

As lições da Ópera de Pequim no Brasil: Do hermetismo à congregação

Esther Marinho Santana

Resumo: Encenada no Brasil pela primeira vez em 1956 por uma trupe teatral vinda da recém-estabelecida República Popular da China, a Ópera de Pequim (ou *Jingju*) ergueu, em ambas as medidas, obstáculos e vias de congregação. Embora a sua cena, determinada por um sistema semiótico bastante particular, tenha se chocado contra a dificuldade de apreensão por bases efetivamente críticas, a sua capacidade histórica de trânsito internacional, em contrapartida, selou um triunfo cultural e diplomático. Este artigo apresenta a trajetória de exportação da teatralidade nos anos seguintes à fundação da República da China, no início do século XX, e o seu posterior uso por representantes do regime de Mao Zedong para a entrada em solo brasileiro, analisando as conturbações imediatas e o acolhimento que os artistas terminaram por conquistar, dos mais extraordinários.

Palavras-chave: Teatro no Brasil. Ópera de Pequim. Recepção teatral. Anos 1950.

The Lessons of Peking Opera in Brazil: From Hermetism to Congregation

Abstract: First staged in Brazil in 1956 by a theatre troupe from the newly established People's Republic of China, Peking Opera (or *Jingju*) simultaneously posed obstacles and created pathways for congregation. While its theatricality, determined by a highly specific semiotic system, encountered difficulties in being understood through effectively critical bases, its historical capacity for international transit, on the other hand, ultimately sealed a cultural and diplomatic triumph. This article explores the background of Peking Opera's exportation following the founding of the Republic of China in the early 20th century, and its strategic use by representatives of Mao Zedong's regime for entry into Brazil. It also analyzes the immediate disturbances encountered by the artists and the extraordinary reception they ultimately achieved.

Keywords: Theatre in Brazil. Peking Opera. Theatre Reception. 1950s.

Em 1955, Murilo Mendes foi apresentado à Ópera de Pequim durante o II Festival International d'Art Dramatique de Paris¹. “Marchei para o teatro [...] animado da mais alta curiosidade, e digo mesmo, emoção” (1956, p. 9), declarou em seus registros da experiência, defendendo que “muitas lições se poderão extrair” (1956, p. 9) daqueles espetáculos. Dentre os elogios ao desempenho dos intérpretes, à sobriedade dos cenários e ao esplendor dos figurinos, destacava a atmosfera vibrante da encenação e uma integração absoluta de todos os seus componentes estéticos, que demandaria dos espectadores “um esforço contínuo de atenção: não se pode perder um gesto, um sinal, pois que tudo se corresponde e se liga numa unidade indestrutível” (1956, p. 10). Ao final, com nítida efusividade, celebrava a perspectiva da futura ida da trupe chinesa ao Brasil, onde os intérpretes instaurariam “sem dúvida [...] o maior acontecimento artístico dos últimos anos” (1956, p. 10), e reafirmava o clamor de que “os nossos homens de teatro extraíam dos espetáculos da Ópera de Pequim uma lição duradoura que possa se refletir sobre todo o futuro do teatro brasileiro” (1956, p. 10).

No ano seguinte, após a estreia da atração nos Teatros Municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo, cujos programas traziam precisamente o texto do poeta, Sábato Magaldi respondia ao chamado: “Decorrida uma semana do último espetáculo da Ópera de Pequim, podemos com maior clareza ajuizar o significado desse rápido contato com o teatro chinês para a experiência cênica brasileira” (1956, p. 5). Embora reconhecesse de antemão os méritos da revelação de uma manifestação artística até então jamais vista, o crítico não se contentava com tal ineditismo, e questionava: “Em que pode ser útil para o teatro brasileiro o conhecimento do teatro tradicional chinês?” (1956, p. 5).

Após a observação de elementos diversos, tais quais a primazia dos atores na composição da ação cênica e o estatuto menor do texto dramático diante das pantomimas, acrobacias e componentes musicais, atentava para as

¹ Estreado em 1954, o Festival International d'Art Dramatique de Paris foi idealizado por A.M. Julien para ser “o mais internacional dos festivais internacionais” (Peslin, 2009, p. 21, minha tradução). Sob o patrocínio parisiense, o evento se propunha a reunir companhias teatrais francesas de renome, como a Comédie-Française, com artistas vindos de todo o globo, convidados para que interpretassem, em seus próprios idiomas, as suas obras mais representativas. Após 1956, transformou-se no Théâtre des Nations. C.f. PESLIN, Daniela. *Le Théâtre des Nations: une aventure à redécouvrir*. Paris: L'Harmattan, 2009.

tantas convenções dos seus signos, de significados tão desconhecidos quanto desconectados dos códigos familiares às plateias ocidentais – ou, acrescento, ocidentalizadas. Percebendo estas especificidades como basilares e incontornáveis, concluía em um tom dos mais contundentes: “não podemos assimilar para o nosso palco a linguagem do teatro chinês.” (1956, p. 5).

Os apontamentos de Magaldi afinavam-se à tentativa de exame de Paulo Mendonça, principiada em uma euforia semelhante à de Mendes: “A simples palavra ‘China’ já me esmaga. Penso logo em seiscentos milhões de sábios, numa civilização multi-milenar [...] Sei que está errado, que um crítico que se preza não se pode deixar levar por impressões tão vagas. Mas é mais forte do que eu.” (1956, p. 624). Findada a sessão, contudo, o professor da Escola de Arte Dramática de São Paulo percebeu-se desprovido de uma epistemologia avaliativa adequada, desembocando em uma espécie de aporia. Seu juízo se mostrava, assim, como a incapacidade de produzi-lo:

Mas como julgar, como desvendar o mistério daquelas palavras, daquelas gestos, daquelas cores? Que pontos de referência utilizar? [...]

Saí do Municipal um tanto confuso, achando uma porção de coisas contraditórias e sem saber direito explicar porquê. Sentei-me à máquina na esperança de, escrevendo, esclarecer as ideias. O processo, normalmente, funciona. Dessa vez, *hélas!*, não funcionou (Mendonça, 1956, p. 625).

Descrita por Ruggero Jacobi em seu balanço da temporada como “a grande visita do ano” (1956, p. 28), a companhia de Ópera de Pequim fascinou o público local na mesma proporção em que o deixou desnorreado. Ausente da história e da historiografia do teatro no Brasil no século XX, o episódio revela hoje, quase sete décadas depois, uma evidente excepcionalidade nos planos artístico, cultural e geopolítico não apenas em perspectiva nacional, como, em verdade, transnacional. Baseada em uma semiose própria, estaria tal teatralidade fadada a alhear a maior parte de seus espectadores não chineses? Seria a conclusão de sua “lição duradoura”, conforme o chamado de Mendes, a demonstração de sua inacessibilidade e, por conseguinte, a justificativa para a sua desconsideração nos estudos teatrais brasileiros?



A Ópera de Pequim: Uma cena particular oferecida para o olhar estrangeiro

Os teatros tradicionais chineses são designados, de maneira geral, de *xiqu* (戏曲). Devido à centralidade do canto e do acompanhamento musical ao longo de toda a ação cênica, passaram a ser referidos no ocidente como óperas chinesas, em uma referência à forma operística de matriz europeia, com a qual não compartilham nenhum traço originário, tampouco uma configuração satisfatoriamente análoga. De igual valor em sua composição são também falas, declamações e uma complexa corporalidade regulada por normas que ditam tanto a maneira como devem ser encenados olhares, expressões faciais, gestos, acrobacias e danças, quanto as suas significações, no mais das vezes alusivas. Ainda, no palco quase desprovido de cenários, figurinos e maquiagens em esquemas de cores pré-estabelecidas indicam a identidade e o caráter dos sujeitos, comumente tipificados em quatro grandes categorias: *sheng* (生), isto é, personagens masculinos; *dan* (旦), personagens femininas; *chou* (丑), figuras cômicas; e *jing* (净), os rostos pintados. Cada um dos papéis se ramifica em subtipos próprios, como velhos, jovens, intelectuais, nobres, serviçais ou lutadores marciais.

Segundo William Dolby (1988), estima-se que a gênese dos teatros chineses remonta a rituais xamânicos animados por coreografias e cantos praticados nas dinastias Shang (aproximadamente 1600-1046 A.E.C) e Zhou (aproximadamente 1046-256 A.E.C.). A ausência de evidências mais robustas, porém, resulta na consideração mais corrente, não necessariamente consensual, de suas raízes nos *baixi* (百戏) da dinastia Han (Han ocidental: 206 A.E.C – 9 E.C./ Han oriental: 25-220 E.C.), festividades públicas com apresentações variadas de artes marciais, malabarismo, mímica, música, dança e representações ficcionais.

Mais abundantes e precisos, os registros das dinastias Ming (1368-1644) e Qing (1644-1911) revelam o surgimento e a consolidação de mais de trezentos tipos de *xiqu* em todo o território chinês. Partilhando de uma mesma ossatura, distinguem-se por peculiaridades regionais, como as línguas faladas, as técnicas de atuação e os padrões melódicos, assim como por conferirem ao texto dramático diferentes níveis de relevância. Se a teatralidade Kunqu (昆曲)

é celebrada pelos produtos literários de seus dramaturgos, como Tang Xianzu (1550-1616) – referido pela lógica ocidentalizante como o William Shakespeare chinês –, diversas outras formas de *xiqu* prescindem de conteúdos textuais, baseando-se em enredos cristalizados por transmissões orais de séculos.

A Ópera de Pequim, ou *Jingju* (京劇), surgiu no final do século XVIII. Na ocasião das celebrações do aniversário de 80 anos do imperador Qianlong (1711-1799), em 1790, as trupes Sanqing, Sixi, Chuntai e Hechun, provenientes de Anhui, levaram os seus modos de representação para Pequim/Beijing. Nos anos seguintes, a partir da fusão com contribuições de outros grupos vindos de Hubei com as práticas de artistas locais, consolidaram-se as bases distintivas do gênero. Trata-se, pois, de uma manifestação de raízes híbridas, que logo assumiu uma posição fulcral na cultura chinesa, visto o seu desenvolvimento na capital imperial, onde desfrutou dos notórios auspícios de ninguém menos que Cixi (1835-1908), imperatriz *de facto* após a morte de Xianfeng (1831-1861), e conquistou também o apreço popular, espalhando-se gradativamente para zonas rurais e demais províncias.

No contexto da derrocada do império e da fundação da República da China, em 1912, intelectuais educados no exterior passaram a defender novos modelos teatrais, inspirados em obras de Henrik Ibsen ou Anton Tchekov e pautados no abandono das convenções características dos *xiqu*. Norteados pelo texto dramático e por uma estética realista, surgia o *huaju* (话剧)², ou teatro falado. Na esteira do Movimento Quatro de Maio³, de 1919, dramaturgos como Tian Han, Hong Shan e Cao Yu passaram a difundir-lo como uma via de redefinição e modernização dos palcos chineses. Ademais, também as nascentes ideologias de esquerda o abraçaram, encarando-o como um condutor ideal para discussões sobre anticolonialismo, gênero, desigualdades so-

² A origem do *huaju* é reputada a uma montagem de *Uncle Tom's Cabin*, da escritora estadunidense e militante abolicionista Harriet Beecher Stowe, por estudantes chineses, no Japão, em 1907.

³ Desengatilhado pelo Tratado de Versalhes, que concedia Shandong, previamente ocupada pelos alemães, ao Japão, e não à própria China, o Movimento Quatro de Maio se insurgia contra tentativas de dominação estrangeiras e pregava a ruptura radical com os ritos e estruturas sociais, bem como as artes e a filosofia dos tempos imperiais rumo à tessitura de uma modernidade chinesa. No campo literário, destacaram-se a defesa da escrita no chinês vernacular, em oposição ao clássico, e as obras de escritores como Lu Xun, Lao She, Guo Moruo e Bing Xin.

ciais e conscientização de classes, lembra Colin Mackerras (1988), enquanto rechaçavam os teatros tradicionais como resíduos de uma era a ser superada - sobretudo o *Jingju*, que, desenvolvido no seio imperial, “representava tudo o que havia de errado com a China”⁴ (2021, p. 26), argumenta David L. Rolston.

Fora desses círculos, todavia, a Ópera de Pequim mantinha a sua estima, e, dos anos 1920 em diante, passou a ser promovida pelos fundadores da república, o partido Guomindang, como o seu teatro nacional. Em colaboração com Mei Lanfang, naquele instante o astro mais celebrado do gênero e ainda hoje o seu mais icônico expoente, o dramaturgo e teórico Qi Rushan idealizou apresentações na residência de Mei, em Beijing, de função decisiva para a diplomacia do sistema recém-estabelecido: “O Ministério das Relações Exteriores arranhou que muitos convidados estrangeiros e dignatários fossem a performances privadas de Mei [...] Qi estima que, em um período de dez anos, eles entretiveram visitantes internacionais ao menos oitenta vezes...”⁵ (2005, p. 49), aponta Nancy Guy, salientando que a prática continuou, sob a tutela dos nacionalistas, mesmo após a transferência da capital para Nanjing, em 1927. Durante tais sessões, os espectadores eram recebidos em um “ambiente ‘ultra-chinês’ meticulosamente construído”⁶ (2005, p. 49) com chás e iguarias regionais, onde “a Ópera de Pequim era uma refeição de um banquete de cultura tradicional chinesa” (2005, p. 49).

Tencionava-se assim elaborar uma imagem representativa chinesa de esplendor e sofisticação a ser desejada e valorizada pelo olhar internacional em meio ao Século da Humilhação, um período entre 1839 a 1949, marcado pelas Guerras do Ópio (1839-1842; 1856-1860), que não apenas dizimaram dezenas de milhares de vidas, como também levaram a perdas territoriais, ocupações e pilhagens perpetradas pela Europa; as rebeliões de Taiping (1850-1864) e de Yihetuan (1899-1901); e as invasões japonesas, culminadas

⁴ No original: “[...] represented all that was wrong with China.” Todas as citações em línguas estrangeiras empregadas ao longo deste artigo foram por mim traduzidas.

⁵ No original: “The Ministry of Foreign Affairs arranged for many foreign guests and dignitaries to attend private performances by Mei [...] Qi estimates that over a period of ten year, he and Mei entertained foreign guests at least eighty times...”

⁶ No original: “a carefully constructed ‘ultra-Chinese’ environment [...] Peking Opera was served as one course in a banquet of traditional Chinese culture.”

no Massacre de Nanjing, em 1937-38. Para uma China encarada como um cenário derrotado e apossado, o *Jingju* assumiu ares de altivez, “o equivalente de formas dramáticas de prestígio de nações da Europa Ocidental [...] [mas] quintessencialmente chinês”⁷ (Guy, 2005, p. 48) graças à sua forma e ao seu conteúdo tão específicos.

Considerado digno de ser exibido para ser admirado, foi estimulado tanto dentro do país quanto fora dele, passando a ser exportado como um produto dos mais originais e refinados, conforme bem exemplifica a turnê⁸ de Mei os Estados Unidos, em 1930, planejada por Qin. Levada para o outro lado do mundo, a Ópera de Pequim lotou as exigentes plateias da Broadway nova-iorquina e os teatros de Washington, Chicago, São Francisco e Havai. Cinco anos mais tarde, Mei excursionou para a União Soviética, onde foi visto por Bertolt Brecht e serviu de inspiração para o conceito do efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*), esboçado no texto “Efeitos de alienação na arte dramática chinesa”.

Tratado pelo Guomindang como um poderoso símbolo nacional capaz de cativar os olhos e ouvidos estrangeiros, o *Jingju* seria empregado de modo aparentado pelo Partido Comunista após a Proclamação da República Popular da China, em 1949. A despeito da preferência pelo *huaju* e pelo que julgavam sua maior adequação para politização, os comunistas tinham “plena consciência do valor do teatro tradicional chinês em uma China ainda subdesenvolvida tanto em termos de alfabetização popular e de penetração de novas mídias”⁹ (Rolston, 2021, p. 43), e optaram por fortalecer trupes de *xiqu* e enviá-las China afora sob o seu patrocínio – privilegiando a teatralidade identificada a Beijing, a sede do novo regime, elevada outra vez à capital¹⁰. Com efeito, de acordo com o renomado diretor de *huaju*, Jiao Juyin, a estrutura do novo gênero, com enredos

⁷ No original: “the equivalent of the high-art dramatic forms of Western European nations [...], quintessentially Chinese”.

⁸ Sobre as turnês internacionais de Mei, c.f. TIAN, Min. *Mei Lanfang and the Twentieth-Century International Stage*. New York: Palgrave MacMillan, 2012.

⁹ No original: “Fully aware of the value of traditional Chinese theater in a China that was still underdeveloped both in terms of popular literacy and the penetration of new media”

¹⁰ É necessário se ter em mente o estatuto bastante distinto dos *xiqu* nos anos iniciais da República Popular e a partir da década de 1960, quando seriam banidos pela Revolução Cultural (1966-1976), que também suprimiu violentamente todas as artes clássicas.

desconhecidos pelos espectadores, peças divididas em cenas e atos, ações mais concentradas e elementos deixados em suspense até a resolução do conflito, parecia pouco palatável aos camponeses de um país ainda largamente rural: “Esse tipo de convenção estrutural no teatro falado é desconcertante para os camponeses [...] O teatro tradicional se sai melhor com eles”¹¹ (2005, p. 160).

Após a derrota pelas tropas de Mao Zedong, o Guomindang retirou-se para a ilha de Taiwan, de onde passou a se declarar o autêntico detentor da identidade e do patrimônio cultural, artístico e filosófico chineses, disputados pela República Popular, que, por sua vez, afirmava-se como a única China. Nesta dinâmica, se o *Jingju* fora e seguiria sendo um produto de exportação caríssimo aos nacionalistas, acabou por se tornar um item igualmente estratégico para o país fundado em 1949, que se utilizou do precedente fundado pelas exitosas turnês de Mei para buscar, através do teatro, a validação da comunidade internacional.

O sucesso internacional de Mei Lanfang trouxe um *status* à Ópera de Pequim que superou o de qualquer arte cênica tradicional chinesa [...] A construção da Ópera de Pequim como um item cultural única e essencialmente chinês ocorreu no *milieu* particular da Beijing do início do século XX. Algumas décadas depois, os Nacionalistas em Taipei e os Comunistas em Beijing reivindicariam tal ícone em sua luta por legitimidade e reconhecimento internacional.

[...] As batalhas mais decisivas entre os regimes rivais, no entanto, não foram disputadas com armamentos militares, mas foram perdidas e ganhas no campo da diplomacia internacional...¹² (Guy, 2005, p. 52).

Acrescentava-se à disputa a gênese da Guerra Fria e os tantos entraves impostos entre os mundos capitalista e socialista/ comunista, contornados ou até mesmo vencidos – ao menos pontualmente, como expõe o caso da Ópera de Pequim – pelo trânsito teatral.

¹¹ No original: “This type of structural convention in spoken drama is baffling to peasants, who are not used to it [...] The traditional theater fares better with the peasants...”

¹² No original: “Mei Lanfang’s international success brought a status to Peking opera that surpassed that of any traditional Chinese performing art [...] The construction of Peking opera as a unique and quintessentially Chinese cultural icon took place within the particular milieu that was Beijing in the early twenty century. Several decades later, the Nationalists in Taipei and the Communists in Beijing would both lay claim to this icon in their struggle for legitimacy and international recognition. [...] The most decisive battles between the rival regimes, however, have not been fought with military armaments, but have been lost and won in the field of international diplomacy.”

Uma chegada conturbada

A Trupe Artística da China (中国艺术团), vinda da República Popular da China, desembarcou no Rio de Janeiro em setembro de 1956, de onde seguiu para São Paulo, no mês seguinte, apresentando-se, sob a direção de Chu Tunan e Chao Feng, nos Teatros Municipais de ambas as cidades e, em uma récita especial, no Teatro João Caetano de Niterói. Em seu espetáculo *Ópera de Pequim – Teatro clássico da China* a ênfase à teatralidade foi tamanha que acabou operando como o nome do próprio grupo, jamais indicado nas menções coetâneas em favor da designação Ópera de Pequim. Não obstante o primado conferido ao *Jingju*, os programas¹³ revelam que o repertório não era composto estritamente por peças ou trechos de peças encenadas de acordo com os seus parâmetros.

Em diferentes combinações, ao lado de Os três encontros (三岔口), Tumulto no reino dos céus e O rei dos singes (闹天宫), O rio do outono (碧玉簪), O adeus da favorita (霸王别姬), O bracelete de jade (拾玉镯), O vaqueiro e a moça rústica (牛郎织女), A fortaleza de Yen-Ten-Chang (雁荡山) e A favorita embriagada (贵妃醉酒), alternavam-se números musicais indicados em termos vagos, como “solo de canto”, e coreografias como A dança das fitas vermelhas e A dança do lotus.

Enquanto as designações imprecisas e a ausência de outras fontes imediatas mais detalhadas impossibilitam a identificação de certos conteúdos, distinguem-se A dança das fitas vermelhas e A dança do lotus, formas contemporâneas inspiradas pelo *xiqu* e pelas *yangge*. Surgidas na Dinastia Song (960-1279) em regiões campestres do norte da China, as danças *yangge* associavam-se a rituais e festividades de ano novo e voltavam-se para espantar maus espíritos e garantir colheitas férteis. A partir dos anos 1930, foram adotadas pelo Partido Comunista como uma das principais ferramentas para a comunicação de sua ideologia, reformadas a partir de técnicas do *xiqu* e da combinação a narrativas sobre como a vitória do Exército de Libertação Popular viabilizara o fim da opressão dos mais pobres e assegurara um futuro próspero comum (Hung, 2011; Wilcox, 2020).

¹³ Programas do espetáculo de São Paulo mantidos no Complexo Praça das Artes do Teatro Municipal de São Paulo, e do Rio de Janeiro no Centro de Documentação e Pesquisa – CEDOC da FUNARTE.

Escapa ao escopo deste artigo uma análise dos componentes revolucionários apresentados pelos visitantes. Contudo, há que se salientar tanto o seu papel de afirmação dos valores intrínsecos da Nova China, quanto o fato de que, ao contrário do que o título da atração sugeria, não se tratava rigorosamente de uma performance de *Jingju*. Tampouco é possível examinar os juízos dos espectadores brasileiros de tais itens, que figuram empalidecidos diante do fascínio despertado pelas peças tradicionais. Interessa, aqui, assinalar que o teor politizado e alinhado ao maoísmo de algumas das coreografias foi, de modo geral, ignorado, quer pelo desconhecimento de sua história, evolução e configuração, quer por se tratar de um conteúdo sensível em pleno desenrolar da Guerra Fria.

Afinal, a chegada dos artistas foi imersa em controvérsias que levaram, em um primeiro momento, à recusa da permissão de entrada no país. Em agosto de 1956, o *Jornal do Brasil* denunciava a ameaça da “penetração comunista no Brasil” (Política, 1956, p. 6), a ser realizada através dos espetáculos anunciados para o mês seguinte, meros pretextos para “uma propaganda muito bem urdida e consentânea com o programa [...] proclamado por ocasião do XX Congresso do partido comunista russo, com vistas a impor ao mundo a aceitação da China comunista como lídima representante do povo chinês” (1956, p. 6).

Por um lado, conforme exposto pelo diretor da Divisão de Polícia Política e Social¹⁴, Coronel Luna Pedrosa, recorria-se a argumentos baseados em nexos dos mais incipientes, como o de que “qualquer conjunto, embaixada, ou no caso presente a Ópera de Pequim, oriundo de países comunistas têm como finalidade principal difundir a propaganda do regime soviético” (A polícia, 1956, p. 6), que não davam conta de explicitar as imbricações específicas entre as políticas da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas e do regime de Mao. Por outro, irrompia a querela corrente entre a República da China e a República Popular da China, segundo atestavam as páginas d’*O Globo*, que noticiavam que o “Encarregado de Negócios da China Nacionalista, Sr. Liu Ying Tsun, está se empenhando no sentido de que o visto seja recusado” (Talvez, 1956, p. 2), uma vez que o grupo serviria “apenas de veículo, visando estabe-

¹⁴ A DPPS foi inaugurada em 1944, no Rio de Janeiro, e se dedicou particularmente à vigilância de atividades comunistas no país. Foi extinta em 1962, quando da criação da Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS).

lecer ‘clima’ no mundo inteiro para o reconhecimento do Governo da China Comunista e a sua admissão na ONU” (1956, p. 2).

O Brasil só viria a transferir as suas relações diplomáticas para a Nova China em 1974, dois anos após o país ter assumido o assento na Organização das Nações Unidas até então pertencente à República da China, razão pela qual, no contexto cinquentista, o Ministério das Relações Exteriores não ignorou o descontentamento de sua embaixada local, manifesto em termos oficiais através de uma nota que alegava que, malgrado a longa vida dos teatros chineses, dentre os quais a Ópera de Pequim, a trupe viajante “nada tem a ver com a ópera tradicional chinesa, pois [...] é uma espécie de ópera ‘sovietizada’ em todos os aspectos [...] É uma prova incontestável da ofensiva ‘smiling’ (sorridente) dos vermelhos...” (Nota, 1956, p. 13).

Alinhados a tal postura, “chineses domiciliados ali [no Rio de Janeiro] e em São Paulo” (Resenha, 1956, p. 4) teriam rejeitado a companhia, chamando-a de “Cavalo de Troia’ [...] subvencionada pelo governo comunista de Pequim, para fins de propaganda, tanto mais sutil, quanto exhibe ao público um teatro clássico de séculos passados, como se o mesmo representasse a cultura vermelha de Mao Tsé-Tung” (1956, p. 4), divulgava *A Tribuna* de São Paulo.

De acordo com o *Correio Paulistano*, o caso foi discutido na Câmara Federal, onde, entre opositores e apoiadores dos futuros visitantes, Afonso Arinos de Melo Franco organizou um apelo para que a negativa inicial de emissão dos vistos necessários à entrada em solo brasileiro fosse revista pelo Itamaraty (Companhia, 1956, p. 3). Também se mobilizaram a favor do grupo diversas personalidades da intelectualidade do período, como Aníbal Machado, Gondim da Fonseca, Raimundo Magalhães Júnior e Violeta Coelho Neto de Freitas, relatava o *Última Hora*, que taxou a interdição de uma demonstração de “diplomacia da idade média” (1956, p. 1; 2) e observou, em tom irônico, que o tal plano de propaganda esquerdista a ser deflagrado pela atração estaria, de todo modo, em chinês e escapuliria do entendimento dos nossos espectadores.

A trajetória de exibição da Ópera de Pequim aos olhos estrangeiros atesta o seu entrelaçamento com fins políticos desde o início do século XX, nada exclusivo, portanto, à China comunista. Que seja dito de passagem,

embora em menor quantidade, também a República da China enviava para o exterior, naqueles mesmos anos, os seus próprios conjuntos de *Jingju*, que, por vezes, não hesitavam em se descreverem como intérpretes da real Ópera de Pequim, pertencente exclusivamente à China Nacionalista. A introdução do programa do espetáculo *The Chinese Classical Theatre*, no Royal Drury Lane, em Londres, em 1957, declarava:

Esta companhia é composta por antigos membros da Ópera de Pequim original¹⁵. Quando a China se tornou a República Popular em 1949, muitos atores da Ópera de Pequim fugiram do continente para Formosa com o Governo Nacionalista da República da China. O Grupo Operístico da República da China foi formado e manteve mais de 250 peças originais, que seguem sendo encenadas como eram na China há incontáveis séculos¹⁶ (1957, n.p.).

Apesar de conter itens pautados no chamado maoísta para a criação e valorização de produções artísticas populares, exposto no Fórum de Literatura e Artes de Yan'An, o repertório da Trupe Artística da China parecia se concentrar mais em peças perfeitamente representativas do *Jingju*, interpretadas por artistas experientes no gênero, como Du Jinfang e Li Shaochun. Nesse sentido, imputações de que o seu valor se esgotaria como veículo de propaganda, desprovido de qualquer parentesco com os *xiqu*, não apenas invalidavam os méritos técnicos do espetáculo como também negavam à República Popular o direito de continuidade da tradição teatral chinesa.

Não tardou, entretanto, para que o Itamaraty autorizasse a entrada da companhia. Determinante para tal resolução foi o pedido de Dante Viggiani, administrador da Empresa Viggiani após a morte de seu pai, Nicola Viggiani, de reversão da decisão. Versado na produção de atrações estrangeiras para as plateias brasileiras, o empreendimento já havia sido responsável por

¹⁵ Existe, aqui, uma confusão aparentemente proposital entre o gênero teatral e o nome próprio de uma suposta companhia.

¹⁶ No original: "This company is composed basically from the former members of the Original Peking Opera. When China became the People's Republic in 1949 many of the actors from Peking Opera flew to Formosa from the mainland with the National Government of the Republic of China. The Operatic Group of Republic of China was formed and has retained over 250 of the original plays which are performed exactly as they have been in China for countless centuries."

visitas singulares, como a Comédie-Française, em 1945, o Piccolo Teatro de Milano, em 1954, e a Everyman Opera Company, em 1955, que lhe garantiram uma sólida reputação. Ainda mais decisiva, porém, parece ter sido a recepção triunfante da Trupe Artística da China um ano antes, em Paris.

Um “destaque inquestionável”

Estreada no Festival International d’Art Dramatique de Paris, a companhia dirigida por Zhang Zhixiang e Chao Fang contava com diversos dos mesmos membros do elenco que visitaria o Brasil, e apresentou essencialmente o mesmo repertório, sob os auspícios do empresário Fernard Lumbroso, fundador da Spectacles Lumbroso, e da Agence litteraire et artistique parisienne pour les échanges culturels¹⁷, que também financiaram as temporadas carioca e paulista ao lado da Empresa Viggiani.

No festival animado pela profusão cosmopolita de grupos da França, Áustria, Bélgica, Finlândia, Alemanha oriental e ocidental, Grécia, Irlanda, Itália, Holanda, Noruega, Polônia, Portugal, Espanha, Suécia, Suíça, Reino Unido, Iugoslávia, Canadá e Estados Unidos, o conjunto formalmente apresentado como Ensemble officiel de la République populaire de Chine, que terminou também ali confundido como a teatralidade encenada, foi considerado o “destaque inquestionável” (Quéant, 1956, p. 1) do evento, mesmo com as várias obscuridades de sua linguagem cênica. “Foi a Ópera de Pequim que conquistou o maior sucesso de público”¹⁸ (Beigbeder, 1955, p. 85) notava a *Revue Théâtrale*, salientando que a atenção despertada pelas sessões esgotadas no Théâtre Sarah Bernhardt, durante o Festival International, propiciou uma semana adicional em cartaz no Palais de Chaillot. As notícias chegaram aos periódicos brasileiros, conforme mostrava o *Correio da Manhã*: “O que

¹⁷ A Spectacles Lumbroso dedicava-se ao financiamento de espetáculos variados na França e ao envio de artistas que haviam sido ali exitosos para o exterior. Já a Agence littéraire et artistique parisienne (ALAP) foi fundada em 1953 por George Soria, antigo editor do jornal ligado ao Partido Comunista francês, *Ce Soir*, e pelo escritor Louis Aragon para a promoção de trocas interculturais entre as produções da União Soviética (e seus aliados) e a França. Dentre as suas atividades, oferecia palestras, exposições e mostras, bem como intermediava traduções de livros e o trânsito de artistas entre estes países.

¹⁸ No original: « C’est l’Opéra de Pékin qui a obtenu le plus large succès du public ».

foi a viagem da Ópera de Pequim, pela Europa, o ano passado, todos sabemos através de saldo elogioso de críticas e artigos que a imprensa do velho mundo divulgou.” (A Ópera, 1956, p. 13).

Em sua carreira parisiense o espetáculo não contou com tribulações diplomáticas. Ao contrário, serviu, nas palavras de Lumbroso, como uma “verdadeira embaixada” (1991, p. 97) para os artistas, afirmados tanto como celebridades de uma forma de arte ali jamais vista, e por vezes imersas em um certo exotismo, quanto como verdadeiros emissários políticos:

Durante a estadia dos chineses, nós organizamos vários jantares para que eles se encontrassem com personalidades francesas das artes e letras, como George Auriac, Yves Montand, Simone Signoret, Henri Sauguet, e, ainda, Jacques Dupont. Os chineses então insistiram em oferecer uma grande recepção [...] Eles haviam convidado todos os ministros e figuras políticas da época¹⁹ (Lumbroso, 1991, p. 96).

Dentre os tantos encontros estelares, quiçá o de maior repercussão tenha ocorrido com Charles Chaplin, que teria confiado ao diretor Chao Feng: “Eu tinha visto o teatro clássico chinês há mais de vinte anos, mas ele não era, naquela época, tão completo, tão desenvolvido, tão emocionante como hoje. É mesmo a arte da Nova China que assisti esta noite!”²⁰ (Tchao, 1955, p. 8). A colocação não era nada trivial, visto que Chaplin provavelmente se referia às apresentações de Mei Lanfang, em uma sugestão tanto da superioridade da companhia da República Popular quanto da validação do *Jingju* como uma herança legítima – e muito bem aproveitada – do país recém-fundado.

Como mostrava o *L’Humanité*, a temporada parisiense contou, ainda, com uma recepção oficial no Hôtel de Ville, a sede do governo municipal, onde os artistas receberam as boas-vindas da vice-presidência do Conselho Municipal, que “presenteou cada membro da trupe com uma medalha de

¹⁹ No original: « Pendant le séjour des Chinois, nous avons organisé plusieurs déjeuners afin qu’ils rencontrent des personnalités françaises des arts et des lettres comme George Auriac, Yves Montand, Simone Signoret, Henri Sauguet, ou encore Jacques Dupont. Les Chinois tinrent ensuite à donner une grande réception [...] Ils avaient invité tous les ministres, les personnalités politiques de l’époque. »

²⁰ No original: « J’avais vu le théâtre classique chinois il y a plus de vingt ans, mais il n’était pas, à cette époque, aussi complet, aussi bien mis au point, aussi émouvant qu’aujourd’hui. C’est bien l’art de la Chine nouvelle que j’ai vu ce soir ! »

honra e um presente”²¹ (À l’Hôtel, 1955, p. 2). Em seus últimos dias em solo francês, o grupo foi convidado para a Kermesse aux Étoiles. Criado para celebrar a libertação do jugo nazista, o evento reunia anualmente, no Jardim das Tulherias, o presidente da república e nomes de projeção no teatro e na indústria cinematográfica. De acordo com o *Le Monde*, aquela edição contou com “um certo número de vedetes, como Audrey Hepburn, Mel Ferrer, Jean Marais Raf Vallone, Eddie Constantine, Leslie Caron, Erich von Stroheim, Marlène Dietrich, Martine Carol, assim como – claro! – toda a trupe da Ópera de Pequim”²² (Veillé, 1955, n.p.), vestida em seus figurinos de cena, e formalmente apresentada a René Coty.

Graças ao êxito ali conquistado, a companhia excursionou, nos meses subsequentes, pela Bélgica, Holanda, Itália, Inglaterra, Suíça, Noruega, Checoslováquia, Iugoslávia e Hungria. Um deslocamento de tamanha extensão demonstra, por óbvio, que o espetáculo logrou tomar de assalto os destinos visitados, e viabilizou que, após um breve retorno à China, os intérpretes pudessem rumar para a América do Sul em 1956, onde estiveram no Chile, Argentina e Uruguai antes de desembarcar no Brasil.

Como seria esperado das cenas teatrais do Rio de Janeiro e de São Paulo, acostumadas à presença de artistas europeus desde os tempos coloniais, e para quem a França, em particular, agia como uma sorte de bússola norteadora do bom gosto e de tendências criativas a serem reverenciadas (Torres; Vieira, 2012), e, por que não, copiadas, a recepção parisiense operou como a mais poderosa das publicidades. Acima da preocupação com supostas ameaças de doutrinação comunista, surgia a consideração de que dos espectadores brasileiros não fosse retirado o privilégio de testemunharem o sucesso que arrebatara os franceses: “[...] durante o II Festival de Arte Dramática, o famoso conjunto chinês se exibiu em Paris. Os franceses ficaram boquiabertos. Os franceses!, que não são lá muito de comer gato por lebre, nesses assuntos de arte [...] Vamos nos preparar.” (Mello, 1956, p. 11), festejava a revista *Manchete*.

²¹ No original : « [...] remit à chaque membre de la troupe une médaille d’honneur et un cadeau ».

²² No original: « un certain nombre de vedettes, dont Audrey Hepburn, Mel Ferrer, Jean Marais, Raf Vallone, Eddie Constantine, Leslie Caron, Erich von Stroheim, Marlène Dietrich, Martine Carol aussi- bien sûr !- et la troupe de l’Opéra de Pékin ».

Dos Municipais à “gente da cidade” e ao Presidente da República

Originado em uma tradição pautada em uma construção muito mais multifacetada e menos textocêntrica da ação cênica, o *Jingju* desafia a crítica derivada do teatro clássico grego. Compreendida como parte da literatura e o fator estrutural e estruturante da história dos palcos brasileiro, a dramaturgia frequentemente era – e ainda hoje não raro segue sendo – tomada como o ponto de partida e o principal objeto de análise teatral.

Como demonstra Magaldi, tal tendência dificultava, quando não impossibilitava, um exame mais nuançado do espetáculo. Conquanto se aventurasse para comentar o desempenho dos intérpretes, entregava que “[n]o tocante à literatura dramática, ou, para sermos exatos, às histórias tratadas nas peças, nosso julgamento fica prejudicado pela intransponibilidade da língua, levando à inevitável omissão dos valores poéticos” (1956, p. 5). Em consonância, Mendonça mencionava *O adeus da favorita* como um exemplo de peça fundamental do cânone dos *xiqu*, lamentando que “[...] com toda a sua beleza, toca apenas a superfície da nossa sensibilidade, sobretudo através dos olhos. Quem pretende ir além, sem profundo conhecimento da língua e da literatura chinesa em geral, esbarrará em obstáculos intransponíveis.” (1956, p. 625). Também o dramaturgo e crítico Delmiro Gonçalves observava o bloqueio linguístico, reconhecendo outros empecilhos nas materialidades cênicas: “Escapa a nós [...] toda a simbologia dos gestos, das vozes, das cores, das maquiagens, das roupas e dos movimentos que são algumas das chaves para a compreensão dessa arte teatral” (1956, p. 4).

Em contrapartida, nem o idioma, tampouco os demais elementos teriam incomodado Van Jafa, que se apoiava em critérios por demais subjetivos e em lentes universalizantes para substanciar a sua apreciação: “Não é preciso saber chinês para sentir as suas histórias. Elas são eloquentes por si mesmas. A tragédia de uma princesa é vivida por quantos a presenciarem [...] A Ópera de Pequim [...] envolve e tenta aproximar o homem pela única unidade humana possível: a universalidade da arte.” (1956, p. 1).

Nesse diapasão, os compilados de comentários tecidos por olhares não especializados em questões das artes da cena, como os Vinícius de Moraes, Manuel Bandeira, Lygia Fagundes Telles, Maria Martins, Guilherme de Almeida, Helena Silveira e Menotti del Picchia, dentre outros, publicados pelo *Para Todos* evidenciam que, se lhes faltavam mecanismos analíticos mais bem embasados, abundaram elogios hiperbólicos ao deslumbre provocado pela vivacidade dos corpos em movimentos ora delicados, ora acrobáticos, envoltos em trajes suntuosos, embalados por uma musicalidade outra, em uma teatralidade descoberta com entusiasmo quase pueril.

O exercício avaliativo do *Jingju* tropeçava em uma radical ausência de ferramentas e metodologias apropriadas, já a fruição de sua experiência espectral se cumpria com curiosidade e deleite, mostrando serem desnecessários exames da forma, interpretações fundamentadas e maiores justificativas. “A mim, me emocionastes profundamente [...] Sinto que no invisível desenho resultante de vossos bailados deve restar a fórmula imediatamente anterior à perfeição” (Os intelectuais, 1956a, p. 22), expressava Vinícius de Moraes em uma carta aos chineses. “[...] esses bailados de Pequim deram-me a estranha e nítida sensação de uma maravilhosa viagem de retorno à infância. Porque [...] só nela existe aquela extraordinária força de sugestão, de poesia e de beleza” (Os intelectuais, 1956b, p. 13), defendia Lygia Fagundes Telles. “Se para alguns aquele teatro pareceu estranho e impenetrável, a mim se me afigurou arte perfeitamente clara [...] Nada existe por exemplo de mais doce, de mais equilibrado, de mais emocionante...” (Os intelectuais, 1956b, p. 13), colocava Maria Martins. “É um mundo que está na ponta dos nossos pés, para o outro lado da terra [...] Isso porque são todos [os intérpretes] suaves, de maneiras especiais e delicadas [...] que parecem ter vencido barreiras físicas que nós ainda não superamos.” (Os intelectuais, 1956b, p. 13), admirava Helena Silveira.

Tal como se verifica na trajetória de internacionalização da Ópera de Pequim, importava muito menos que sua teatralidade fosse apreendida nos pormenores de seus enredos, técnicas e significados cênicos e muito mais que os seus intérpretes – bem como o país que representavam – fossem acolhidos pelas plateias visitadas.

Assistida pelos nomes mais pulsantes nos horizontes intelectual, artístico e cultural daquele período, a trupe terminou sendo levada para fora das salas de espetáculo dos Teatros Municipais, de acesso restringido pelos habituais preços elevados de seus ingressos. Por intermédio de Dante Viggiani e com o apoio de Sarah Kubitschek, uma sessão especial foi encenada em 23 de setembro no Ginásio Gilberto Cardoso, o Maracãzinho do Rio de Janeiro, com a arrecadação da bilheteria revertida para o projeto filantrópico do Natal das Pioneiras Sociais, encabeçado pela Primeira-Dama. Desta vez com entradas disponibilizadas a valores módicos, a atração tornava-se acessível para uma gama mais ampla de espectadores, como observava a *Imprensa Popular*:

A Ópera de Pequim vai ao povo [...]

A preços populares uma sinfonia de cores e luzes, teatro, pantomima, acrobacia, poesia, música e danças de alto nível artístico e que agrada em cheio ao povo [...]

Em torno da Ópera de Pequim, antes mesmo de sua chegada, reinava grande curiosidade. Após a noite de gala no Municipal, foram unânimes os entusiásticos aplausos. Em todas as camadas da população, centenas e centenas de pessoas anseiam por ver aqueles espetáculos... (Sob..., 1956, p. 8).

Segundo o jornal, esgotaram-se em três dias cerca de 20.000 ingressos, correspondentes à capacidade total do ginásio, com direito à revenda por cambistas devido à grande procura (Despede-se, 1956, p. 8). Os números figuram ainda mais altos no *Para Todos*, que destacava que “25 mil pessoas aplaudiram delirantemente [...] os chineses encontraram-se com o povo, com a gente da cidade, com aqueles que não puderam ir ao Municipal durante as 12 récitas ali dadas. Foi um espetáculo belo e comovente.” (Guimarães, 1956, p. 19). Nas mesmas páginas, o quinzenário assinalava os diferentes encontros dos artistas com mais de um cinquentena de personalidades, dentre as quais Oscar Niemeyer, Pedro Bloch, Tônia Carreiro, Adolfo Celi, Cândido Portinari e Jorge Amado, que já os havia recepcionado quando de sua chegada no Galeão e os acompanhou durante boa parte de sua agenda.

Se a companhia se deparara, a princípio, com as portas do país cerradas por determinados círculos de autoridades, logo conquistou recepções de valia excepcional, que lhe garantiram trânsito pelas instâncias de maior relevância no panorama político coetâneo, distanciadas de ideologias comunistas. No Rio de Janeiro, então a capital nacional, encontrou-se oficialmente com os presidentes das Câmaras Federal e de Vereadores, Ulysses Guimarães e Luiz Paes Leme, respectivamente (Guimarães, 1956, p. 19), e com Negrão de Lima, prefeito da cidade, no Palácio da Guanabara (Recepcionados, 1956, p. 2). Ademais, “os componentes da Ópera de Pequim também foram ao Palácio do Catete, cumprimentar JK” (Diário, 1956, p. 3), isto é, Juscelino Kubitschek, o Presidente da República. Igualmente bem-sucedida em São Paulo, a estadia comportou logo em seus primeiros dias uma visita ao governador do estado, Jânio Quadros, que “manifestou interesse em assistir a um dos espetáculos, dos quais só tem, como todos, ouvido elogios” (1956, p. 3), conforme o *Diário da Noite*.

Por fim, Clovis Salgado, Ministro da Educação, contava ter retornado das sessões “com os olhos encantados e a alma reconfortada” (Conjunto, 1956, p. 17) pela variedade dos números, de cativante exuberância cênica, e por “um verdadeiro acontecimento social” (1956, p. 17), empreendido por “essa gente paciente e profundamente humana, que alcançou, através dos séculos, uma sedimentação e uma cultura, cuja sabedoria honra a humanidade” (1956, p. 17). Os desabonos à autoridade da República Popular em face do patrimônio cultural chinês de séculos de existência passavam, pois, a ruir, substituídos pelo reconhecimento de que a Ópera de Pequim podia ser encenada, e com maravilhamento, por uma trupe de saída taxada de mero “Cavalo de Troia”.

Rumo a uma “lição duradoura”?

Comparado a certos destinos europeus da turnê, o Brasil cinquentista percebia-se um neófito no universo artístico e cultural chinês. A França se distinguia pela produção de conhecimento sobre os contatos entre a

sua corte e os seus sacerdotes com a Dinastia Qing desde o século XVII²³, e contava, no contexto da visita da Trupe Artística da China, com departamentos especializados em estudos asiáticos em suas instituições de ensino superior de maior renome, que organizaram materiais informativos distribuídos para a mídia e os espectadores – alguns, por sinal, utilizados pelos críticos brasileiros, como os escritos de Claude Roy. Em linha semelhante, Londres destacava-se-se como um dos centros de maior pertinência mundial nas diásporas chinesas, possuindo a sua própria Chinatown, um histórico de encenações do teatro chinês, quer por inspiração, quer por envolvimento direto de expoentes chineses²⁴, e as suas universidades com especialistas no mundo oriental.

Em 2024, em meio aos festejos de meio século do estabelecimento das relações diplomáticas entre o Brasil e a República Popular da China, a quantidade de falantes brasileiros de mandarim por certo aumentou desde 1956, no entanto, segue pouco expressiva, como também não são numerosos os programas universitários dedicados à compreensão de questões chinesas, sobretudo dos *xiqu*, ainda praticamente desconhecidos.

Para Mendes,

A temporada da Ópera de Pequim será sem dúvida no Brasil o maior acontecimento artístico dos últimos anos. É preciso que todos compreendam o seu alto significado. Não iremos assistir apenas a espetáculos agradáveis, assistiremos também à abertura de uma nova frente cultural, de acordo com o imperativo histórico da época em que estamos vivendo. Se o universo chinês dificilmente se comunicou conosco devido à complicada tessitura de sua língua, em compensação nos poderá ser transmitido através de sua arte, que consegue o milagre de interessar [...] a diversos tipos de mentalidade.

A quinta-essência levada ao alcance do homem comum, eis o prodígio realizado por este grupo admirável (1956, p. 10).

²³ Para uma visão panorâmica, c.f. DÉTRIE, Muriel. *France – Chine: Quand deux mondes se rencontrent*. Paris : Galimard, 2004.

²⁴ C.f. THORPE, Ashley. *Performing China on the London Stage: Chinese Opera and Global Power – 1959 – 2008*. London: Palgrave MacMillan, 2016.

A despeito dos comentários variados realizados à época, o chamado do poeta de compreensão geral do significado do primeiro contato das plateias locais com o *Jingju* e do enlevamento alcançado pelos intérpretes vindos do outro lado do mundo não rendeu uma “lição duradoura” (1956, p. 10) – ao menos não no cânone da história do teatro no país. Nos anos seguintes, o Brasil seria tragado por uma ditadura civil-militar que em muito dificultou exercícios intelectuais e criativos alinhados a espectros da esquerda, enquanto a República Popular se sufocaria em sua Revolução Cultural, parecendo terem assim se perdido os frutos da visita da Trupe Artística da China. Todavia, a recuperação de sua complexa recepção imediata – exposta apenas parcialmente nestas linhas – revela um acolhimento extraordinário e quiçá sem precedentes para uma trupe estrangeira naquelas circunstâncias, que convida hoje para novas aproximações e análises.

Referências

- À L'HÔTEL de Ville. **L'Humanité**, Paris, 09 jun. 1955, p. 2.
- A ÓPERA de Pequim. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 02 ago. 1956, 1º Caderno, p. 13.
- A POLÍCIA e a Ópera de Pequim. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1956, p. 5.
- BEIGBEDER, Marc. L'Actualité théâtrale : France. **La Revue théâtrale : Revue internationale du théâtre**. Paris, ano 10, n. 31, 1955.
- COMPANHIA Ópera de Pequim. **Correio Paulistano**, São Paulo, 29 ago. 1956, 1º Caderno, p. 3.
- CONJUNTO insuperável! Diz o Ministro Clóvis Salgado. **Para Todos**: Quinzenário da cultura brasileira. Rio de Janeiro e São Paulo: 1ª quinzena de out. 1956, ano 1, n. 10, p. 17.
- DESPEDE-SE a Ópera de Pequim. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 23 set. 1956, p. 8.
- DIÁRIO do Catete: Presentes. **Última Hora**, Rio de Janeiro, 13 set. 1956, p. 3.
- DOLBY, William. Early Chinese Plays and Theatre. In: MACKERRAS, Colin (Ed.). **Chinese Theatre from Its Origins to the Present Day**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988.

GUIMARÃES, Sílvio. Dias de festa – Do Senado ao Maracãzinho. **Para Todos**: Quinzenário da cultura brasileira. Rio de Janeiro e São Paulo: 1ª quinzena de out. 1956, ano 1, n. 10, p. 19.

GONÇALVES, Delmiro. Ópera de Pequim. **Correio Paulistano**, São Paulo, 2 out. 1956, 2º Caderno, p. 4.

GUY, Nancy. **Peking Opera and Politics in Taiwan**. Chicago: University of Illinois Press, 2005.

HUNG, Chang-tai. **Mao's New World: Political Culture in the Early People's Republic**. Ithaca: Cornell University Press, 2011.

JACOBI, Ruggero. Teatro brasileiro, 1956 – Profissionalismo: ascenso e renovação. **Para Todos**: Quinzenário da cultura brasileira. Rio de Janeiro e São Paulo: 2ª quinzena de dez. 1956 e 1ª quinzena de jan. 1957, p. 28.

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

JUYIN, Jiao. Spoken Drama: Learning from the Traditional Theatre. *In*: FEI, Faye Chunfang (Ed). **Chinese Theories of Theater and Performance from Confucius to the Present**. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

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

MACKERRAS, Colin. Theatre and the Masses. *In*: MACKERRAS, Colin (Ed.). **Chinese Theatre from Its Origins to the Present Day**. Honolulu: University of Hawaii Press, 1988.

MELLO, Thiago de. A Ópera de Pequim vem aí. **Manchete**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1956 p. 11-13.

MENDES, Murilo. A ópera de Pequim. **Para Todos**: Quinzenário da cultura brasileira. Rio de Janeiro e São Paulo: 1ª quinzena de set. 1956, ano 1, n. 8, p. 9-10.

NOTA da Embaixada da China. **O Globo**, Rio de Janeiro, 29 ago. 1956, p. 12.

ÓPERA de Pequim. **Diário da Noite**, São Paulo, 3 out. 1956, p. 3.

Ópera de Pequim – Teatro clássico da China. Programa do espetáculo no Teatro Municipal, São Paulo, 1956.

OS INTELLECTUAIS brasileiros e a Ópera de Pequim. **Para Todos**: Quinzenário da cultura brasileira. Rio de Janeiro e São Paulo: 1ª quinzena de out. 1956a, ano 1, n. 10, p. 22.

OS INTELLECTUAIS brasileiros e a Ópera de Pequim. **Para Todos:** Quinzenário da cultura brasileira. Rio de Janeiro e São Paulo: 2ª quinzena de out. 1956b, ano 1. n. 11, p. 13.

POLÍTICA internacional e diplomacia: Penetração comunista no Brasil. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 25 ago. 1956, 1º Caderno, p. 6.

QUÉANT, Giles. Leçons d'un festival. **Théâtre du Monde : II Festival International d'Art Dramatique de la Ville de Paris**. Paris : Les publications de France, 1956.

RECEPCIONADOS os diretores e artistas da Ópera de Pequim. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 15 set. 1956, p. 2.

RESENHA dos acontecimentos políticos. **A Tribuna**, São Paulo, 13 set. 1956, p. 4.

ROLSTON, David L. **Inscribing Jingju/ Peking Opera: Textualization and Performance, Authorship and Censorship of the "National Drama" of China from the Late Qing to the Present**. Leiden: Brill, 2021.

SOB patrocínio de D. Sarah Kubitschek, dia 23, no Maracanãzinho, a Ópera de Pequim vai ao povo. **Imprensa Popular**, Rio de Janeiro, 13 set. 1956, p. 8.

TALVEZ não seja concedido visto à Companhia de Ópera de Pequim. **O Globo**, Rio de Janeiro, 27 ago. 1956, p. 2.

The Chinese Classical Theatre. Programa do espetáculo no Theatre Royal Drury Lane, Londres, 1957.

TCHAO²⁵, Feng. Qu'est-ce que l'Opéra chinois ? **Les Lettres françaises**. Paris, 16-23 juin, 1955, p. 1;8.

VEILLÉ d'armes de la Kermesse aux Étoiles. **Le Monde**, Paris, 11 jun, 1955. Disponível em: https://www.lemonde.fr/archives/article/1955/06/11/veillee-d-armes-de-la-kermesse-aux-etoiles_1958423_1819218.html. Acesso em 10 jul. 2024.

WILCOX, Emily. When Folk Dance was Radical. **China Perspectives**, French Center for Research on Contemporary China, No. 1, 2020, p. 33-42.

²⁵ Ao longo deste texto adaptei o nome de Chao à atual grafia em *pinyin*. Contudo, diversas fontes primárias o romanizaram como Tchao.