



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v15i1p238-248

Em Pauta

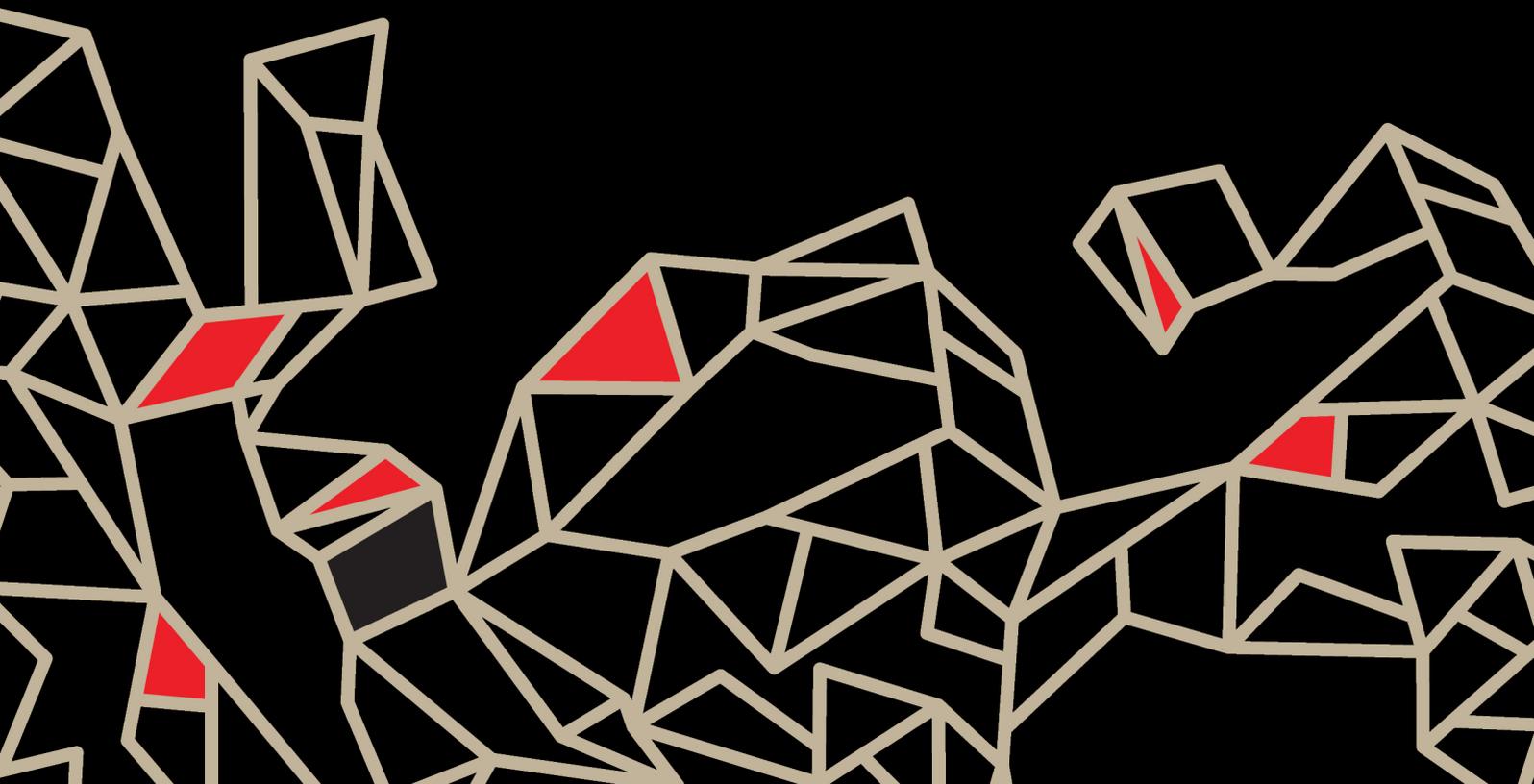
Histórias globais do teatro: novas perspectivas para a historiografia

Global theatre histories: new perspectives for historiography

Christine Junqueira

Christine Junqueira |

Doutora pelo PPGAC da UNIRIO



Resumo

As histórias globais do teatro configuram um novo campo de investigação de caráter historiográfico, que vem se delineando com a história do teatro, produzindo novas perspectivas multidisciplinares baseadas no fenômeno da globalização. As relações de criação, produção e distribuição do teatro enquanto commodity, a atuação das redes teatrais internacionais (turnês) são alguns dos temas que interpretam as oportunidades transnacionais de se maximizar o valor do teatro enquanto mercadoria, assim como a mobilidade de artistas, companhias e empresários a partir de meados do século XIX.

Palavras-chaves: Histórias globais do teatro, Historiografia do teatro, História do teatro.

Abstract

Global theatre histories are a new field of research with a historiographical character, which has been outlined along with the theatre history, bringing out new multidisciplinary perspectives based on the globalization phenomenon. Creation, production, and distribution of theatre as a commodity, and the performance of international theatrical networks (tours) are some of the issues which support transnational opportunities to maximize the value of theatre as well as the mobility of artists, theatre companies and entrepreneurs since the mid-nineteenth century.

Keywords: Global theatre histories, Theatre historiography, Theatre history.

A partir de meados do século XIX, o teatro deixa de ser uma forma cultural praticada localmente para adquirir alcance global. Surgem o colonialismo, o imperialismo e a modernização, cujos processos fornecem as bases políticas, econômicas e culturais para os atuais debates sobre globalização. Ao longo desse período, os conceitos, práticas e, sobretudo, as instituições de teatro ocidentais são exportados para o mundo todo (BALME, 2012, p. 206). Tais acontecimentos acabaram por gerar um interesse em torno de questões transnacionais no âmbito dos estudos sobre o teatro.

As “histórias globais do teatro” trazem, portanto, uma nova abordagem historiográfica, com uma visão multidisciplinar baseada na modernização das relações econômicas e culturais e no fenômeno da globalização. Para Balme (2012):

A ideia de “histórias globais do teatro” gira em torno de uma crença ou hipótese central segundo a qual, durante a segunda metade do século XIX, ocorreu uma mudança sísmica na maneira como as nações e culturas começaram a lidar umas com as outras, e que, por sua vez, se reflete nas formas pelas quais o teatro foi organizado e disseminado, e na maneira como funcionou como força cultural. A segunda metade do século XIX assiste a um crescimento sem precedentes do teatro ocidental em todos os centros metropolitanos, que inclui turnês extensas e o estabelecimento de redes teatrais internacionais, atravessando o globo. (p. 208)

Recentes estudos sobre a globalização do teatro investigam alguns temas pouco pesquisados, dentre os quais destacamos: as rotas comerciais de teatro, que impulsionaram sua expansão mercantil; a mobilidade de atores, empresários e companhias; o contato transcultural promovido por práticas artísticas introduzidas em diferentes meios culturais; a criação de esferas públicas transnacionais de teatro e a inovação tecnológica da mídia.

De um ponto de vista teatral-historiográfico, uma esfera pública teatral abrange o ambiente institucional, os públicos reais e imaginados, o estatuto cultural de uma instituição específica e o teatro como mídia. O termo se refere também à rede mais ampla de comunicação criada pelas instituições teatrais. A esfera pública é definida, levando-se em conta não só as críticas dos espetáculos, a publicidade gerada por uma produção teatral (cartazes, programas), as matérias na imprensa, mas também pela posição ocupada pelos teatros no contexto cultural e legal. Estudar o teatro levando-se em conta as esferas públicas faz com que a perspectiva de visão se desloque de dentro para fora do edifício teatral. (BALME, 2012, p. 208-209)

O teatro e a sua commodificação

A expansão mercantil do teatro durante o século XIX por toda a Europa e suas respectivas colônias tornou-se objeto de pesquisas acadêmicas sobre

a industrialização e a dinâmica de produção capitalista, revelando como os colonizadores identificaram nos novos mercados um potencial para a maximização de lucros, surgindo assim rotas comerciais de teatro.

Tracy Davis em seus estudos econômicos sobre o palco britânico, no período de 1800 a 1914, tece algumas considerações sobre o valor cultural do teatro enquanto capital. Entenda-se nesse contexto a criação de uma empresa que necessita de um montante necessário para se constituir enquanto não gera recursos suficientes para se sustentar. O valor do capital social era estipulado com base em um plano de negócios elaborado previamente pelos interessados. Uma vez definido o valor do capital social necessário para a constituição da nova empresa, os futuros sócios estipulavam qual parcela caberia a cada um subscrever, isto é, estipular no contrato social a porcentagem do capital social que caberá a cada sócio.

A partir de meados do século XIX, os produtores teatrais ingleses da era vitoriana tentaram aumentar seus lucros a partir de produções de sucesso. Uma solução clássica era montar uma companhia e levar o espetáculo para a estrada quando o mercado londrino estava esgotado, ou enviar companhias com os atores principais a outros mercados na Grã-Bretanha e no exterior. Embora essa renda suplementar tenha permitido que muitos administradores mantivessem suas empresas em Londres, era desvantajoso a ausência das estrelas de maior prestígio.

Davis (2007) aponta para o paradoxo econômico inverso da geração contínua de riqueza potencial, cujo sistema permite uma turnê, alternando o ciclo de exploração de uma mercadoria, em que se limita a riqueza enquanto se estende o lucro. As turnês favoreciam a viabilidade de um espetáculo como fonte de lucro. Reconceituar a produção teatral realizando a fusão do teatro como um bem de serviço, permitindo-lhe a função de um produto no mercado, representou uma inovação prática que teve grande impacto na sobrevivência e no *boom* do teatro.

O mercado externo para o drama inglês falado era bom nos Estados Unidos e nas colônias britânicas, mas extremamente limitado na Europa, perdendo uma importante oportunidade por causa das limitações linguísticas e preferências culturais. Era caro excursionar para a Austrália e África, pois a relação custo-benefício das turnês reduzia a margem de lucro das companhias.

Enfrentavam-se longas viagens pelo oceano e grandes distâncias entre as cidades para atender a uma população dispersa (DAVIS, 2007, p. 337).

O primeiro elo na cadeia comercial do teatro, que viajava em busca de novos públicos, ocorreu quando os autores negociaram os direitos de produção de uma peça. Efetivamente organizados em 1830 para fazer valer seus direitos, foram pioneiros em conceber um produto intelectual cujo tráfego podia acontecer separadamente da presença de atores e dos demais artistas, sendo vendidos em mercados diferentes como mercadoria de exploração simultânea (DAVIS, 2007, p. 339).

Duas tecnologias, ambas ligadas à divulgação dos espetáculos, ajudaram a sustentar a atividade de temporadas de viagens das companhias: a impressão a vapor e, mais tarde, a litografia em larga escala, pois, além de produzirem propagandas atraentes, eram fáceis e baratas (DAVIS, 2007, p. 339). A fotografia foi outra nova tecnologia amplamente distribuída pelas cidades em toda a Europa e América do Norte. *Cabinets, cartes de visites* e *postcards* ajudaram a manter artistas e produções aos olhos do público (DAVIS, 2007, p. 340). Na era eduardiana, figurinos e cenografia eram propriedades puramente comerciais enquanto o trabalho de autores e compositores era tido como propriedade intelectual de valor comercial (DAVIS, 2007, p. 350).

A indústria de entretenimento foi radicalmente alterada pela eclosão da guerra em 1914. Ao depender dos mercados estrangeiros abertos a cidadãos britânicos, bem como a produtos britânicos, além da previsibilidade de uma travessia segura, o tráfego de cultura acabou sendo suspenso porque as rotas marítimas estavam ameaçadas e os canais diplomáticos fechados (DAVIS, 2007, p. 354).

Para Davis (2007, p. 360), a internacionalização do teatro na virada do século XIX foi impressionante por sua amplitude geográfica e pela engenhosidade nos métodos de distribuição. Se na primeira fase das turnês o teatro utilizou de ferrovias a transportes de vapor na disseminação de suas commodities, com o surgimento de inovações tecnológicas, como a telegrafia e a telefonia, foi possível que empresários organizassem turnês internacionais, sem que houvesse a necessidade de sua presença física.

Christopher Balme (2005) assinala que, apesar do reconhecimento dos aspectos não literários do teatro e do crescimento do corpo de pesquisadores

em teatro popular, sempre pairaram dúvidas e desconfianças acerca do sucesso da longa temporada de uma peça e de seus procedimentos de commodificação. Em um interessante estudo de caso, sobre *The bird of paradise*, peça que causou grande impacto sobre a cultura americana na primeira metade do século XIX, Balme discute como as dinâmicas de commodificação podem oferecer novas formas de avaliar o impacto do teatro sobre a história cultural.

O drama romântico de Richard Walton Tully (1877-1945) foi representado por mais de uma década, entre 1912 e 1924, e, embora tenha alcançado sucesso, teve seu registro historiográfico apagado em consequência de implicações estéticas e ideológicas, que envolviam cânones literários e valores culturais. A peça se passa no Havaí no início dos anos 1890, período em que os Estados Unidos anexaram o arquipélago, destituindo a rainha nativa de seu trono e condenando-a a prisão domiciliar até a morte. O enredo apresenta um romance exótico e transcultural entre um norte-americano e uma havaiana e, segundo Balme (2005, p. 6), herda um tema presente em muitos dramas e óperas de princípios orientalistas ocidentais em que heroínas nativas têm relações desastrosas com homens europeus. *The bird of paradise*, estreada em 11 de setembro de 1911 no Teatro Belasco, em Los Angeles, vem a ser uma variação polinésia de *Madame Butterfly* (1900), melodrama de David Belasco que serviu também de fonte inspiradora para a ópera homônima (1904) de Puccini.

Ao combinar temas populares dos Mares do Sul do século XIX – sacrifício humano e feitiçaria – com questões políticas e culturais contemporâneas e o impacto da civilização ocidental sobre as culturas nativas, a peça nunca foi publicada, restando apenas uma cópia que parece ter sobrevivido. Para Balme (2005), a dramaturgia de Tully rumou no sentido contrário aos dos cânones preconizados pelos modernistas, passando a não integrar a antologia de textos dramáticos que pouco ou nenhum espaço reservava àqueles que não seguiam os modelos e padrões específicos.

Tully e o produtor Oliver Morosco fizeram fortuna, que perderam e recuperaram parcialmente no curso de um dos julgamentos de plágio mais demorados da história judiciária americana. Atraída pelo sucesso comercial da peça e pela implacável máquina de publicidade de Morosco, uma professora da Califórnia entrou com uma ação em 1912 alegando que Tully havia plagia-

do uma versão que ela apresentara a Morosco em 1911. Por razões ainda não esclarecidas, o caso só foi julgado em 1924, com a condenação dos réus, decisão que obrigou *The bird of paradise* a sair de sua trajetória teatral para sempre. Em 1930, um eminente advogado conseguiu justificar o recurso de Morosco e Tully e revogar a decisão judicial anterior, requerendo indenização pelos danos e mais todos os custos da autora da ação. A decisão se tornou um precedente importante na lei de direitos autorais americana.

É possível observar as mudanças sofridas pelas mercadorias teatrais ao longo do tempo e do espaço. Os bens teatrais (textos, canções, figurinos e artistas etc.) devem ser entendidos como um conceito mais amplo do que aquele que só situa a realização da peça. Os subprodutos resultantes se estendem muitos anos além do ciclo de existência de um espetáculo. Balme (2005) avalia que Morosco acreditava mais no potencial comercial da peça do que em suas propriedades literárias. Como empresário acostumado a financiar seus empreendimentos teatrais mediante ações e participações, viu a peça como uma commodity a ser preparada, comercializada e vendida para render o máximo de lucro. Embora o impacto da peça na Broadway tivesse sido considerável, a peça em longo prazo gerou uma multiplicidade de produções realizadas a partir do original, inclusive para o cinema. Balme (2005) reconhece que, longe de serem esferas opostas, arte e capitalismo coexistiram alegremente dentro da filosofia teatral de Morosco. *The bird of paradise*, em última análise, se tornou uma espécie de marca teatral registrada, que, além de entrar e circular em vários sistemas culturais, como o judicial, o musical e turístico, desempenhou um papel fundamental, ao consolidar o imaginário do Pacífico nos Estados Unidos com suas cenas eróticas, raciais, musicais e performativas.

O contato transcultural, as esferas públicas transnacionais de teatro e a mídia

O aparecimento de instituições teatrais durante o surgimento do colonialismo, imperialismo e modernização causou a criação de esferas públicas em países definidos como transnacionais, tornando viável a sustentação da instituição do teatro por grupos itinerantes e o estabelecimento de sua comunica-

ção com os centros metropolitanos. Isso significa que plateias e públicos se definiram implícita ou explicitamente no sentido de estarem de alguma forma “em contato” com outras nações ou culturas. Nesse sentido, a historiografia do teatro global se concentra nas estruturas e processos que ligam nações e culturas, em vez de enfatizarem sua especificidade cultural (BALME, 2012, p. 209).

Em um mundo globalizado, as formas fluidas, transversais e irregulares das experiências sociais são exploradas pelas chamadas “paisagens urbanas”, esquema elementar formulado por Arjun Appadurai a partir dos fluxos culturais globais. A migração maciça do século XIX reorganizou certezas geoculturais até então existentes. Nesse mesmo período também ocorreu o aparecimento da mídia global – imprensa, fotografia, cinema e rádio –, que interagiu rapidamente com a expansão das infraestruturas do teatro. O deslocamento produzido pela migração levou à criação de públicos de teatro cada vez mais separados de suas culturas de origem. É aí que surgem as novas esferas públicas transnacionais de teatro.

Appadurai (2004) designa como “etnopaisagem” a paisagem que configura um mundo em deslocamento, caracterizado por indivíduos e grupos em movimento e sujeitos desterritorializados que atuam na construção de outros cenários urbanos:

Por *etnopaisagem* designo a paisagem de pessoas que constituem o mundo em deslocamento que habitamos: turistas, imigrantes, refugiados, exilados, trabalhadores convidados e outros grupos e indivíduos em movimento constituem um aspecto essencial do mundo e parecem afetar a política das nações (e entre as nações) a um grau sem precedentes. (p. 51)

A imaginação pela concretização e atualização cotidiana de ideias, desejos e fantasias, em parte promovidos pelas imagens que a mídia e as indústrias culturais globalizam são denominadas por Appadurai (2004) como “mediapaisagens”: paisagens iconográficas constituídas por vastos e complexos repertórios de imagens e narrativas disseminados em escala global pela capacidade de mídias, tais como jornais, cinema e rádio. Segundo o autor, a imaginação individual e coletiva corresponde à dimensão agencial do sonho, conduzindo em nossa perspectiva a adoção de novas práticas e identidades, tendo como resultado processos de hibridação cultural.

Mediapaisagem refere-se à distribuição da capacidade eletrônica para produzir e disseminar informação (jornais, revistas, estações de televisão e estúdios de produção de filmes) que estão agora ao dispor de um número crescente de interesses privados e públicos em todo o mundo e das imagens do mundo criadas por esses meios de comunicação. Estas imagens encerram muitas inflexões complicadas conforme o seu gênero (documentário ou diversão), as suas ferramentas (eletrônicas ou pré-eletrônicas), os seus públicos (local, nacional, transnacional) e os interesses daqueles que as detêm e controlam. [...] e nelas estão profundamente misturados o mundo da mercadoria e o mundo das notícias e da política. (p. 53-54)

O teatro como mídia desempenha um papel na transnacionalização de conteúdos locais, representando imagens de ficção que promovem realidades imaginadas. Em nível de recepção conecta diferentes localidades e contextos culturais desencadeando um processo de hibridação cultural. Uma vez confrontados, os sujeitos desencadeiam processos de (re) definição de identidades. Esses processos são definidos pela diferença em que estereótipos e tipos contribuem para ficcionar sujeitos, culturas, lugares e territórios distantes. A transnacionalização de imagens midiáticas promove a globalização de localidades distantes em outros contextos locais, ou seja, diferentes contextos culturais locais vão reorganizar seus sentidos identitários, incorporando ou rejeitando imagens midiáticas do eu e do outro.

As rotas transatlânticas de teatro entre Portugal e Brasil

Até bem pouco tempo atrás, a vertente industrial e comercial de produção e circulação de teatro despertava reduzida atenção por parte dos historiadores. Entretanto, por causa da crescente necessidade em se revigorar a historiografia do teatro e das artes cênicas, novas abordagens foram aderindo às recentes perspectivas das histórias globais, revelando a importância do estudo das relações estabelecidas pela criação, produção e distribuição de teatro entre Portugal e Brasil (BRILHANTE, 2012).

Dessa maneira, torna-se necessário redimensionar a perspectiva local e investigar “o caráter transcultural, transnacional e global das práticas e repre-

sentações teatrais”, observando as formas desta circulação e seus efeitos. O olhar pós-colonial e os estudos culturais estimulam a reinterpretação de narrativas históricas, que consideraram como hegemônicos os modelos ocidentais e a cultura de elite, procedendo à reconstrução de cruzamentos culturais “que sempre existiram no complexo campo do teatro e do espetáculo”. O teatro é arte, indústria e comércio; nesse sentido, é importante desvendar e expandir o conhecimento sobre as rotas transatlânticas de teatro entre Portugal e Brasil, sobretudo as redes de trocas artísticas.

Nas décadas de 1920 a 1940, a dinâmica industrial e comercial da produção e circulação das companhias de teatro de revista português, na cidade do Rio de Janeiro, seguia no compasso das redes transnacionais. O enredo das revistas apresentava ao público memórias, fatos e recordações de sua terra distante em quadros típicos da cor local. Personagem alegórica de Portugal, a vedete portuguesa Beatriz Costa alegrava e divertia seus compatriotas e o público carioca em geral encarnando tipos brejeiros e sedutores. Deslocando-se em turnês a atriz se desterritorializou e levava repertórios de imagens e narrativas de uma metrópole para outra, conectando diferentes localidades e contextos culturais, gerando, dessa forma, um processo contínuo de aproximação de culturas.

O breve destaque para Beatriz Costa (1907-1996) leva em consideração suas cinco turnês teatrais no Brasil, a criação da Companhia de Revistas Beatriz Costa com Oscarito (1942-1945) e a participação em filmes do diretor Chianca de Garcia, como *Aldeia da roupa branca* (1939) e *O trevo de quatro folhas* (1936), em que contracena com Procópio Ferreira, além de outros trabalhos no cinema português; fatos consistentes de um percurso profissional globalizante e transnacional que permitem que a atriz complete mais um capítulo das histórias globais do teatro.

É importante ressaltar as atividades acadêmicas ligadas ao estudo das relações entre o teatro português e o teatro brasileiro como a publicação, em 2012, do livro *Rotas de teatro entre Portugal e Brasil*, organizado por Maria Helena Werneck e Angela de Castro Reis, cujos textos são de pesquisadores brasileiros e portugueses; assim como a participação, em junho de 2014, de Maria Helena Werneck e Christine Junqueira como convidadas da conferência internacional *Theatrescapes – Global Media and Translocal Publics* (1850-

1950), que reuniu pesquisadores de 14 países, sendo realizada no Instituto de Teatro da Ludwig-Maximilians-Universidade de Munique e organizada por Nic Leonhardt, diretora associada do projeto *Global Theatre Histories*.

Referências bibliográficas

- APPADURAI, A. **Dimensões culturais da globalização**. Trad. Telma Costa. Lisboa: Editorial Teorema, 2004.
- BALME, C. Histórias globais do teatro: modernização, esferas públicas e redes teatrais transnacionais. In: WERNECK, M. H.; REIS, A. de C. (Orgs.). **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012. p. 203-219.
- BALME, C. B. Selling the Bird: Richard Walton Tully's *The Bird of Paradise* and the dynamics of theatrical commodification. **Theatre Journal**, v. 57, n. 1, p. 1-20, mar. 2005. DOI: 10.1353/tj.2005.0002.
- BRILHANTE, M. J. Uma aventura ligada pelo oceano: estudar as rotas de teatro entre Portugal e Brasil. In: WERNECK, M. H.; REIS, A. de C. (Orgs.). **Rotas de teatro entre Portugal e Brasil**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 7-18.
- DAVIS, T. C. **The economics of the British stage (1800-1914)**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

Recebido em 20/04/2015

Aprovado em 23/05/2015

Publicado em 30/06/2015