



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v17i2p84-99

Em pauta

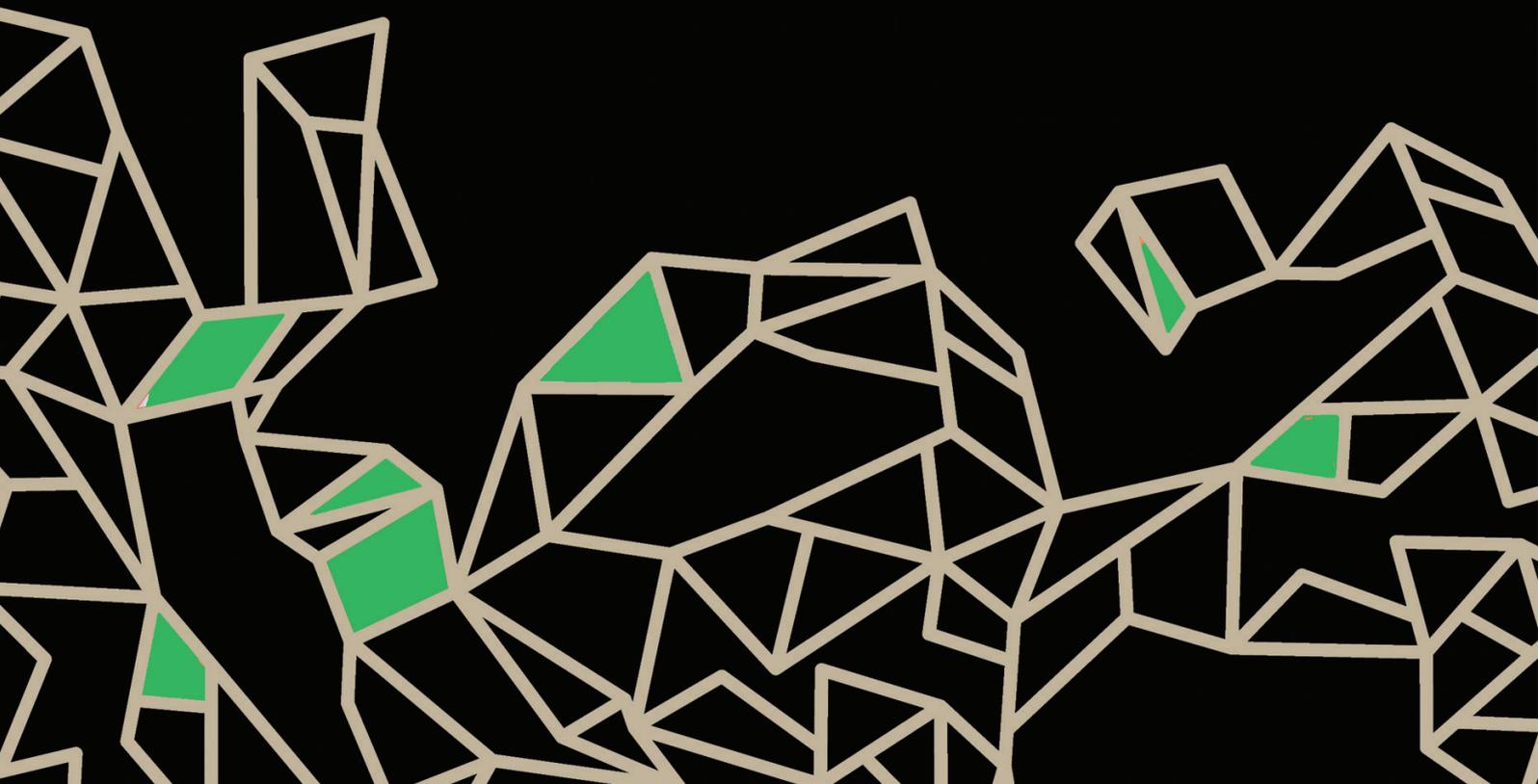
As turnês de Sarah Bernhardt no Brasil (1886, 1893, 1905): contribuições para o estudo da presença teatral estrangeira no Brasil no final do século XIX

*Sarah Bernhardt's Brazilian tours (1886, 1893,
1905): contributions to studies of foreign theatrical
presence in Brazil at the end of the 19th century*

Monize Oliveira Moura

Monize Oliveira Moura

Professora do curso em Licenciatura em Teatro da
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).



Resumo

Apesar da relevância da presença estrangeira para atividade teatral no Brasil no século XIX, contam-se, ainda, poucos estudos que tenham buscado examiná-la à luz de um exame acurado de fontes que revelem seus aspectos materiais. Significativa e sintomática, a ausência de estudos pode em parte ser justificada pelos obstáculos relativos à conservação de documentos que permitam reconstituir a prática do trânsito artístico transatlântico no século XIX. Partindo dessa constatação, este artigo trata das turnês na carreira da atriz Sarah Bernhardt e da apresentação do espetáculo *Cleópatra* no Brasil, em 1893, com o objetivo de discutir a abordagem metodológica utilizada no estudo das viagens, relativa ao uso de fontes, e buscando observar algumas considerações historiográficas que dela derivam.

Palavras-chave: Circulação teatral, Turnês, Atrizes, Sarah Bernhardt.

Abstract

Despite the relevance of foreign presence for theatrical activity in Brazil in the 19th century, there are still few studies aimed at analysing it based on a thorough assessment of sources that reveal its material aspects. Significant and symptomatic, the lack of studies is partly explained by obstacles to the preservation of key documents to reconstitute the practice of transatlantic artistic transit in the 19th century. Drawing upon this statement, this article deals with Sarah Bernhardt's tours and the exhibition of the play *Cleopatra* in Brazil, in 1893, with the objective of discussing the methodological approach used in the study of artistic trips, concerning the use of sources, and seeking to observe some historiographical considerations stemming from it.

Keywords: Theatrical touring, Tours, Actresses, Sarah Bernhardt.

Estimulando os debates dos intelectuais em busca de modelos para a literatura dramática nacional na primeira metade do século XIX, ou acusada de promover a decadência do teatro no país no final do período, a circulação transatlântica teve relevância incontestável para a atividade artística na então capital do Brasil, Rio de Janeiro. Ainda que não tenha culminado necessariamente em parcerias artísticas que transformassem a prática artística local



(TORRES; VIEIRA, 2012, p. 402), a passagem de artistas estrangeiros modificou a atividade teatral da capital, misturando-se às tensões culturais da época catalisadas pelos palcos. Situando-se num momento em que o país, enquanto nação livre de Portugal, inseria-se no panorama internacional¹, as visitas de grandes estrelas europeias ao Rio de Janeiro, por exemplo, parecem ter constituído, no imaginário social da época, espécies de pontes ligando o Brasil, ou parte dele, à “Civilização”, que queria dizer Europa, ou parte dela. Como observava Joaquim Nabuco, em 1886, no jornal *O Paiz*:

Paris, Londres, S. Petersburgo, Nova York, todas as grandes capitaes procuraram vencer uma a outra na admiração que lhe mostravam. [...] No Brazil, como em toda parte, Sarah Bernhardt encontrará a monotonia de sua celebridade. [...] a estrada que ella pisa é a mesma no Rio de Janeiro que em Moscow: é a estrada triumphal que as realezas artisticas do nosso século encontram em qualquer lugar onde a fantasia as leve, bordada da eterna multidaio humana, que parece outra, mas é sempre a mesma. (NABUCO, 1886, p. 1, grafia original)

Passando a integrar o itinerário de viagens das mais importantes estrelas internacionais, sobretudo italianas e francesas (VANUCCI, 2012), a elite fluminense, contemplada pelas palavras de Nabuco, sentia-se cada vez mais conectada às nações europeias, já que podia assistir de perto a representações das quais já tinha notícia, graças à circulação de impressos que caracterizou o período. A vontade de relacionar a visita de Sarah a uma suposta “evolução” do país, que não se restringia apenas ao caso brasileiro², mais uma vez denota a necessidade de compreender as turnês dentro do contexto mais amplo de globalização cultural do século XIX. De fato, as viagens de artistas contribuíam para desenhar uma certa imagem de mundo, cada vez mais conectado, através da formação de uma *certa* – pois não necessariamente popular – comunidade transnacional de espectadores: “eterna multidão

1 Ressaltem-se, nesse sentido, outros eventos, como a Exposição Universal de 1889, realizada em Paris e na qual o Brasil fez-se representar, e que, na mesma época, contribuíram para gerar um sentimento de maior conexão e construção de um espaço imaginário global.

2 É interessante notar o mesmo raciocínio elaborado pelos jornais australianos, quando da primeira turnê de Sarah Bernhardt no país. (Cf. FRASER, 1998, p. 54)

humana, que parece outra, mas é sempre a mesma” – anunciando, assim, aspectos e procedimentos próprios à cultura de massa.

Nesse sentido, para além da importância no que tange às questões diplomáticas, as viagens precisam ser estudadas com o intuito de melhor compreender como, através de que estratégias e mecanismos, a criação de rotas teatrais internacionais influenciaram as formas de recepção teatral, e em que medida tal aspecto transformou o fazer teatral no período. Para além de uma perspectiva de análise nacionalista, esse parece ser um ponto crucial para o historiador do teatro do século XIX. Em outras palavras, se as turnês não renderam colaborações entre artistas de nacionalidades diferentes, fatalmente a dinâmica de circulação teatral internacional interferiu no modo de produção dos espetáculos e na própria criação dramaturgica da época. É o que nos indica o processo de internacionalização da carreira de Sarah Bernhardt.

Quando da criação, em 1887, de *A Tosca*, um dos maiores sucessos e carros-chefes das viagens da atriz, o crítico Francisque Sarcey publicou uma longa crítica em que constatava o impacto das turnês na dramaturgia de Victorien Sardou, autor da peça, e até mesmo na atuação de Sarah Bernhardt:

A peça foi um sucesso, como era de se esperar, e o será ainda mais, creio eu, nos países de além-mar, para os quais parece ter sido especialmente feita. *A Tosca* é, sobretudo e antes de mais nada, um belo artigo de exportação. Nesta qualidade, a peça devia satisfazer e se curvar a numerosas exigências [...] Era uma peça que Sarah Bernhardt tinha que levar no bolso e representar sozinha [...] Era essencial arrumar-lhe, desta vez, um papel em que ela precisasse mostrar apenas alguns efeitos da sua voz, onde houvesse uma grande parte de pantomima, pois ela brilha na pantomima. Resultava disso que era preciso imaginar uma ação de onde tivessem sido banidos toda profundidade psicológica, que envolvesse grandes conversações [...] que além de serem cansativos para a atriz, poderiam talvez não agradar aos lanques, ou aos malaios ou cochinchinenses. Ações, apenas ações, e ações graúdas, dessas que enchem os olhos e tocam a sensibilidade física. E isso não é tudo. As plateias internacionais são loucas por belos espetáculos. Era preciso que a ação da peça, sendo rápida e brutal, servisse de pretexto para luxuosas encenações; e que as ações não fossem essenciais ao drama, para que não fosse impossível, em caso necessário, suprimi-las, reduzi-las ou modificá-las. [...] Era, com efeito, necessário para *A Tosca* conseguir



êxito em Paris, se quiséssemos que ela triunfasse em Nova Iorque ou Valparaíso. Era preciso, então, escrevendo ao mesmo tempo para multidões dos dois mundos, parecer pensar apenas nos parisienses, para não deixá-los irritados. (SARCEY, 1887, p. 1, tradução minha)

Assim, as palavras de Sarcey sugerem que, para a escolha de seu repertório dramático em Paris, Sarah Bernhardt devia levar em conta diversos aspectos práticos relativos à execução das turnês: composição de uma trupe errante, olhar de plateias de diversos países, ou ainda o ritmo exaustivo dos deslocamentos. É, portanto, também sob esse prisma que as viagens precisam ser avaliadas e nuançadas. Para isso, uma análise da preparação das viagens e das condições de representação de espetáculos de artistas estrangeiros mostra-se fundamental. Porém, para além da imprensa, que fontes nos permitem hoje compreender o modo de preparação das turnês no século XIX?

As turnês dentro da atividade teatral parisiense

Para perceber a importância das turnês no processo de internacionalização de textos teatrais franceses, convém notar que, no final do século XIX, as turnês constituíam para atores e atrizes parisienses uma alternativa à forte concorrência no mercado de trabalho, tornando-se, assim, um dos vetores que orientavam a atividade artística nessa capital (MARTIN-FUGIER, 2008, p. 12). Nesse sentido, lastimando as difíceis condições impostas à gente de teatro, uma publicação de 1891 estimava em torno de trinta mil o número de artistas que podiam servir de mão de obra em espetáculos fora da França. Sem espaço na capital, esses artistas tornavam-se, segundo o autor, presas fáceis de agências dramáticas. Estas, em contato com outros empresários e diretores de teatros, no interior ou fora do país, representavam, para os atores e atrizes da capital francesa, a centelha da promessa de uma carreira de sucesso:

A província central é hoje, aliás, toda a Europa, além da África, que digo eu, a América, sem contar a Oceania. A Ásia começa. [...]. Trinta mil Talmas³, dos quais quinze mil nutridos, educados pela França para seus prazeres, não conseguem criar nenhuma alternativa entre a *Comédie-*

3 Referência ao célebre ator francês Joseph Talma (1763-1826).

Française e a Amazônia, entre a Opéra e as florestas de papagaios.
(GERMAIN, 1891, p. II, tradução minha)

Ainda que o autor não apresente dados concretos sobre o tema, e que seu tom crítico às turnês possa conter certa exageração acerca da amplitude do fenômeno, a própria existência de uma publicação sobre agências dramáticas, debatendo em prefácio o assunto das viagens, é por si revelador do modo de organização da atividade teatral em Paris. Outra publicação, desta vez um manual de “empreendedorismo, metódico e prático” lançado em 1913, também denota, além da profissionalização da atividade do empresário teatral, a importância das turnês como um dos elementos estruturantes da prática teatral parisiense. Intitulado *Como organizar uma turnê mundial (Comment on organise une tournée mondiale*, no original em francês), o pequeno livro oferecia ao leitor, entre outras informações preciosas acerca da organização das viagens, por exemplo, uma lista de cidades do mundo, incluindo algumas brasileiras, onde se podia produzir espetáculos, especificando o número de teatros de cada localidade e apresentando uma estimativa do público potencial para cada uma delas (BRACHARD, 1913).

Da mesma forma, publicações do gênero editadas na França à época são bastante elucidativas acerca das condições impostas à profissão de ator/atriz no período⁴. Analisados em cruzamento com as biografias de empresários⁵, esses impressos permitem reconstituir os bastidores da vida teatral à época, revelando que as turnês haviam então se tornado parte integrante do funcionamento da atividade artística parisiense, atingindo por conseguinte diversas cidades do globo. No caso de Sarah Bernhardt⁶, a alta frequência das viagens ao longo dos anos evidencia que as turnês se tornaram um elemento estruturante da carreira da atriz. Levando em consideração esse aspecto,

4 Cf. Brunetière (1913), Goujon e Dubosq (1889), Lansac (1906), Villière (1912).

5 Cf. Schürmann (1893, 1905), Karsenty (1985), Strakosch (1887).

6 Evidentemente, é preciso diferenciar as turnês de grandes estrelas, como Sarah Bernhardt, e aquelas realizadas por artistas de pouco renome. Para Martin-Fugier (2008, p. 143) para as atrizes francesas, havia três tipos de turnês: “as que uma jovem atriz fazia no interior, esperando um dia chegar em Paris; as que uma atriz residente em Paris realizava no interior do país e no exterior durante suas férias, para aumentar seus ganhos e sua fama; e, enfim, as que uma atriz empreendia para ganhar a vida à falta de um contrato em Paris.”

convém interrogar em que medida a dinâmica das turnês determinou seu programa artístico e, mais ainda, considerando a logística das viagens, como esse repertório pode ser levado aos palcos, especialmente no Brasil.

Cléopâtre e os espetáculos de exportação

Buscando responder a essas questões, a análise da recepção de uma das peças integrantes do repertório de Sarah Bernhardt na turnê de 1893 resultou bastante produtiva. Escrita por Sardou, em colaboração do Émile Moreau, *Cléopâtre* foi, assim como *A Tosca*, destacada por seus aspectos espetaculares – a representação contava com música de cena composta por Xavier Leroux, cenários suntuosos amplamente descritos pela imprensa francesa e brasileira quando da sua estreia em 1890, figurinos históricos luxuosos, danças, muitos figurantes, e até mesmo uma serpente viva no palco. Tachada também de artigo de exportação pelos jornais franceses, a peça integrou o repertório de uma turnê mundial com duração de três anos (Figura 1).

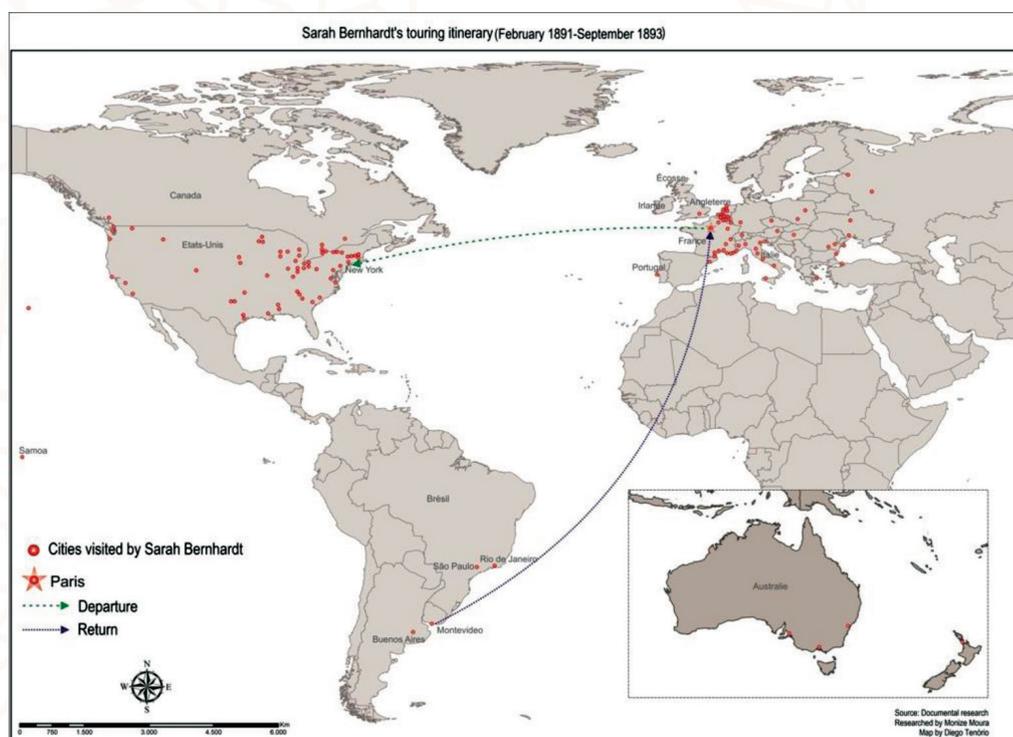


Figura 1 – Mapa da turnê mundial de Sarah Bernhardt em 1893.

Fonte: Pesquisa documental elaborada pela autora.

No caso do Brasil, nota-se que essa viagem impôs à atriz um ritmo de trabalho ainda mais intenso do que em sua primeira visita ao país em 1886: ela aparece em cena vinte e nove vezes, em oposição às vinte e quatro de sua primeira viagem. A turnê de 1893 ofereceu aos brasileiros do Rio de Janeiro e de São Paulo treze peças, sendo o repertório do conjunto do percurso mundial ainda mais amplo. Levando esses aspectos em conta, interessa questionar como um espetáculo grandioso como *Cléopâtre* pode adaptar-se a tantos deslocamentos e públicos, no contexto de um programa variado.

O exame do cartaz da peça produzido para a turnê no Rio de Janeiro em 1893 suscita, nesse sentido, perguntas importantes. De saída, é interessante examinar o lugar ocupado pelos aspectos espetaculares de *Cléopâtre* no cartaz confeccionado para o Brasil. Exibindo o nome de Sarah Bernhardt quase à mesma proporção que o título do espetáculo, o pôster da peça, anunciada como “o último grande sucesso de Paris”, apresenta, abaixo da lista de nomes que integram o elenco, uma indicação dos vários quadros que compõem o espetáculo. Procedimento à época comum não apenas no Brasil, a enumeração dos quadros, além de servir como uma espécie de roteiro para o espectador, sugere em que medida os cenários insinuados pelas descrições deveriam constituir chamarizes para o público.

Indica-se, aliás, que a peça seria representada com os mesmos figurinos e acessórios que no *Théâtre de la Porte Saint-Martin*, de Paris, e que, por outro lado, no Brasil, ela ganharia novos cenários confeccionados, dessa vez, pelo italiano Rovescalli⁷. A mudança em relação ao original não deveria, a priori, significar necessariamente perda de qualidade do espetáculo. Conhecido por seu trabalho no teatro Scala, de Milão (DUAULT, 2012), o anúncio do nome de Rovescalli parecia querer indicar que a apresentação da peça no Brasil seria bem cuidada, com cenários novos, e não deteriorados pelo vai-e-vem das numerosas viagens realizadas por Sarah Bernhardt entre 1891 e 1893.

Apesar da promessa de luxo, tudo leva a crer que *Cléopâtre* foi aos palcos em arranjos mais modestos. Certas críticas ressaltam a riqueza dos figurinos, lastimando, todavia, a mediocridade dos cenários:

⁷ Antonio Rovescalli (1864-1936) confeccionou diversos cenários de óperas no Teatro Scala, na Itália.

Sarah Bernhardt [...] deslumbrou o público com as suas toilettes em que faiscavam pedras preciosas e os collares de gemmas de ouro [...]. Os cenários, se não eram suficientemente sumptuosos, como deveriam ser, para representarem de algum modo a terra dos pharaós, tinham, todavia, a aparência local. (THEATROS..., 1893, p. 2, grafia original)

Mais rigoroso, Chrispiniano da Fonseca considerou que a apresentação no Rio de Janeiro estava muito aquém do nível do espetáculo criado e apresentado em Paris. Descrevendo como teria sido a *mise-en-scène* original⁸, o crítico julgou que no Brasil os cenários não corresponderam ao que havia sido prometido: nada de “estrelas nem lua, nem Nilo, nem pirâmides” (Ibid.).



Figura 2 – À esquerda, cartão postal exibindo Sarah Bernhardt em *Cléopâtre*, 1891.

Fonte: Bibliothèque nationale de France.

Figura 3 – À direita, ilustração de personagens do espetáculo *Cléopâtre*, 1890.

Fonte: Bibliothèque nationale de France.

É também, por outro lado, curioso que a mesma crítica mencione, por exemplo, a beleza da música composta por Xavier Leroux sem, no entanto, evocar a maneira como ela teria sido executada no Rio de Janeiro: “ao som dos musmars, systros, tubas gongs e tamborins que executam uma composição muito typica e muito cortada de Leroux, Cleopatra desembarca deliciosa nas suas roupagens azues desmaiadas” (FONSECA, 1893, p. 2).

⁸ “O 3º ato passa-se nos terraços do palácio de Cleopatra em Memphis: [...] ao longe a linha geométrica e branca das pyramides eternas deveria desenhar-se sobre o azul do horizonte.” (FONSECA, 1893, p. 2)

Indicando a presença de uma orquestra no espetáculo original, a apreciação de Chrispiniano, como as de outros periódicos consultados, não nos informa a respeito dos músicos que teriam atuado na apresentação oferecida no Teatro Lyrico. Convém, portanto, interrogar se a música de cena teria sido realmente executada e por quem. Tratava-se de músicos contratados em Paris na ocasião da preparação das viagens ou no Brasil? O silêncio das críticas em relação ao assunto explicar-se-ia pela banalidade da prática à época, quer dizer: a presença de uma orquestra, sendo comum àquele teatro, seria irrelevante para os folhetinistas de então?

A lista de passageiros embarcados em Bordeaux no navio que trouxe a companhia de Sarah Bernhardt para o Rio de Janeiro em 1893 parece antes apontar, mas não absolutamente, para a contratação de músicos locais. Das trinta e três pessoas, saídas de Bordeaux, divididas em primeira e segunda classe, contam-se vinte e três atores e atrizes (a maioria do sexo masculino, alguns acompanhados das esposas, também artistas), um ensaiador geral (Victor Merle), além do empresário Victor Ulmann, com esposa e filho. Entretanto, seis nomes mencionados na listagem como embarcados nas cidades de Liverpool e Pauillac não figuram nos cartazes da turnê enquanto membros da companhia, parecendo pouco provável tratar-se de músicos de cena.



Figura 4 – Sarah Bernhardt e sua companhia em turnê na América do Sul, em 1886.

Fonte: Bibliothèque nationale de France.

À falta de fontes esclarecedoras nos arquivos locais, documentos catalogados por outros pesquisadores em relação a outras viagens da atriz mostram-se elucidativos do assunto. A respeito da passagem de Sarah Bernhardt pela Austrália nessa mesma turnê mundial, Fraser (1998) evoca um protótipo de contrato não identificado e escrito à mão, encontrado na Biblioteca Nacional da Austrália, semelhante a “notas tomadas quando de uma conversa num café”. Nelas, os empresários Williamsom e Garner listavam, dentre algumas de suas tarefas, a gestão dos gastos locais:

incluindo orquestra, impressão e propaganda, equipe completa de carpinteiros e instaladores de cena, aderecistas, operadores de luz, lanterninhas, bilheteiros e recepcionistas, afixadores e distribuidores de cartazes, e todas as despesas correntes, incluindo todos os utensílios e urdimentos de cena dos teatros. (FRASER, 1998, p. 6, grifo meu)

Isso nos sugere, portanto, que a mesma logística deveria estruturar o trabalho do empresário local, o italiano Luiz Ducci, durante a turnê brasileira, em junho de 1893.

É também curioso notar que nos periódicos consultados quase não se comente a questão das traduções das peças. À imagem de excursões a outros países⁹, não seria insensato imaginar que edições traduzidas pudessem ser adquiridas pelos espectadores antes das apresentações, constituindo, portanto, assim como cartões postais, alguns dos bens comercializáveis pelos empresários das turnês. Todavia, apenas poucas notas encontradas durante esta pesquisa referem-se a possíveis traduções, como no caso do jornal *O Estado de São Paulo* em 1905, que afirmava que os “resumos do drama *Adriana Lecouvreur*” se achavam “à venda na Livraria Civilização [sic]” (NOTÍCIAS..., 1905, p. 2). A questão de ordem prática mostra-se, mais uma vez, relevante, notadamente no que tange à compreensão do modo de recepção das peças estrangeiras no país. Teria a língua representado uma barreira entre Sarah Bernhardt e o público, ou a falta de interesse pelas traduções do texto apresentado refletiria simplesmente o perfil social da plateia – uma elite habituada ao francês e ao repertório das grandes estrelas?

9 Cf. Marks (2003).

Nesse sentido, o depoimento de Marie Colombier (1887), uma das atrizes integrantes da primeira turnê norte-americana de Sarah Bernhardt, em 1881, pode ser bastante esclarecedor:

O auditório estava atento, encantado. Estariam compreendendo algo, esses ianques? Duvido. No entanto, parecia. Havia poucos libretos. Os jornais lembravam que Rachel¹⁰ reclamara do barulho irritante feito pelos libretos de tradução ao virarem as páginas. [...]. Os americanos preferiram compreender menos a receber a mesma reclamação. Aliás, os libretos podiam ser estudados antecipadamente. Bem curiosos esses libretos, no mais. Na capa, a assinatura de Sarah, o nome do tradutor e o do diretor Abbey. Quanto a Légouvé e Scribe [autores das peças], haviam sido simplesmente esquecidos (p.73, tradução minha)

Enfim, a falta de menções às traduções parece corroborar com a classificação estabelecida por Sarcey (1887) a respeito das peças de Sardou: artigos de exportação, feitos mais para os olhos que para os ouvidos. Afinal, a leitura de críticas, depoimentos e a análise iconográfica apontam que espetáculos como *Cléopâtre* mobilizaram o espectadores brasileiros de acordo com os princípios do teatro das grandes *vedettes*: concentrando o olhar da plateia para a presença cênica da grande estrela e sua atenção a alguns momentos precisos, previamente descritos e comentados pelos jornais locais.

Conclusão

As interrogações relativas à prática das turnês permitem compreender de maneira mais densa a questão da influência francesa no Brasil na virada do século. Se parece claro que as turnês influenciaram o modo de produção teatral e a criação dramaturgica na França no século XIX, favorecendo o apelo à espetacularidade, o exame das condições de apresentação de *Cléopâtre* releva que, paradoxalmente, aquilo que deveria ser especialmente concebido para os estrangeiros, foi, ao contrário, alvo de críticas. Longe de ter sido capturado pela beleza dos quadros, o olhar do público mostrou-se decepcionado pela mediocridade dos cenários e acessórios de cena – adaptados para

10 Rachel Félix (1821-1858), atriz de grande sucesso na França, havia empreendido entre 1855 e 1856 uma turnê nos Estados Unidos.



a itinerância imposta pelo programa das turnês¹¹. Quer dizer, efetivamente, foram os espectadores de Paris que a peça impressionou e buscou, primeiramente, agradar por sua plasticidade.

Se, por um lado, um autor como Sardou certamente levava em conta o público estrangeiro quando da concepção dos textos escritos para Sarah Bernhardt, por outro, era fundamental que seus espetáculos obtivessem sucesso em Paris para que pudessem triunfar fora da França. A produção dos espetáculos na capital francesa parecia, portanto, estar submetida a um jogo complexo entre o gosto do público parisiense e as expectativas das plateias estrangeiras, das quais as críticas e ecos publicados pelos jornais locais eram determinantes. Essa cadeia de relações, fundamental para o processo de internacionalização do gosto dos espectadores no século XIX, ilustra a necessidade de analisar a presença teatral estrangeira no Brasil à luz de um olhar atento à formação de rotas teatrais (WERNECK; REIS, 2012) e às redes de cooperação internacionais.

Nesse sentido, este artigo procurou divulgar alguns dos questionamentos com os quais nos deparamos no exame das condições de apresentação das peças nas turnês. Se não foi possível elucidar todas as lacunas expostas, espera-se que estas sirvam de estímulo a futuras pesquisas que venham contribuir para o estudo de circulação transatlântica no século XIX. Como se pode notar, a análise comparativa de viagens e de processos de colaboração ajuda a esclarecer dúvidas e a reconstituir o panorama teatral da época¹². Não por acaso, o assunto vem sendo tratado através das cooperações acadêmicas, buscando reunir pesquisadores alocados em diversos países e em contato com centros de documentação variados¹³. Também nesse sentido, a digitalização de acervos tem exercido um papel fundamental no sentido de dinami-

11 Como já observaram Torres e Vieira (2012, p. 392), o cenário das turnês costumava “aproveitar o material cenográfico e a mobília já existente nos teatros”, o que fatalmente empobrecia a plasticidade das representações.

12 Cf. Leonhardt (2014), Vanucci (2004), Yon (2008).

13 Destaco, nesse sentido, a conferência “Theatrescapes”, organizada em 2014, na Universidade Ludwig Maximilians, em Munique, com direção de Christopher Balme e Nic Leonhardt; o colóquio organizado por Jean-Claude Yon em 2002 na Universidade de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, sobre a difusão do teatro francês no exterior durante o século XIX; e o acordo de cooperação internacional entre esta mesma instituição e a Universidade Estadual de Campinas, firmado em 2010, suscitando diversos colóquios e encontros científicos em torno da circulação transatlântica no século XIX.

zar as pesquisas, favorecendo comparações e sistematização de dados. Em relação às turnês de Sarah Bernhardt, seria muito proveitoso o cruzamento de informações a respeito de sua passagem por outros países na América do Sul, buscando analisar aspectos práticos da criação de um circuito teatral, sobretudo na bacia do Prata.

Enfim, para além das memórias das grandes estrelas, resta ainda muito a se revelar a respeito das formas como as plateias se apropriaram dos teatros em viagem, de como efetivamente estes puderam ser apresentados e de que forma relacionaram-se com a atividade artística local, favorecendo a profissionalização artística. Tal trabalho requer necessariamente a problematização acerca do uso de fontes, retirando da imprensa o poder exclusivo de reconstituição da vida teatral e enxergando-a, antes, como um espaço de disputas culturais e de produção de discursos (BARA, 2008, p. 25), dentre os quais estão aqueles sobre a própria presença estrangeira no país. Assim, bem como os dados fornecidos pelos periódicos, o silêncio de alguns cronistas a respeito de certos componentes das viagens precisa também ser investigado. E, nesse sentido, o estudo das turnês na perspectiva ampla de um fenômeno de globalização, no qual a imprensa teve papel decisivo, é essencial. Por fim, por uma história social das representações, convém lembrar as palavras de Chartier (2012) a respeito do olhar da história cultural acerca dos livros: “uma leitura cultural e textual das obras deve lembrar que as formas através das quais os textos são lidos, ouvidos e vistos participam igualmente da produção de seus sentidos¹⁴”.

Referências bibliográficas

- BARA, O. *Éléments pour une poétique du feuilleton théâtral*. In: BURY, M.; LAPLACE-CLAVERIE, H. (Orgs.). **Le miel et le fiel**: la critique théâtrale en France au XIXe siècle. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008. cap. 1, p. 21-30.
- BRACHARD, A. **Comment on organise une tournée mondiale**: imprésariisme, méthodique et pratique. Paris: Librairies Théâtrales, 1913.

14 Palestra intitulada “*Histoire culturelle, histoire des livres et de l’histoire de la lecture – Bilan et perspectives de recherche*”, proferida por Roger Chartier na Escola São Paulo de Estudos Avançados sobre a Globalização da Cultura no Século XIX”, Universidade de São Paulo, em 24 de agosto de 2008.



- BRUNETIÈRE, F. **Des contrats entre artiste et impresario**. Paris: E. Duchemin, 1913.
- COLOMBIER, M. **Voyages de Sarah Bernhardt en Amérique**. Paris: C. Marpon et E. Flammarion Éditeurs, 1887.
- DUAULT, A. **Dictionnaire amoureux de l'opera**. Paris: Plon, 2012.
- CHARTIER, R. **Histoire culturelle, histoire des livres et de l'histoire de la lecture** – Bilan et perspectives de recherche. In: ESCOLA SÃO PAULO DE ESTUDOS AVANÇADOS SOBRE A GLOBALIZAÇÃO DA CULTURA NO SÉCULO XIX, 1., 2012, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Universidade Estadual de Campinas, 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/DZh3Nf>>. Acesso em: 7 nov. 2017.
- FONSECA, C. Artes e artistas. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 20 jun. 1893, p. 2.
- FRASER, C. **Come to dazzle: Sarah Bernhardt's Australian Tour**. Sidney: Currency Press; Canberra: National Library of Australia, 1998.
- GERMAIN, A. **Les agences dramatiques et lyriques**. Paris: Perrin, 1891.
- GOUJON, J.; DUBOSQ, H. **L'engagement théâtral: code manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs de spectacles publics, artistes dramatiques et lyriques, correspondants dramatiques**. Paris: Duchemin, 1889.
- KARSENTY, M. **Les promeneurs de rêves**. Paris: Ramsay, 1985.
- LANSAC, L. **L'engagement théâtral de la femme mariée**. Paris: V. Giard & E. Brière, 1906.
- LEONHARDT, N. Transatlantic theatrical traces: oceanic trade routes and globe-trotting amusement explorers. **The passing show**, New York, v. 30, p. 2-22, 2013-2014.
- MARKS, P. **Sarah Bernhardt's first american theatrical tour 1880-1881**. Jefferson, NC: McFarland, 2003.
- MARTIN-FUGIER, A. **Comédiennes: les actrices en France au XIXe siècle**. Paris: Éditions Complexe, 2008.
- NABUCO, J. Sarah Bernhardt. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 27 maio 1886, p. 1.
- NOTÍCIAS diversas. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 11 out. 1905, p. 2.
- SARCEY, F. Chronique théâtrale. **Le Temps**, Paris, 28 nov. 1887, p. 1.
- SCHÜRMAN, J. J. **Les étoiles en voyage: La Patti, Sarah Bernhardt, Coquelin**. Paris: Tresse & Stock, 1893.
- _____. **Secrets des coulisses**. Paris: M. Bauche, 1905.
- STRAKOSCH, M. **Souvenirs d'un impresario**. Paris: Paul Ollendorf, 1887.
- THEATROS e concertos. **Jornal do Brazil**, Rio de Janeiro, 21 jun. 1893, p. 2.
- TORRES, W. L.; VIEIRA, F. J. Artistas e companhias estrangeiras no Brasil. In: FARIA, J. R. (Org.) **História do teatro brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc-SP, 2012. v. I, p. 388-402.

- VANNUCCI, A. Artistas dramáticos estrangeiros no Brasil. In: FARIA, J. R. (Org.) **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. São Paulo: Perspectiva; Edições Sesc-SP, 2012. v. I, p. 275-295.
- _____. **Uma amizade revelada**: correspondência entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori, a maior atriz de seu tempo. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.
- VILLIÈRE, A. **Des conséquences de la faillite de l'entrepreneur de spectacles**: contribution à l'étude de la législation et de la jurisprudence théâtrale. Paris: C. Noblet, 1912.
- WERNECK, M. H.; REIS, A. C. (Org.). **Rotas de teatro**: entre Portugal e Brasil. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2012.
- YON, J.-C. (Dir.). **Le théâtre français à l'étranger au XIXe siècle**: histoire d'une suprématie culturelle. Paris: Nouveau Monde, 2008.

Recebido em 30/09/2017

Aprovado em 21/10/2017

Publicado em 26/12/2017

