso junto ao público. Tratava-se de uma das engrenagens da grande maquinaria criada em 1950, no Congresso pela Liberdade da Cultura (*Congress for Cultural Freedom – CCF*).

Fundado em Berlim Ocidental, sob a tutela – apenas revelada em 1966 – da Agência Central de Inteligência dos Estados Unidos da América / CIA, o CCF era um grupo constituído por profissionais de inteligência, estrategistas, acadêmicos, intelectuais e artistas “cuja dupla tarefa era imunizar o globo contra o contágio do comunismo, e facilitar a passagem, mundo afora, dos interesses estadunidenses para as suas relações exteriores”¹³ (SAUNDERS, 2000, p. 1), por meio da ideia “de que mundo precisava de uma *pax Americana*”¹⁴ (SAUNDERS, 2000, p. 1, grifo da autora).

O ponto nodal das discussões do CCF era o paralelo entre o nazismo e o comunismo como sistemas totalitários [...] Deste paralelismo entre nazismo e comunismo se fixou também o conceito/ adjetivo de totalitarismo para ambos.” (CANCELLI, 2017, p. 24)

¹¹ No original: “simply ‘illustrative of American life’.”

¹² Programa do espetáculo *Porgy and Bess*. Direção de Robert Breen, Teatro Santana, 1956. Pertencente ao acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall.

¹³ No original: “whose double task it was to inoculate the world against the contagion of Communism, and to ease the passage of American foreign policy interests abroad.”

¹⁴ No original: “that the world needed a *pax Americana*.”

Urgia, nessa lógica, que se disseminasse a salvação do perigo totalitário identificado à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – representada, como se poderia deduzir, pelo financiador da empreitada, o capitalismo estadunidense. Malgrado mais orientada para o cenário europeu, a iniciativa logo acabou por se desmembrar em trinta e cinco escritórios, mantidos em vários países. “Na agenda de financiamentos do CCF estavam colóquios, congressos, viagens e ajuda a intelectuais e artistas perseguidos [pelo regime stalinista], além de uma rede internacional de periódicos ...” (CANCELLI, 2017, p. 24), dentre os quais figurava a revista *Cadernos Brasileiros* (1959–1970). No deslanchar da Guerra Fria, quiçá tão decisivas quanto ameaças nucleares pelos blocos encabeçados pelos Estados Unidos e pela URSS eram as suas respectivas turnês transoceânicas de música, dança e teatro; financiamentos de congressos e publicações; e intercâmbios de acadêmicos. Ainda que importantes estudos iluminem as relações dessa comunidade epistêmica com o Brasil, tais como as pesquisas de Elizabeth Cancelli (2017) e de Marcelo Ridenti (2022), as suas conexões com os nossos palcos ainda demandam a devida averiguação.

Em seus esforços para avançar os objetivos definidos em 1950, os Estados Unidos, onde o financiamento federal às artes nunca fora expressivo, passaram a impulsionar diversos programas do gênero, quer efetivamente sob os auspícios de órgãos governamentais, quer sob a filantropia de empresas privadas como a Guggenheim Foundation, a Rockefeller Foundation e a Ford Foundation, agraciadas por benesses públicas. Em 1954, o presidente Dwight D. Eisenhower destinou 5 milhões de dólares¹⁵ para o Fundo Emergencial para Assuntos Internacionais (*Emergency Fund for International Affairs*), destinado ao estímulo de apresentações artísticas no exterior:

[Eisenhower] declarou que o dinheiro era para ‘demonstrar a dedicação dos Estados Unidos à paz e ao bem-estar humano [e] contrabalançar a propaganda internacional comunista de que os Estados Unidos não tinham cultura e que a sua produção industrial é voltada para a guerra’. Um grande beneficiário do chamado ‘Fundo

¹⁵ Em valores atuais, o orçamento seria de mais de 55 milhões de dólares. Disponível em: <<https://www.usinflationcalculator.com/>>, Acesso em: 20 out. 2022.

Emergencial’ era a turnê de *Porgy and Bess*.¹⁶ (CANNING, 2017, p. 29–30)

Para a administração Eisenhower, *Porgy and Bess* poderia também, já de saída, “contradizer acusações soviéticas de que a democracia estadunidense negava direitos e oportunidades iguais aos seus cidadãos afro-estadunidenses”¹⁷ (NOONAN, 2012, p. 187). Embora, a princípio, algumas autoridades do Departamento de Estado tenham resistido à ideia de exportar uma peça que retratava uma comunidade negra desvalida, enfim consideraram que, no *revival*, as mazelas do universo diegético de Catfish Row poderiam adquirir a faceta de um passado já superado. Nessa perspectiva, para as plateias estrangeiras a realidade dos cidadãos negros do país pareceria muito mais similar à dos intérpretes, artistas qualificados que viajavam pelo mundo com estrutura e conforto para encantar as plateias¹⁸.

No notável apoio a um musical caracteristicamente seu, apresentado por negros, os Estados Unidos veiculavam a imagem de um país de liberdades e oportunidades não apenas para as classes médias e altas brancas, mas para todos, capaz de produzir mais do que apenas itens de consumo como automóveis, geladeiras e televisões. O espetáculo logrou até mesmo atravessar a Cortina de Ferro e ser encenado na Rússia, Polônia e Checoslováquia, onde foi visto pelos anfitriões soviéticos como uma boa oportunidade para que se mostrassem tolerantes à presença estadunidense, diante de quem, não sem um toque de provocação, mostravam-se como os herdeiros de uma vasta tradição artística consagrada com nomes como os de Constantin Stanislavski e o Ballet Bolshoi, em uma sociedade sem privilégios de classes. Em uma disputa onde a diplomacia cultural tomava

¹⁶ No original: “[Eisenhower] declared the money was ‘to demonstrate the dedication of the United States to peace and human well-being [and] to offset worldwide Communist propaganda that the United States has no culture and that its industrial production is oriented toward war’. A chief beneficiary of the so-called ‘Emergency Fund’ was the Porgy and Bess tour.”

¹⁷ No original: “counter Soviet charges that American democracy denied equal rights and opportunities to its African American citizens”.

¹⁸ Evidentemente, não era assim. Os movimentos contra a opressão dos negros só passariam a atingir resultados mais expressivos no final da década seguinte. Ademais, conforme atesta o movimento *Black Lives Matter* nos dias atuais, a sociedade estadunidense é ainda tragada pelo racismo.

a forma dos campos de batalha e artistas eram alistados como espécies de soldados, *Porgy and Bess* tornava-se estratégico sobretudo no continente americano, onde a Revolução Cubana se desenrolava. Deste modo,

Eisenhower citara o espetáculo como uma evidência da eficácia do trabalho cultural para avançar os objetivos estadunidenses. Suas sessões na América Latina, África e Oriente Médio foram financiados pelo governo dos EUA, e o fato de que essas áreas do mundo tivessem a maioria dos países não-aliados e dos países não-brancos não era mera coincidência.¹⁹ (CANNING, 2017, p. 30)

O apoio governamental pode ser verificado nas sessões brasileiras: nos panfletos do espetáculo, o programa federal estadunidense de intercâmbio artístico é creditado, em conjunto com a mediação de Fernand Lumbroso, e a produção da Empresa Viggiani. Em sua autobiografia, Lumbroso (1991, p. 94) comenta a sua vinda ao Rio de Janeiro, em 1955, após a temporada francesa do musical, como parte da organização de “quatro meses de turnê subvencionada pelo governo dos Estados Unidos e a ANTA [Academia de Teatro Nacional Americana/ *American National Theatre Academy*]”²⁰. O suporte estadunidense possivelmente explica, que seja dito de passagem, a doação de entradas para estudantes pela Empresa Viggiani (VIGGIANI..., 1955, p. 3), uma interessante manobra para garantir maior acesso à obra no Municipal, onde os ingressos para atrações estrangeiras tinham, via de regra, preços notoriamente altos.

A fortuna crítica brasileira revela uma recepção não apenas elogiosa às qualidades estéticas e técnicas da produção, como também indicativa do êxito dos planos do Congresso pela Liberdade da Cultura. *Porgy and Bess* foi, assim, reconhecida como uma realização artística tão admirável quanto óperas europeias tantas vezes já apresentadas no país, diferenciada por seu charme representativo estadunidense. Mais importante, a questão da intolerância racial foi interpretada num prisma conciliatório.

¹⁹ No original: “Eisenhower had cited the production as evidence of the efficacy of cultural work for furthering the US goals. Its Latin American, African, and Middle Eastern legs were all funded by the US government. That these areas of the world contained the majority of non-aligned and non-white countries was no coincidence”.

²⁰ No original: “quatre mois de tournée subventionnée par le gouvernement des Etats-Unis et l’A.N.T.A”.

Antes mesmo da estreia, o *Jornal do Brasil* já anunciava que o musical era “uma ópera popular [...] [que] explora um assunto de ambiente nacional, calcado numa produção teatral norte-americana sobre negros de Charleston, na Carolina do Sul” (PORGY..., 1955b, p. 10). De acordo com o *Correio da Manhã*, o espetáculo a ser encenado era uma “obra de confraternização social” (PORGY..., 1955a, p.13), que teria aberto caminho “para uma maior compreensão entre pretos e brancos, justamente em um país onde os preconceitos raciais ainda existem. Por este aspecto, como sobretudo pelo artístico, [...] consagrou-se como obra tipicamente americana” (PORGY..., 1955a, p. 13). Diante da produção, Renzo Massarani (1955, p. 8) qualificou-a como excepcional, e uma “etapa importante na nascente arte dos Estados Unidos”, que refletia “a própria alma do folclore afro-americano [...] [na] dramática e desesperada aventura dos seus heróis pretos”. Para Eurico Nogueira França, Gershwin era “o músico nacional por excelência dos Estados Unidos, aquele a quem se considera em todo mundo, um representante típico da música norte-americana”, dono de um talento excepcional (FRANÇA, 1955, p. 13). Tomando como sua matéria de criação a Carolina do Sul negra, ele teria retratado “um território que se separa dos brancos pela linha de cor, hoje já algo diluída, a caminho de extinguir-se” (FRANÇA, 1955, p. 13). Segundo o crítico, os trunfos raciais do musical seriam tão inquestionáveis que “nenhuma obra, como *Porgy and Bess* [...] terá beneficiado mais a essa causa da fraternização social de brancos e negros” (FRANÇA, 1955, p. 13).

O *Correio Paulistano* afinava-se no mesmo tom, defendendo que ao público brasileiro era dada a oportunidade de ver “uma amostra da vida do negro americano [...] sem qualquer traço de propaganda” (VILLAREAL, 1955, p. 6), tão autêntica e tocante que até as plateias da Iugoslávia sob o regime socialista teriam afirmado que “somente um povo psicologicamente maduro poderia ter levado isto ao palco” (VILLAREAL, 1955, p. 6). Ainda, grande parte dos espectadores da Europa ocidental, “que nunca haviam tido oportunidade de entrar em contato com negros norte-americanos, ficaram estupefatos em ver que os quadros pintados pelos russos eram completamente falsos”, uma vez que “não só os artistas eram pessoas bem-educadas e detentoras de graus universitários e escolas de música, mas mostraram seu interesse pessoal atuando como embaixadores em cada país que visitavam” (VILLAREAL, 1955, p. 6). Logo,

os artistas de ‘Porgy and Bess’ criaram novas perspectivas para os povos europeus, sensíveis às notícias espalhadas quanto à discriminação racial e exploração. Essas pessoas tiveram novas impressões através de contato direto com os atores, por trás dos bastidores. (VILLAREAL, 1955, p. 6)

Selando a diplomacia exitosa da turnê, a Embaixada dos Estados Unidos da América no Rio de Janeiro oferecia uma festa para o elenco, com convites às elites fluminenses (AO CORRER..., 1955, p. 3). Devidamente reconhecidos no Brasil e em diversos outros países, portanto, como igualitários e criadores de arte de qualidade, os estadunidenses financiariam outras turnês nos anos subsequentes – como a visita aos palcos cariocas e paulistanos, em 1961, do Theatre Guild, com um elenco estelar e um repertório composto por Tennessee Williams, Thornton Wilder e William Gibson, “ilustrativo do espírito estadunidense” (1961)²¹. Se os seus espetáculos não encontravam maiores entraves durante as excursões, não se pode afirmar o mesmo sobre outras trupes viajantes, que tiveram as suas entradas proibidas em determinados destinos, tal qual quase ocorreu com a Trupe Artística da China no ano seguinte da vinda de *Porgy and Bess*.

3 A Ópera de Pequim, a performance de uma identidade imaginada

Em 1956, diversos periódicos brasileiros anunciavam com furor a chegada da principal atração do Segundo Festival Internacional de Artes Dramáticas (*Deuxième Festival International d’Art Dramatique*) de Paris: uma companhia da Ópera de Pequim. Levados para a Europa por Lumbroso, os artistas se apresentariam nos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo sob os auspícios da Empresa Viggiani, que repetia a parceria firmada em torno do espetáculo *Porgy and Bess*. Desta vez, a rede de financiadores e mediadores não mais envolvia instituições estadunidenses, mas incluía a Agência Literária e Artística Parisiense (*Agence Littéraire et Artistique Parisienne – ALAP*), criada pelos escritores e jornalistas Georges Soria e Louis Aragon, bem como o Ministério das Relações Exteriores da República Popular da China – que não aparece creditado em nenhum dos programas dos espetáculos, tampouco nos registros brasileiros

²¹ Programa de divulgação internacional da turnê *The Theatre Guild American Repertory Company*, 1961, pertencente ao Acervo da Biblioteca Jenny Klabin Segall.

contemporâneos. Naquele contexto, a França exibia o seu papel decisivo como não apenas uma espécie de bússola estética, mas, especialmente, de ponte transcontinental.

Carente de uma posição relevante nas diásporas chinesas para as Américas ao longo do século XIX e na primeira metade do XX, o Brasil pouco conhecia de suas manifestações artísticas, e, em um primeiro momento, os jornais não celebravam ao certo a oportunidade singular de verem encenadas obras da Ópera de Pequim em nossos palcos profissionais. Cativava-os, efetivamente, a perspectiva da apresentação do sucesso que, segundo o *Jornal do Brasil*, acabara de tomar de assalto as plateias francesas e fizera quase 50.000 espectadores aplaudirem “delirantemente os atores, bailarinos e cantores orientais” (TEATRO..., 1956, p. 10). A postura era coerente, afinal, com a prática corrente desde os tempos imperiais de formação dos juízos estéticos a partir dos parâmetros europeus, visto que a “Europa em geral e a França em particular eram o parâmetro para as artes e a cultura erudita no Brasil” (TORRES; VIEIRA, 2012, p. 389).

Pouco antes do desembarque, todavia, os artistas tiveram a sua entrada proibida pelo Itamaraty, acusados de serem espíões a serviço de uma agenda comunista. Conforme noticiou o *Última Hora*, os vistos dos visitantes teriam sido negados após a polícia ter descoberto “um plano de propaganda subversiva no interior do Estado de São Paulo, que deveria ser lançado quando da chegada ao Brasil do conjunto chinês” (O ITAMARATI..., 1956, p. 5), jamais propriamente explicado pelas autoridades, e resumido à lógica de que “qualquer conjunto, embaixada [...] oriundo dos países comunistas têm como finalidade principal difundir a propaganda do regime soviético” (A POLÍCIA..., 1956, p. 6), causando insurgências por onde passasse.

O jornal conferiu grande repercussão ao assunto, organizando até mesmo uma enquete para inquirir a intelectualidade coetânea sobre a questão (CONCEDIDO..., 1956, p. 5). Após indivíduos como Gondim da Fonseca, Aníbal Machado, Raimundo Magalhães Júnior, Violeta Netto Coelho de Freitas e Augusto Frederico Schmidt apoiarem publicamente a trupe, e um financiador de renome como a Empresa Viggiani destacar que não apenas as origens da teatralidade a ser apresentada eram muito anteriores à fundação do país governado pelo Partido Comunista, como também que o grupo havia sido um arrasa-quarteirões na França, os vistos foram enfim

concedidos. Diante da polêmica, Rubem Braga comparou os tratamentos distintos conferidos ao elenco de *Porgy and Bess* e ao grupo chinês:

Propaganda comunista do governo chinês? Vamos devagar. Propaganda da China é; e, com toda certeza, subvencionada pelo governo chinês, que é sabidamente comunista. Um conjunto desses, de mais de 90 pessoas, não poderia atravessar os mares contando apenas com a renda dos espetáculos. Subvencionados pelos respectivos governos são hoje todos os grandes conjuntos artísticos que excursionam [...] Os negros de *Porgy and Bess* correm o mundo todo subvencionados pelo Departamento de Estado [dos EUA]; nem por isso o governo de Moscou deixou de recebê-los ... (BRAGA, 1956, p. 2)

Ainda, destacou a participação da República da China (Taiwan) na tentativa de interdição através do “pedido à nossa chancelaria que negasse o visto” (BRAGA, 1956, p. 2). De fato, o *Diário de Notícias* informava que “a embaixada do governo da China Nacionalista [...] no Rio distribuiu uma nota à imprensa na qual, em resumo, acusa o conjunto da Ópera de Pequim de ser um instrumento de propaganda política [...] [e] acrescenta que seus espetáculos são soviéticos” (NOTA..., 1956, p. 12).

Naquele instante, a República Popular da China não possuía relações diplomáticas oficiais com a maior parte dos países do mundo capitalista, e só viria a ser oficialmente reconhecida pelas relações exteriores brasileiras em 1974, três anos após assumir o assento até então pertencente à República da China na Organização das Nações Unidas. Estabelecido em 1949 pelo Partido Comunista, liderado por Mao Zedong, após a derrota das forças nacionalistas do Guomindang e a sua consequente fuga para Taiwan, o novo país assumia um projeto paradoxal: se, por um lado, afirmava-se para o globo como uma novíssima sociedade, por outro, apresentava-se como o berço de uma civilização milenar; uma inédita, porém antiga nação; a autêntica e única China, enfim. Nesse âmbito, a Ópera de Pequim era fundamental.

Como aponta Ruru Li, em seus esforços para trazer unidade e harmonia ao sistema recém-fundado, o governo de Mao,

aprovava a ideia de um teatro nacional que servisse, ao lado do *putonghua* [Mandarim], como um meio de unificação do país e de desenvolvimento de uma cultura nacional sob um Estado centralizado. Embora muitos dos “novos trabalhadores literários e artísticos” do

Partido Comunista preferissem o teatro moderno falado, o teatro tradicional cantado e dançado era, em um sentido prático, o teatro para o povo comum [...] Como um compromisso, decidiu-se apostar no teatro nacional popularizando o *Jingju* [a Ópera de Pequim] pela China ...²² (LI, 2010, p. 8)

Não à toa, privilegiava-se o teatro tradicional identificado à capital política, Beijing (ou Pequim). Na longeva tradição teatral chinesa, as artes performáticas, ou 戏曲 (*xiqu*), são uma complexa mistura de falas declamadas e cantadas, com pantomimas, danças, acrobacias, e acompanhamento de instrumentos como *erhus*, pipas e címbalos, sem necessário privilégio de um ou outro elemento. Ao longo dos séculos, mais de trezentos tipos de 戏曲 foram se desenvolvendo em diferentes regiões, dentre eles, o 京剧 (*Jingju*) – comumente chamado no ocidente de Ópera de Pequim, em uma designação que tenta dar conta do aspecto musical de sua teatralidade ao remetê-lo às óperas europeias, com as quais, porém, o gênero não possui qualquer relação. Arelado à Beijing, o 京剧 se originou no final do século XVIII, durante a Dinastia Qing (1636–1912), a partir de convenções e elementos de teatros tradicionais variados, levados para a cidade por grupos de diferentes regiões, que serviram de inspiração para as trupes em atividade no entorno. Nas décadas subsequentes, as suas próprias especificidades se consolidaram através desse rico amálgama, e, então, a arte passou a adquirir relevância cada vez mais incontestável tanto nas ruas quanto na corte, onde contou com o notório apoio da imperatriz Cixi.

Quando, em 1912, o regime imperial ruiu após a abdicação forçada do imperador Pu Yi, iniciou-se o governo republicano do Guomindang, imerso em intensos debates sobre os novos rumos a serem trilhados pela cultura do país. No campo teatral, em meio à querela sobre a absorção do teatro realista vindo do ocidente ou o investimento nas tradições, o teatro de Beijing assumiu um valor especial para os Nacionalistas, que o viam como o gênero representativo dos palcos chineses, comumente

²² No original: “approved the idea of a national theatre to serve alongside *putonghua* [Mandarin] as one means of unifying the country and developing a national culture under a centralized state. Although most of the ‘new literary and artistic workers’ in the Communist Party favoured modern spoken drama, the traditional song-dance theatre was, in a real sense, the theatre for ordinary people [...] As a compromise, it was decided to pursue the national theatre by popularizing *jingju* across China...”.

chamando-o de 国剧 (*guoju*), ou seja, teatro nacional. Segundo observa Josh Stenberg (2022, p. 364), o gênero foi “um pilar central na diplomacia cultural chinesa no período republicano (1912–1949)”²³, como exemplifica “a estrondosa turnê de Mei Lanfang para os Estados Unidos, em 1930, e para a União Soviética, em 1935, [que] fundara o precedente para que o gênero literalmente operasse como uma representação da cultura chinesa para as elites culturais globais”²⁴ (STENBERG, 2022, p. 365).

A bem da verdade, conforme explica Daphne Pi-Wei Lei (2006), os 戏曲 já possuíam a função de “símbolos de chinesidade”, oferecendo a imagem cristalizada de uma identidade chinesa pura e permanente, demandada tanto nas várias crises internas ocorridas ao longo da turbulenta história do território, quanto nas ondas de imigração chinesa, uma vez que

[...] Culturas mudam, mas símbolos não. Símbolos oferecem uma eternidade imaginária para a cultura, que é essencial para uma *performance da identidade*. É o vislumbre de uma estabilidade esperançosa que torna a ‘identidade’ possível.

A ópera chinesa [...] é um símbolo que oferece esperança para que se imagine a identidade chinesa.²⁵ (LEI, 2006, p. 1, grifo meu)

Logo, quando à China interessava se representar como única, harmônica e, sobretudo, autêntica, os teatros tradicionais tornavam-se meios para a *mise-en-scène* de uma identidade estável, rápida e facilmente reconhecível, como se tal performance tivesse “o poder mágico de conjurar

²³ No original: “was a central plank of Chinese cultural diplomacy from the Republican period (1912–1949)”. O período termina justamente com a derrota e fuga do Guomindang, que viabiliza a fundação da República Popular da China.

²⁴ No original: “Mei Lanfang’s successful tour of the United States in 1930 and of USSR in 1935 had already set a precedent for the genre to literally act as a representative of Chinese culture vis-à-vis the global cultural elites”.

Especialista em papéis femininos, Mei Lanfang foi o mais estelar dos intérpretes do teatro tradicional chinês no século XX. Em sua passagem pelos palcos de Moscou, o artista foi visto por Bertolt Brecht e serviu de inspiração para a elaboração do conceito do “efeito de distanciamento” (*Verfremdungseffekt*), apresentado no texto de 1936, “Efeitos de distanciamento na arte dramática chinesa”.

²⁵ No original: “[...] Cultures change, but tokens seemingly don’t; tokens offer an imaginary eternity for the culture, which is essential for identity performance. It is the slightest glimpse of hopeful stability that makes ‘identity’ possible. Chinese opera [...] is a token that offers hope of imagining a Chinese identity”.

a chinesidade mais essencial e rarefeita para os chineses e os não chineses, dentro da China e fora dela, no passado e no presente”²⁶ (LEI, 2006, p. 1). Tal ideia é ecoada por Cecília Mello, para quem as óperas “funcionam como alegorias – não da nação chinesa como uma comunidade imaginada, mas de uma civilização imaginada”²⁷ (2022, p. 26). Aqui, Mello retoma a noção de Benedict Anderson (2008) de “comunidades imaginadas”, segundo a qual nações seriam construídas – ou imaginadas – a partir da produção de uma afinidade cultural, política, social e linguística capaz de gerar um senso de comunhão e camaradagem entre sujeitos e grupos não raro altamente distintos. Com efeito, o primeiro filme alegadamente produzido na China, em 1904, *A conquista da montanha Jun* (定军山 – *dingjun shan*), mostrava trechos da Ópera de Pequim encenados pelo astro do gênero, Tan Xinpei, em uma perfeita ilustração de “como o cinema, uma arte e uma tecnologia importadas naquele tempo, tentou se tornar mais chinês ao incorporar a ópera”²⁸ (MELLO, 2022, p. 155).

Compreensivelmente, portanto, o 京剧 era um componente elementar também da diplomacia da República Popular²⁹. O fato da Trupe Artística da China jamais ter sido referenciada por seu real nome pelos periódicos brasileiros, mas meramente por Ópera de Pequim, isto é, a própria teatralidade encenada, assinala não uma mera questão de nomeação imprecisa, mas a vitória de uma disputa pela hegemonia do gênero. No transcorrer do século XX, a tradição foi chamada de ao menos seis maneiras diferentes (GUY, 1995), e, naquele momento, era imperativo que o Partido Comunista a difundisse identificada à Beijing/ Pequim. Ademais, nos programas dos espetáculos a atração recebeu o subtítulo “Teatro Clássico

²⁶ No original: “magical power that can conjure up the most essential and rarefied Chineseness for both Chinese and non-Chinese, whether in China or abroad, in the past and in the present”.

²⁷ No original: “function as allegories – not of the Chinese nation as an ‘imagined community’, but an ‘imagined civilization’”.

²⁸ No original: “how cinema, an imported art/technology at the time, tried to become more Chinese by incorporating the opera”.

²⁹ É preciso que se tenha em mente que a Revolução Cultural só aconteceria a partir de 1966. Nela, a maior parte do repertório das óperas tradicionais seria considerada o reflexo de uma China elitista e excludente, e estaria banida até o fim da década de 1970 em favor das 样板戏 (*yangbanxi*), as óperas revolucionárias, ou óperas modelo.

da China”³⁰, sugerindo que, numa longa tradição teatral com centenas de manifestações, aquele era o teatro clássico do país, e pertencia à sede do governo de Mao Zedong. Como Rubem Braga percebera, o intuito da companhia estava longe de ser a instauração de uma insurreição comunista pelo mundo, mas era verdadeiramente a divulgação e a consolidação da nova China, a ser reconhecida, respeitada e validada.

Se as fontes brasileiras não citavam o apoio da República Popular, quer por desconhecimento, quer pela consideração de que fosse politicamente sensível, materiais chineses revelam uma estrutura semelhante a uma comunidade epistêmica, diretamente relacionada ao premiê e ministro das relações exteriores, Zhou Enlai. De acordo com Zuo Xiaoyuan (2020), o diretor da companhia, Chu Tunan, presidia a associação cultural 中国对外文化协会 (*Zhongguo wai wenhua xiehui*), fundada em 1954 para coordenar intercâmbios estrangeiros, sob a supervisão do Partido Comunista. Ao encabeçar a vinda da Trupe Artística da China para o Brasil, almejava-se “deixar que os brasileiros compreendessem a China, e [por extensão] entendessem a causa revolucionária do povo chinês”³¹ (ZUO, 2020, p. 76). Para a viagem, que, além do nosso cenário, incluía também o Chile, o Uruguai e a Argentina, o repertório do grupo contou com o apoio de Zhou: “A companhia se apresentou pela primeira vez em quatro países da América do Sul, e Zhou Enlai revisou pessoalmente o programa das sessões”³² (ZUO, 2020, p. 77), composto por uma mistura de obras canônicas do 京剧 com números de canto e dança populares.

Alternadas em diferentes noites, os espectadores do Rio de Janeiro e de São Paulo puderam ver em sua totalidade, ou, em certos casos em cenas selecionadas, *O adeus da favorita* (霸王别姬 – *bawang bie ji*), *Os três encontros* (三岔口 – *san chakou*), *O bracelete de jade* (拾玉镯 – *shi yu zhuo*), *O rei dos singes* e *Tumulto no reino dos céus* (闹天宫 – *nao tiangong*), e *A fortaleza de Yen-Ten-Chan* (雁荡山 – *yandang shan*). Já a música e as coreografias folclóricas, conquanto não especificadas nos documentos primários, pareciam atender aos princípios de Mao expostos no Fórum

³⁰ Programa do espetáculo *Ópera de Pequim*: Teatro Clássico da China. Direção de Tu Chu Nan, Teatro Municipal de São Paulo, 1956, pertencente ao Núcleo de Acervo e Pesquisa do Complexo Teatro Municipal de São Paulo.

³¹ No original: “让巴西人民了解中国, 理解中国人民的革命事业”.

³² No original: “团首次到南美4国演出, 周恩来总理亲自审查了节目单”.

de Literatura e Artes de Yan'an, em 1942, de disseminação e valorização (普及 – *puji*, 提高 – *tigao*) das produções artísticas dos camponeses e trabalhadores urbanos (MAO, 2002). Nota-se aí a faceta que a República Popular visava encenar para o mundo através da união do teatro tradicional, já estabelecido como o mais potente símbolo da identidade chinesa, com obras populares: a China milenar, numa nova sociedade revolucionária onde as classes oprimidas no curso da história tomavam para si o protagonismo.

A fortuna crítica imediata brasileira demonstra que grande parte dos espectadores se percebeu perplexa diante de um espetáculo cuja língua, sistema musical e códigos lhes eram radicalmente estrangeiros. Para Sábato Magaldi, embora as apresentações fossem o grande acontecimento da temporada, as suas tantas particularidades acabavam por deixar claro que “não podemos assimilar para o nosso palco a linguagem do teatro chinês” (MAGALDI, 1956, p. 5). Em via afim, Paulo Mendonça admitia a sua confusão: “Mas como julgar, como desvendar o mistério daquelas palavras, daqueles gestos, daquelas cores? Que pontos de referência utilizar?” (MENDONÇA, 1956, p. 625), o professor da Escola de Artes Dramáticas indagava, concluindo a sua resenha em total aporia. Também Renzo Massarani, carecendo de ferramentas avaliativas adequadas, dizia ter se sentido, ao final da sessão,

Com a sensação de libertar-me de um pesadelo. Era inevitável. Era a confissão de que este mundo musical, *eco cristalizado e eterno de uma civilização milenária e gloriosíssima*, mas que não é a nossa, constituía – para o europeu contemporâneo – algo de inexoravelmente hermético. Impossível compreender [...] impossível interpretar, impossível penetrar na alma musical e histriônica desta “ópera” cujas profundas significações nada significam para nós... (MASSARANI, 1956, p. 8, grifo meu)

Tais apontamentos se destacam em dois quesitos: por um lado, evidenciam que o desconhecimento da cena altamente semiotizada do 京剧 dificultava a sua apreciação; enquanto, por outro, sugerem que, a despeito disso, a sua metaperformance, ou melhor, a encenação de uma identidade imaginada, foi percebida e acolhida. Neste e em outros registros coetâneos, confundem-se e se fundem as origens da civilização chinesa, sempre descritas como milenares e permanentes, com as da Ópera de Pequim, uma arte de fato muito mais recente. Assim faziam, a título de ilustração,

o próprio título do artigo do *Última Hora*, “Com dois mil anos de vida a Ópera de Pequim reflete a misteriosa alma do povo chinês” (COM ..., 1956, p. 07); e outra matéria veiculada pelo mesmo periódico, segundo a qual, “A mais velha companhia teatral do mundo [...] a da Ópera de Pequim, que tem até 1250 anos... [...] A ‘troupe’ da Ópera de Pequim é essencialmente tradicional e nenhum dos seus ‘ballets’ tem menos de quinhentos anos” (EM PARIS..., 1955, p. 5). Tal equiparação também ressoava nos juízos críticos, como atestam as resenhas de Van Jafa (1956, p. 1), para quem “[a] Ópera de Pequim é um gesto milenar que envolve e tenta aproximar o homem pela única unidade humana possível: a universalidade da arte”; ou de Aldo Cavet:

A Ópera de Pequim, evidentemente apoiada em sua tradição milenar, trouxe do Oriente ao Ocidente uma mensagem de confiança imperecível e imutável da arte de representar, baseada na permanência, na perpetuidade, na inviolabilidade da expressão interpretativa... (CAVET, 1956, p. 7)

A Trupe Artística da China celebrava no Brasil, pois, o sucesso do uso diplomático do 京剧, como já ocorrera na França. Lumbroso recorda que além de ter lotado as sessões parisienses e atraído comentários de diversos intelectuais, a companhia se encontrou, em recepções formais, com “todos os ministros e personalidades políticas da época [...] Foi, para os chineses, uma verdadeira embaixada: um meio de se fazerem reconhecidos pelo mundo ocidental”³³ (LUMBROSO, 1991, p. 96–7). Nessa metaperformance, a China parecia menos um local distante, ameaçadoramente envolto no terror vermelho, e mais o berço daqueles artistas viajantes, perpetuadores de uma identidade vivida há milênios. Na *Para Todos*, o ministro da educação, Clóvis Salgado, classificava os visitantes como “gente paciente e profundamente humana, que alcançou, através dos séculos, uma sedimentação e uma cultura, cuja sabedoria honra a humanidade” (CONJUNTO..., 1956, p. 17).

Na mesma página, um recado de Chu Tunan expressava o desejo de que “a amizade entre o povo chinês e o povo brasileiro se desenvolva continuamente. Desejamos que as relações culturais entre a China e o Brasil

³³ No original: “tous les ministres, les personnalités politiques de l’époque [...] Ce fut pour les Chinois une véritable ambassade: un moyen de se faire reconnaître par le monde occidental”.

se reforcem sem cessar” (CHU-TU-NAN..., 1956, p. 17). Levaria ainda duas décadas para que a República Popular lograsse tomar para si, de modo mais amplo, as relações diplomáticas estabelecidas com a República da China, mas não parece disparatado defender que a turnê de 1955–56 da Ópera de Pequim foi o primeiro passo em tal direção em nosso país, e originou uma série de viagens de jornalistas, escritores e artistas de teatro brasileiros para a China continental.

Zuo destaca que em relatórios de intercâmbio China-Brasil constam trinta e quatro itens relativos a convites para que celebridades culturais brasileiras visitassem o território de dezembro de 1956 a setembro de 1963, onde cumpriam uma agenda idealizada por Zhou Enlai ou seus representantes (ZUO, 2021, p. 77). Em 1960, o *Jornal do Brasil* declarava que “Está em moda visitar a China” (MAURÍCIO, 1960, p. 06), onde, naquele instante, estavam ali excursionando nomes como Raimundo Magalhães Júnior, e o casal Maria Della Costa e Sandro Polloni. Já nos anos 2000, Lygia Fagundes Telles publicou *Passaporte para a China*, uma coletânea de suas colunas enviadas para o *Última Hora* quando de sua visita a Beijing e Shanghai, justamente em 1960 – que incluiu, diga-se brevemente, uma ida a um espetáculo da Ópera de Pequim, que a escritora já conhecia, quiçá graças à 中国艺术团, e que não quis assistir outra vez, “[...] adorei e etecetera e tal, mas não era possível ver mais de uma vez os artistas naqueles encantadores miadinhos por entre os quais eu só entendia a lágrima ou o riso” (TELLES, 2011, p. 72).

4 A cena disputada – e pluralizada

O ano de 1964 marcou no Brasil o início da ditadura implementada após um golpe militar, ao qual se seguiriam, em países próximos, outros regimes autoritários semelhantes, na Argentina, Bolívia, Chile e Uruguai, quando a região sul-americana se aliou política e economicamente aos Estados Unidos, e se distanciou da República Popular da China e de quaisquer sistemas identificados ao bloco socialista. Disputada pelas forças estruturantes da Guerra Fria ao longo do período cinquentista, a cena brasileira passou a ser progressivamente enclausurada, em particular a partir do final da década de 60, quando, conforme colocou Yan Michalski (1979, p.7), nossos palcos foram obscurecidos por “uma longa noite de intolerância”. Centralizadas sob o comando da Polícia Federal, as práticas

censórias para as artes do espetáculo atingiram frontalmente a criação teatral, interditando diversas peças e proibindo a circulação de ideias contrárias ao sistema ultraconservador em vigor.

Nas intrincadas relações do Brasil com comunidades epistêmicas atreladas a interesses dos mais variados – como nos casos de *Porgy and Bess*, a exportação de um país que se afirmava como racialmente democrático, e produtor de não apenas mercadorias tecnológicas; e da Ópera de Pequim, a *mise-en-scène* de uma identidade milenar imaginada – o nosso teatro integrou uma rede estendida por diferentes territórios geográficos, sistemas ideológicos, culturas e línguas. Em uma era de tantas barreiras, turnês teatrais transcontinentais conseguiram trânsito ao fundarem novas rotas de contato, conectando instituições, empresários, animadores da cena, críticos e o público em geral, e proporcionando às plateias espetáculos não somente bastante variados, como até então nunca aqui encenados. Nesse aspecto, a colaboração entre Lumbroso e a Empresa Viggiani permitiu que os espectadores do Rio de Janeiro e de São Paulo vissem temporadas internacionais das mais plurais, abertas às manifestações artísticas de países posicionados em espectros opostos da Guerra Fria.

A proposta de que os palcos brasileiros sejam analisados a partir de uma historiografia mais ampla, não mais restrita aos limites de fronteiras nacionais, mas considerada em suas vias compartilhadas ao redor do globo, revela um extenso campo de estudos a ser iluminado. Se, como mostram Balme e Szymanski-Düll, há uma quantidade razoável de análises sobre o teatro desenvolvido ao longo da Guerra Fria na Europa ocidental, na União Soviética e nos Estados Unidos, outros terrenos para além destes “principais campos de batalha” (BALME; SZYMANSKI-DÜLL 2017, p. 18) clamam por mapeamento e entendimento. Este artigo buscou, assim, contribuir para a inserção da cena brasileira cinquentista em uma cartografia que segue aguardando maiores explorações.

Referências

“PORGY and Bess”, obra de confraternização social. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 55, 19087, p. 13, 17 jun. 1955a. Primeiro Caderno.

“PORGY and Bess”, uma ópera popular. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 65, n. 145, p. 10, 25 jun. 1955b. Primeiro Caderno.

A POLÍCIA e a Ópera de Pequim. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1592, p. 6, 29 ago. 1956.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

AO CORRER da manhã. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 5, n.1244, p. 3, 12 jul. 1955. Segundo Caderno.

BALME, Christopher B; SZYMANSKI-DÜLL, Berenika. Introduction. In: BALME, Christopher B; SZYMANSKI-DÜLL, Berenika (ed.) *Theatre, Globalization and the Cold War*. Cham, Switzerland: Palgrave MacMillan, 2017. p. 1–22. (Transnational Theatre Histories).

BRAGA, Rubem. Porta fechada. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 27, n.10373, p. 2, 29 ago. 1956. Primeira seção.

CANCELLI, Elizabeth. *O Brasil na Guerra Fria cultural: O pós-guerra em releitura*. São Paulo: Intermeios, 2017.

CANNING, Charlotte M. A Cold War Battleground: Catfish Row versus the Nevsky Prospekt. In: BALME, Christopher B; SZYMANSKI-DÜLL, Berenika (ed.) *Theatre, Globalization and the Cold War*. Cham, Switzerland: Palgrave MacMillan, 2017. p. 25–43. (Transnational Theatre Histories).

CAVET, Aldo. Teatro: A mensagem da Ópera de Pequim. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1605, p.7, 14 set. 1956. Segundo Caderno.

CHAFE, William H.; GAVINS, Raymond; KORSTAD, Robert (ed). *Remembering Jim Crow: African Americans Tell About Life in the Segregated South*. New York: The New Press, 2001.

CHU-TU-NAN diretor da Ópera de Pequim saúda o povo e os artistas brasileiros. *Para Todos*, Rio de Janeiro e São Paulo, ano 1, n. 10, p.17, 1ª Quinzena de Outubro de 1956.

COM dois mil anos de vida a Ópera de Pequim reflete a misteriosa alma do povo chinês. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1602, p. 7, 11 set. 1956.

CONCEDIDO o visto para os artistas da Ópera de Pequim. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n. 1592, p. 5, 29 ago. 1956.

CONJUNTO insuperável! Diz o ministro Clóvis Salgado. *Para Todos*, Rio de Janeiro e São Paulo, ano 1, n. 10, p. 17, 1ª Quinzena de Outubro de 1956.

EM PARIS, a mais velha companhia teatral do mundo. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 1210, p. 5, 1 jun. 1955.

FRANÇA, Eurico Nogueira. Música: “Porgy and Bess”, de Gershwin, no Teatro Municipal. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 55, n. 19105, p. 13, 8 jul. 1955. Primeiro Caderno.

GUY, Nancy A. Peking Opera as “National Opera”: What’s in a Name? *Asian Theatre Journal*, v. 12, n. 1, p. 85–103, Spring 1995.

Jafa, Van. O negócio é o seguinte: De Pequim, a Ópera, meus senhores... *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano 56, n. 19478, p. 1, 16 set. 1956. Quinto Caderno.

LEI, Daphne Pi-Wei. *Operatic China: Staging Chinese Identity Across the Pacific*. New York: Palgrave MacMillan, 2006.

LEONHARDT, Nic. *Theatre Across Oceans: Mediators of Transatlantic Exchange, 1890–1925*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2021 Edição Kindle.

LI, Ruru. *The Soul of Beijing Opera: Theatrical Creativity and Continuity in the Changing World*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2010.

LUMBROSO, Fernand. *Mémoires d’un homme de spectacles*. Paris: Lieu Commun, 1991.

MAGALDI, Sábado. O contacto com o teatro chinês. *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, São Paulo, ano 1, n. 2, p. 5, 13 out. 1956..

MAO, Zedong. Talks at the Yan’an Forum of Literature and Arts. In: FEI, Faye Chunfang (ed.). *Chinese Theories of Theatre and Performance: From Confucius to the Present*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2002.

MASSARANI, Renzo. Música: A Ópera de Pequim. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 212, p. 8, 12 set. 1956. Primeiro Caderno.

MASSARANI, Renzo. Música: Porgy and Bess. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 65, n. 158, p. 8, 9 jul. 1955. Primeiro Caderno.

MAURÍCIO, Augusto. Teatro: Artistas nossos na China. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 70, n. 268, p.6, 15 nov. 1960. Caderno B.

MELLO, Cecília. *The Cinema of Jia Zhangke: Realism and Memory in Chinese Film*. London: Bloomsbury, 2022 Edição Kindle.

MENDONÇA, Paulo. Ópera de Pequim. *Revista Anhembi*, São Paulo, v. 24, n. 72, p. 624–5, 1956.

MICHALSKI, Yan. *Opalco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1979.

NOONAN, Ellen. *The Strange Career of Porgy and Bess: Race, Culture, and America's Most Famous Opera*. Chapel Hill: University of South Carolina Press, 2012.

NOTA da Embaixada da China Nacionalista. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, ano 27, n.10375, p. 12, 31 ago. 1956. Primeira seção.

O ITAMARATI não concederá o visto para a Ópera de Pequim. *Última Hora*, Rio de Janeiro, ano 6, n.1591, p. 5, 28 ago. 1956.

RIDENTI, Marcelo. *O segredo das senhoras americanas: Intelectuais, internacionalização e financiamento na Guerra Fria cultural*. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

SAUNDERS, Frances Stonor. *The Cultural Cold War: The CIA and the World of Arts and Letters*. New York: The New Press, 2000.

STENBERG, Josh. Opera Diplomacy: Performers from People's Republic of China on a 1960 Canada Tour. *Pacific Historical Review*, v. 91, n. 3, p. 361–388, 2022.

TEATRO Clássico Chinês em Paris. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, ano 66, n. 184, p. 10, 09 ago. 1956. Primeiro Caderno.

TELLES, Lygia Fagundes. *Passaporte para a China: Crônicas de viagem*. Posfácio de Antonio Dimas. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

TORRES, Walter Lima; VIEIRA, Francisco José. Artistas e companhias dramáticas estrangeiras no Brasil. In: FARIA, João Roberto (dir.). *História do Teatro Brasileiro I: Das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. São Paulo: Perspectiva, Edições SESCSP, 2012.

VIGGIANI e os estudantes. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, ano 7, n.1681, p. 3, 8 jul. 1955.

VILLAREAL, G. Claude. “Porgy and Bess”, amostra de vida do negro americano. *Correio Paulistano*, São Paulo, ano CII, n. 30452, p. 6, 16 jul. 1955. Primeiro Caderno.

ZUO, Xiaoyuan. 中国对巴西的文化外交: 实践与挑战. 拉丁美洲研究/*Journal of Latin American Studies*, Beijing, v.. 42, n. 4, p. 73–92, ago. 2020.