


A ópera chinesa nos Estados Unidos

Marvin Carlson

Tradução: Esther Marinho Santana

Para citar este artigo:

CARLSON, Marvin. A ópera chinesa nos Estados Unidos. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, p. 1-19, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0701>



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



A ópera chinesa nos Estados Unidos¹

Marvin Carlson²

Tradução: Esther Marinho Santana³

Resumo

Este artigo apresenta um panorama das óperas chinesas nos Estados Unidos da América. Em perspectiva histórica, destaca as primeiras montagens de espetáculos tradicionais a partir da chegada de imigrantes vindos de Guangdong para a Califórnia, no século XIX, e discute o desenvolvimento e a irradiação do gênero também nos palcos de Nova York, ao longo dos séculos seguintes.

Palavras-chave: Teatro tradicional chinês. Estados Unidos. História do teatro.

Chinese Opera in America

Abstract

This essay presents a panorama of Chinese operas in the United States of America. From a historical perspective, it highlights the first traditional productions in 19th-century California by immigrants from Guangdong, and discusses the development and expansion of the genre to the New York stages throughout the following centuries.

Keywords: Chinese traditional theatre. United States of America. Theatre history.

¹ Nota da tradutora: este texto foi apresentado em duas palestras ministradas por Carlson na China: a primeira, na Universidade de Suzhou (苏州大学), em 04 de julho de 2019; e a segunda, na Universidade Normal de Shanxi (山西师范大学), em Linfen, em 08 de julho de 2019.

² Ph.D. em Teatro pela Cornell University, é Distinguished Professor (Sidney E. Cohn Chair) na City University of New York - CUNY, e diretor do Marvin Carlson Theatre Center, na Academia de Teatro de Shanghai (上海戏剧学院). Sua vasta atuação nos campos da história, teoria e tradução teatrais rendeu-lhe diversos prêmios, como o da Association for Theatre in Higher Education pela carreira acadêmica, o George Jean Nathan Prize por crítica teatral, o Bernard Hewitt Prize por pesquisa em teatro, o George Freedley Award por estudos das artes da cena, e uma bolsa Guggenheim. É autor de dezenas de livros publicados internacionalmente, e sua obra mais célebre, *Theories of the Theatre* (*Teorias do teatro*), de 1993, já foi traduzida para oito idiomas.

³ Doutora e Mestre em Teoria e Crítica Literária pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com estágio doutoral na City University of New York (CUNY), onde foi Segal Fellow no Martin E. Segal Theatre Center. Faz parte do conselho científico e é secretária internacional para a América Latina da Edward Albee Society, e integra o grupo de pesquisas Estudos do Teatro Ex-Cêntrico – ETEEx (CNPq/ ECA). Atualmente, é pesquisadora de pós-doutorado da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo 2021/08668-7), na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo - USP.

 esther.mrst@gmail.com

 <https://lattes.cnpq.br/2277445498006600>  <https://orcid.org/0000-0003-1370-6304>



La ópera china en los Estados Unidos

Resumen

Este texto presenta una descripción general de las óperas chinas en los Estados Unidos de América. Desde una perspectiva histórica, destaca los primeros montajes de espectáculos tradicionales tras la llegada a California de inmigrantes de Guangdong, en el siglo XIX, y aborda el desarrollo y la difusión del género también en Nueva York en los siglos siguientes.

Palabras clave: Teatro chino tradicional. Estados Unidos. Historia del teatro.

A primeira grande onda imigratória da China para os Estados Unidos ocorreu em meados do século XIX. O fluxo envolvia sobretudo imigrantes do Delta do Rio das Pérolas, na província de Guangdong (mais conhecida como Cantão), que, naquela época, deslocavam-se para diversas partes do mundo e consideraram os Estados Unidos particularmente atrativos. Em 1848, a descoberta de ouro na Califórnia alimentara ao redor do globo o rumor de que qualquer um que fosse para aquela região encontraria fortunas. As notícias aportaram em Hong Kong em 1849, e logo se espalharam pela China. Ao longo do ano seguinte, aproximadamente vinte e cinco mil chineses imigraram para terras californianas à procura do que muitos chamavam de “gam saan”⁴, a montanha de ouro.

Por certo, apenas alguns dos milhares de recém-chegados foram bem-sucedidos na caça ao ouro, e a maioria viu-se sem recursos em um país estrangeiro, obrigada a aceitar trabalhos dos mais árduos meramente para sobreviver. Para muitos isso significou o envolvimento na construção da primeira estrada de ferro que atravessava os Estados Unidos⁵. O processo foi difícil e perigoso, e dependeu pesadamente de imigrantes chineses. Até 1869, mais de 90% dos dez mil trabalhadores nas obras férreas do oeste vinham da China. Entre 1852 e 1882, quando o governo estadunidense passou a limitar oficialmente a entrada de novos indivíduos vindos do território asiático, havia no país mais de trezentos mil chineses, em grande parte concentrados na Califórnia.

A Ópera Cantonesa chegou aos Estados Unidos com esses milhares de imigrantes. O seu epicentro foi São Francisco, no perímetro onde os recém-chegados inicialmente se estabeleceram, e que, com o tempo, acabou conhecido como Chinatown - um termo empregado pela primeira vez por veículos de imprensa da cidade, em 1853⁶. Já em 1852, empresários locais decidiram fundar

⁴ Nota da tradutora: O termo vem do cantonês, e, em Mandarim, atualmente o idioma oficial da República Popular da China, é *Jīnshān* (金山).

⁵ Nota da tradutora: tratava-se da Pacific Railroad, posteriormente rebatizada de Overland Route, e hoje conhecida como First Transcontinental Railroad. Construída entre 1863 e 1869, estendia-se por mais de 3000 km, conectando o estado de Iowa, no centro do país, até a costa do Pacífico.

⁶ Nota da tradutora: se de início designava apenas as imediações da Sacramento Street e da Dupont Street, em São Francisco, o nome Chinatown logo passou a ser utilizado para se referir a diversas vizinhanças



uma companhia de ópera chinesa na região, a primeira nos Estados Unidos. Trabalhando em conjunto com um empreendedor de Guangdong, conseguiram que a trupe de excelência Hong Fook Tong⁷ se mudasse para a cidade californiana com os seus quarenta e três membros. O grupo trouxe consigo para serem montados no Novo Mundo elaborados cenários, figurinos e artefatos, e até mesmo toda a estrutura física de um teatro.

A sessão de 20 de outubro de 1851 foi a primeira apresentação de ópera chinesa nos Estados Unidos, e, como os artistas ainda não contavam com uma estrutura própria concluída, utilizaram o teatro já existente American. Embora a plateia, majoritariamente chinesa, tenha se deleitado, não era numerosa o suficiente para manter um programa composto por uma obra tão inusitada. Logo, a partir da terceira noite em cartaz uma comédia estadunidense assumiu o espetáculo, e a porção chinesa passou a ter duas peças, seguidas de uma exibição de acrobacias e cambalhotas. Assim a companhia seguiu se apresentando até que o seu teatro, trazido da China em diversos pedaços, fosse devidamente armado e inaugurado. Assemelhava-se a um pequeno pagode, e se mantinha aberto dia e noite para performances. A maior parte do entretenimento se concentrava em malabarismos, arremesso de facas e acrobacias, porém, amostras de Ópera Cantonesa eram incluídas. Aqueles que não eram chineses apreciavam os números acrobáticos, mas mostravam pouco interesse pela ópera. Um dos espectadores teria declarado que os únicos atrativos da programação eram as “vestimentas extraordinárias do elenco”, visto que “o barulho incessante feito com gongos e tambores de metal é tão discordante e ensurdecador”, e os falsetes

habitadas por chineses e seus descendentes em todo o mundo. Cada qual com suas particularidades, Chinatowns existem em outras cidades estadunidenses, no Canadá, em Cuba, no Peru, na França, na Inglaterra, na Índia, na Austrália, etc.

⁷ Nota da tradutora: a companhia foi também chamada de Hook Took Tong, Hong Took Tong, Hook Tong Hook, Tung Hook Tong, Tung Hong Took, Hook Took Tong e Tung Hook Long. Carlson adota a anglicização Hong Fook Tong, comumente empregada nos Estados Unidos, e, portanto, para este e outros casos mantereí as grafias do texto original. Relembro que Daphne Pi-Wei Lei discute o complicado processo de transcrição de nomes próprios chineses para o inglês, marcado pelo desconhecimento do funcionamento das línguas chinesas (sobretudo o cantonês, então predominante na região de São Francisco), pelo preconceito com as sonoridades, pela indiferença diante de especificidades linguísticas e culturais, e pela tentativa de produzir grafias mais facilmente assimiláveis pelos anglófonos. Tais entraves ajudam a explicar a ausência de maiores informações sobre os artistas asiáticos em registros da época, que, não raro, eram citados sem jamais serem de fato nomeados. (*Operatic China: Staging Chinese Identity Across the Pacific*. New York: Palgrave MacMillan, 2006).



nasalados tão estranhos e aborrecedores “que uns poucos minutos por vez são o máximo que se aguenta nesse lugar”⁸.

Ainda assim, a novidade das experimentações chinesas se espalhou pelos Estados Unidos, e atraiu a atenção de empresários de Nova York, que estavam à procura de atrações para a primeira Exposição Mundial ocorrida no país, a Crystal Palace Exhibition, de 1853. O empreendedor George Beach liderou as iniciativas e ofereceu à trupe Hong Fook Tong um contrato de dez meses e passagens para Nova York de barco a vapor. Eles chegaram à cidade em maio daquele ano apenas para descobrir que a abertura do Crystal Palace havia sido adiada, e o financiamento de Beach colapsara. O único planejamento feito pelo sujeito foi que a companhia se apresentasse por uma semana no Niblo’s Garden, um dos maiores teatros locais, dedicado a óperas italianas. Ainda que o ineditismo da programação tenha atraído uma pequena plateia, a população chinesa na região era significativamente menor do que em São Francisco, e os críticos não chineses consideraram o espetáculo incompreensível, e até mesmo desagradável. Dois elementos que pareciam transcender barreiras culturais, no entanto, foram elogiados: as acrobacias desafiadoras e as vestes suntuosas. Antes que a semana de apresentações no Niblo’s fosse concluída Beach desapareceu com o restante dos fundos do grupo, cujos cenários e figurinos terminaram tomados por credores, deixando-os abandonados pelas ruas de Nova York. Alguns artistas retornaram para a China, outros para a Califórnia, e outros permaneceram em terras novaiorquinas, sem atuarem nos palcos. Levaria, então, alguns anos para que a ópera chinesa fosse vista novamente na cidade.

A situação era bastante distinta em São Francisco, por sua vez, com uma população chinesa muito mais numerosa. Durante os anos 1850 diversas novas companhias ali chegavam, encorajadas por turbulências econômicas e políticas na China. Particularmente relevante, aqui, foi a insurgência liderada pelo cantor de Ópera Cantonesa, Li Wenmao, especialista em artes marciais, que, com outros artistas vestidos com seus figurinos teatrais, utilizaram o treinamento em kung fu para lutar contra as tropas governamentais e capturar a cidade de Foshan, próxima

⁸ J. D. Borthwick. *Three Years in California*. Edinburgh/ London: William Blackwood and Sons, 1858, p. 77.



de Guangdong, em 1854⁹. Após lograr derrotar os rebeldes, o governo Manchu banuiu a Ópera Cantonesa de toda a China pelos próximos quinze anos como punição.

Assim, no final da década de 1850 e ao longo dos anos 1860, o centro mundial de produção de Ópera Cantonesa passou a ser São Francisco, com braços se estendendo por toda a Califórnia. O teatro previamente erguido pela Hong Fook Tong foi vendido após a partida do grupo, deixando a cidade sem nenhum local especificamente dedicado às óperas chinesas. Porém, novos artistas reformavam espaços já existentes ou ajustavam os seus trabalhos para que fossem apresentáveis em palcos mais convencionais. Em 1855, um pequeno prédio na Dupont Street foi transformado no Shanghai Theatre para a Companhia Dramática Chinesa, com cinquenta membros. Em 1860, a trupe Hing Ching Yuen¹⁰ começou a se apresentar no Union Theatre, onde permaneceu sediada, enquanto, no decorrer das temporadas seguintes, também excursionou para destinos variados até a inauguração do Royal Chinese Theatre, em 1868. Com sessões oferecidas todas as tardes e noites, ele se tornou um dos empreendimentos mais exitosos de toda a cidade, e contava com um salão de padrões estadunidenses capaz de comportar mil e cem pessoas, um mezanino e galerias. A orquestra, seguindo as convenções chinesas, ocupava um recuo nos fundos do palco sem cortinas, iluminado por lâmpadas a gás. A casa de espetáculos não tardou a se tornar o desfecho habitual de passeios por Chinatown, e, após as performances, os visitantes eram convidados aos bastidores para ver os figurinos e conhecer os atores, com quem dividiam uma típica ceia chinesa.

Ao longo do século, sob diversos nomes, o Royal Chinese se consagrou como o mais relevante produtor de óperas chinesas em São Francisco, e um dos mais notórios em qualquer outro lugar do mundo. Do início dos anos 1870 em diante, todavia, passou a ter dois ou três rivais de maior importância, e alguns outros de

⁹ Nota da tradutora: iniciada em 1854, a Rebelião dos Turbantes Vermelhos (广东洪兵起义) foi encabeçada pela sociedade secreta Céu e Terra (天地会) contra os representantes da dinastia Qing, estabelecida pelos Manchu. Li Wenmao, artista de uma companhia de ópera de Guangdong, juntou-se ao movimento em Foshan, onde mais de quarenta mil camponeses, pescadores, artesãos e artistas de teatro aderiram aos combates. Li não apenas lutou, como também liderou tropas. Após tomar a cidade de Guilin, no território de Guangxi, foi morto em batalha, em 1858. Conforme relembra Daphne Pi-Wei Lei, o ator e guerreiro inspirou diversas obras teatrais, tornando-se um símbolo de mobilização e liderança popular (2006, p. 161).

¹⁰ Nota da tradutora: o nome da companhia também foi anglicizado como Hing Chuen Yuen.



menor estatura, sempre na região de Chinatown. O primeiro e mais significativo foi inaugurado logo do outro lado da rua, em um salão com capacidade para mil e setecentos espectadores, e a mídia previu, acertadamente, que as plateias aumentariam o suficiente para frequentar ambos os espaços. De fato, uma terceira casa de ópera chinesa, a Grand Chinese, abriu as portas no entorno, na Washington Street, em 1877. Era a maior e mais ambiciosa estrutura do tipo jamais construída na cidade – com quatro andares, três lojas no primeiro piso, e acomodações para a companhia no último. Segundo o jornal *San Francisco Chronicle*, seu gerente saíra de Hong Kong com um grupo de noventa atores e seis cozinheiros, e os artistas principais figuravam entre os mais bem pagos de São Francisco. Intensas disputas surgiram entre os diferentes teatros, e a polícia era frequentemente acionada quando gangues rivais tentavam bloquear as entradas, interromper as apresentações, ou intimidar os espectadores presentes. Ainda assim, um quarto empreendimento ainda mais audacioso, comportando duas mil e quatrocentas pessoas, foi aberto em 1879. Uma visita a Chinatown, selada com um espetáculo em algum desses espaços, tornou-se parte essencial de qualquer viagem para a cidade, fato atestado pelo presidente Rutherford B. Hayes em sua passagem por ali, em 1880.

A década de 1870 foi um período de grandeza para as óperas chinesas nos Estados Unidos, mas nuvens cinzentas se aproximavam no horizonte. Durante a expansão da corrida pelo ouro e a construção da estrada de ferro transcontinental, anos antes, houve uma alta demanda por trabalhadores, e milhares de chineses se juntaram a tais projetos. No entanto, após os anos 1870 os empregos no setor passaram a rarear, e, com a economia da Califórnia entrando em declínio, muitos consideraram que os imigrantes usurpavam trabalho dos estadunidenses. Conforme o sentimento sinofóbico crescia, centenas de protestos contrários à presença dos asiáticos ocorriam no oeste do país, levando a um golpe quase fatal contra a presença de chineses no país, o Ato de Exclusão de Chineses de 1882 [*Chinese Exclusion Act of 1882*].

Pela primeira vez na história dos Estados Unidos proibia-se a imigração de um grupo específico de pessoas, e o fato da medida ter sido voltada contra chineses evidencia o quanto se pensava que tal força de trabalho ameaçava a mão



de obra proletária estadunidense¹¹. Em verdade, artistas de teatro chineses não foram diretamente afetados por essa lei, visto que, tecnicamente, não se tratavam de trabalhadores. Há até mesmo relatos de indivíduos que, na tentativa de entrada no país, eram convocados por autoridades legais a demonstrarem suas habilidades de cantar, tocar instrumentos musicais ou fazer acrobacias e, assim, provarem que eram apenas profissionais das artes, e não trabalhadores braçais. De todo modo, a proibição freou a chegada de potenciais novos espectadores, já que as plateias das óperas tradicionais eram formadas sobretudo por chineses. Nas duas décadas finais do século XIX, embora algumas comunidades, em particular na Califórnia, ainda contassem com apresentações operísticas, apenas dois teatros, ambos em São Francisco, continuavam a oferecer sessões regulares. Até o ano de 1900 somente a maior casa, a Grand Chinese, ainda seguia em funcionamento.

Surpreendentemente, a despeito da fase turbulenta, em 1893 foi criado o primeiro teatro dedicado à ópera chinesa na Chinatown de Nova York, tornando-se, ao lado dos californianos, o único empreendimento do tipo nos Estados Unidos: a Chinese Opera House. O prédio não tinha balcões, e os frequentadores se sentavam em fileiras, em banquinhos de madeira. Havia apenas um palco simples, com pouco espaço para os cenários, conforme a tradição chinesa. Apesar das configurações modestas, o local passou a atrair não apenas asiáticos, mas também alguns turistas brancos, que ali selavam um passeio por Chinatown, como já ocorrera em São Francisco. A cena teatral terminou abatida, contudo, pela imposição de restrições cada vez mais severas à imigração, em especial uma lei de 1898 que excluía os artistas da lista de entradas permitidas, inviabilizando, pois, a vinda de novos talentos. Somaram-se aos prejuízos à Chinese Opera House as Tong Wars, conflitos entre gangues chinesas inimigas, que conferiam à região da Chinatown uma aura perigosa, afugentando potenciais visitantes. Em 1905, uma briga com revólveres irrompeu durante uma sessão teatral, e a pequena casa de espetáculos jamais se recuperou. Em 1908, ela encerrava as suas atividades e, por

¹¹ Nota da tradutora: no círculo proletário californiano do período ecoava o bordão “The Chinese must go!” (“Os chineses têm que ir embora!”), cunhado por Denis Kearney, líder do partido Workingmen’s Party da Califórnia. Desde a década de 1870 Kearney e seus parceiros intimidavam os imigrantes com ameaças de violência, tais como a de que ateariam fogo nos barcos por onde chegavam da China, atracados nas docas da companhia marítima Pacific Mail – o que de fato fizeram, em 1877 (Philip P. Choy. *San Francisco Chinatown: A Guide to Its History & Architecture*. San Francisco: City Lights, 2012).



consequente, a presença de óperas chinesas em Nova York. Paralelamente, um terremoto devastador, em 1906, destruiu diversas áreas de São Francisco, incluindo o Grand Chinese, o único teatro chinês ainda existente na costa oeste. Assim, após 1910 não restava um único palco onde se pudesse assistir às óperas chinesas nos Estados Unidos.

Tal vazio perdurou por mais de uma década, mas, de súbito, a forma reviveu de tal modo entre 1920 e 1930 que estes anos podem ser chamados de uma era de ouro das óperas chinesas no contexto estadunidense. O maior obstáculo para a formação e manutenção de companhias, a interdição da vinda de artistas da China, foi abrandado em 1921, quando o Serviço de Imigração passou a emitir vistos temporários para atores. Embora a medida provocasse alterações frequentes nos elencos, garantia aos produtores teatrais também uma oferta fluída de profissionais chineses, cuja nova onda de chegada, no outono de 1922, direcionou-se, conforme se poderia esperar, para São Francisco.

Convém observar que durante o desaparecimento das óperas chinesas nos Estados Unidos algumas trupes seguiram se apresentando no Canadá, especialmente em Vancouver, na costa oeste, e Toronto, no leste. As alterações nas políticas de imigração estadunidenses em 1921 passaram a oferecer um novo mercado para tais companhias, ocasionando mudanças na Ópera Cantonesa na própria China. Nos anos iniciais do século XX, o gênero se transformara de uma arte majoritariamente rural para uma manifestação urbana, centralizada em Guangdong e Hong Kong. A sua comercialização e urbanização produziram um maior interesse no espetáculo cênico, acompanhado do aumento da participação de mulheres – com até mesmo o surgimento de companhias inteiramente femininas –; da noção do estrelato de intérpretes e dramaturgos; da construção de grandes casas de espetáculo; e da competição ferrenha entre diferentes grupos. Tais mudanças faziam da década de 1920 um dos momentos mais efervescentes da cena cantonesa, e a reabertura do mercado estadunidense proporcionava uma excelente oportunidade para que as renovações fossem vistas internacionalmente.

Em 1921, diversos artistas virtuosos se apresentaram no Sheng Ping Theatre, o mais importante dos teatros chineses de Vancouver, e a eles se seguiu, no



outono daquele ano, a companhia Le Wannian, cuja chegada, pode-se dizer, assinala o princípio do renascimento das óperas chinesas na América do Norte. O grupo trouxe consigo, com grande entusiasmo, as transformações recentes da Ópera Cantonesa desengatilhadas na China. Com dois gerentes, dois contadores, um profissional de relações públicas e demais administradores, destacava-se como uma operação comercial muitíssimo bem-organizada. Ao invés de cenários neutros, utilizavam nos fundos do palco pinturas realistas, que se tornavam mais comuns na China. Pela primeira vez, Le Wannian listava em seus anúncios os nomes de todo o elenco, liderado pela atriz Guan Ying-Lian. A trupe possuía mais mulheres do que quaisquer outras, e não contava com homens interpretando mulheres – até então, papéis de grande importância. As alterações fizeram a ópera mais atraente para o público ocidental, e Le Wannin aproveitou para levar o gênero para fora da Chinatown de Vancouver pela primeira vez, ocupando o Imperial Theatre, localizado no centro da cidade. Construído em 1912 para hospedar óperas europeias, e contando com os equipamentos mais modernos disponíveis, foi o palco de estreia da companhia, em setembro de 1921.

O relaxamento das restrições de imigração estadunidenses encorajou os empresários de Vancouver a levarem as suas companhias para São Francisco, que possuía uma população chinesa muito maior do que as cidades canadenses. Assim, alugaram o Crescent Theatre, uma casa de vaudeville local, e obtiveram permissão do Departamento de Trabalho dos Estados Unidos para trazer uma outra trupe de trinta e oito artistas. Nomeada de Renshou Nian em homenagem a um famoso grupo do sul da China, a companhia estreou em outubro de 1922, trazendo a forma operística tradicional de volta para a Califórnia após uma lacuna de dezesseis anos. A empreitada foi tão satisfatória que não tardou a atrair outros profissionais de Vancouver.

Embora anunciada como uma trupe de homens e mulheres, a Renshou Nian era fundamentalmente masculina, fundada com apenas três atrizes dentre os trinta e oito membros, e quatro intérpretes homens de papéis femininos de destaque. De toda maneira, nesse aspecto as companhias sediadas nos Estados Unidos estavam à frente das chinesas, que possuíam grupos formados exclusivamente por mulheres, mas careceram de formações mistas até os anos

1930. Essa configuração gerou uma tendência específica de *casting* exclusiva das óperas chinesas estadunidenses, definindo uma de suas maiores inovações. Certas peças no repertório clássico cantonês seguiam a personagem protagonista por muitos anos, tal como a comumente apresentada *Pinggui Bidding Farewell* (平贵别窑). Com um elenco composto tanto por atrizes mais jovens quanto por atores mais velhos, a Renshou Nian não raro utilizava dois profissionais para um mesmo papel feminino. Assim, a bela e popular atriz de dezesseis anos, Li Xuemei, interpretava os anos de juventude, enquanto o intérprete de papéis femininos Xian Huada cobria a última fase da vida adulta. A popularidade de Li Xuemei era tamanha que o *San Francisco Chronicle* a chamava de “uma Mary Pickford chinesa”, comparando-a à mais famosa atriz do – ainda em desenvolvimento – cinema estadunidense¹².

O êxito da Renshou Nian e de seu diretor, Lun Hop, motivou a Le Wannian a segui-los e ir de Vancouver para São Francisco, em 1923. As companhias logo se fundiram, inaugurando a maior trupe de ópera chinesa das Américas, com sessenta e quatro integrantes, possibilitando que se apresentassem tanto regularmente em sua sede, quanto em outras cidades do sul da Califórnia e até mesmo no México, onde, naquele momento, havia uma comunidade chinesa substancial. Outros grandes talentos foram importados da China, ainda liderados pela atriz Guan Ying-Lian.

No início da década de 1920 havia, na China, dois grandes partidos políticos: o Partido Constitucionalista e o Partido Nacionalista¹³, que, em São Francisco, possuíam cada qual os seus próprios apoiadores e jornais. Lun Hop era membro do Partido Nacionalista, logo, não era nada inesperado que um teatro rival, associado ao Partido Constitucionalista, fosse construído na cidade. Tratava-se do

¹² Nota da tradutora: Batizada como Gladys Marie Smith, a atriz canadense adotou o nome Mary Pickford e trilhou uma carreira cinematográfica de mais de cinco décadas. Considerada uma espécie de menina dos olhos dos estadunidenses, estrelou duas centenas de filmes, dos primórdios até a era de ouro de Hollywood, e foi também produtora e uma das fundadoras da Academy of Motion Picture Arts and Sciences, atualmente mais conhecida pelos prêmios Oscar.

¹³ Nota da tradutora: Carlson se refere ao partido nacionalista Kuomintang, e provavelmente ao Partido Progressista (进步党), que chegou ao fim em 1916. Nos anos 1920, alguns de seus ex-membros fundaram o Partido Democrático Constitucionalista (民主宪政党), que teve pouca atuação direta na China e se concentrou na comunidade chinesa dos Estados Unidos.

Mandarin Theatre, inaugurado na primavera de 1924, com uma equipe de trinta e oito pessoas. O novo espaço trazia importantes novidades cênicas: poltronas decoradas com lâmpadas, flores de lótus e colunas com luz elétrica, enfeites de criaturas do mar feitos de papel, e um mecanismo para elevar os cantores acima do nível do chão. Ainda que Lun Hop contasse com os maiores talentos, ambos os teatros se mantinham bastante populares e, de tempos em tempos, atçavam a sua competitividade apresentando uma mesma ópera nas mesmas noites. Assinalando a popularidade do gênero, em 1924 era publicada a primeira antologia de arias e canções da Ópera Cantonesa¹⁴ no Novo Mundo.

Os desenvolvimentos na Califórnia animaram empresários na costa leste para que tentassem reavivar as artes cênicas chinesas na região, uma vez que, a despeito do crescimento local da população asiática, há mais de sessenta anos essa parte dos Estados Unidos não possuía um teatro chinês em funcionamento contínuo. O fato era particularmente espantoso quando se considera que, no período, Nova York tinha uma cena teatral das mais ebulientes, com mais de setenta teatros profissionais em operação. Em 1924, enfim, a companhia canadense Jock Ming On foi contratada para que se mudasse de Vancouver e se estabelecesse em solo nova-iorquino. Ali, assumiram uma casa de espetáculos de oitocentos lugares, no coração de Chinatown, com um elenco de quarenta e quatro profissionais. Ao longo de seu primeiro ano, conseguiram uma ampla variedade de artistas graças ao intercâmbio de atores com o Mandarin Theatre de São Francisco.

Em São Francisco, a concorrência com os vários recursos cênicos e o desenvolvimento do programa de turnês do Mandarin deixou Lun Hop insatisfeito com a sua sede no Crescent Theatre, e o diretor decidiu construir um novo espaço, criado especialmente para a Ópera Cantonesa. Designers, figurinos e cenários foram trazidos da China, e em 1925 foi inaugurado o Great China Theatre. Com novecentos e cinquenta lugares, a casa possuía um palco ligeiramente mais estreito que o Mandarin, mas muito mais alto e profundo. Com uma companhia tecnicamente superior, e agora com melhores condições estruturais, o Great China logo se destacou frente ao seu rival – um feito devidamente reconhecido pelas

¹⁴ Nota da tradutora: compilada pelo grupo amador Log Quong Shear, a antologia era intitulada *Essence of Cantonese Arias and Songs*.

autoridades estadunidenses, que aumentaram o número de membros permitidos em seu elenco para oitenta e cinco artistas, vinte e um a mais do que fora concedido ao Mandarin.

Alguns eventos contemporâneos desenrolados na China também operaram a favor do novo teatro. Em 1925, a violência policial em Shanghai¹⁵ levou a uma greve geral em Guangdong e Hong Kong, durante a qual casas de espetáculo foram fechadas e artistas ficaram sem trabalho. Enquanto certos profissionais foram para a indústria da Ópera Cantonesa em florescimento no próprio país, diversos outros talentos partiram para São Francisco, contribuindo tanto para o Great China quanto para o Mandarin. O mais relevante dos imigrantes foi o experiente ator Bai Jurong, amplamente considerado o melhor intérprete do estilo cantonês de *xiǎoshēng* (小生), isto é, homens jovens. A sua chegada foi o evento mais impactante de toda a década, e levou o Great China a uma posição de centralidade não apenas dentre as casas estadunidenses de ópera chinesa, como também em qualquer parte do mundo.

Muito embora também tenha se beneficiado da nova onda de profissionais recém-chegados, o Mandarin seguia enfatizando o glamour do espetáculo, enquanto o Great China era conhecido pelo rigor e pela excelência de suas atuações. Dentre as suas inovações, o Mandarin passou a oferecer produções de escala colossal, apresentadas ao longo de diversas noites. Assim, *Ten Belle Spectacle*, baseado no clássico *Romance dos três reinos*¹⁶, teve uma encenação que durou sete sessões, em dezembro de 1925. Ainda que grandes produções em tais proporções pudessem empregar de oito a dez artistas principais, também as óperas estreladas por um único virtuoso se estendiam por diversas noites. Por essa razão, vários novos espetáculos acabaram por demandar mais dramaturgos e intérpretes especializados vindos da China, e já em 1926 o Mandarin tinha três

¹⁵ Nota da tradutora: o episódio é conhecido como Movimento Trinta de Maio (五卅运动). Em 15 de maio de 1925, oito trabalhadores de uma fábrica japonesa em Shanghai apresentaram as suas reivindicações por melhores condições de serviço aos responsáveis pelo local, que agrediram o grupo, matando um de seus integrantes. Diante da inação das autoridades de Shanghai, quinze dias depois um grande protesto irrompeu na cidade, durante o qual a Polícia Municipal, então controlada pela Inglaterra, abriu fogo contra a multidão, assassinando treze pessoas. Em resposta, diversas ações contra instituições e instalações japonesas e inglesas, tais como boicotes e greves, eclodiram por várias partes da China.

¹⁶ Nota da tradutora: atribuído a Luo Guanzhong, o longo texto do século XIV é um dos mais tradicionais na literatura chinesa.



autores residentes.

Insistindo em vencer a superioridade dos elencos do Great China, naquele mesmo ano o Mandarin trouxe para o seu quadro uma atriz que poderia competir com o notório Bai Jurong: Mudan Su, a atriz principal de uma das mais famosas companhias femininas da China. Ela logo se tornou a atriz mais popular da Ópera Cantonesa na América do Norte, mantendo tal posição por muitos anos. Frequentemente, ela aparecia em papéis masculinos (*cross-dressing*), que interpretava em um novo estilo, utilizando a sua voz natural ao invés do tom tradicional estabelecido pelas convenções, mais alto e nasalado. De tempos em tempos, ambos os teatros montavam um mesmo espetáculo protagonizado por um jovem rapaz para que as plateias comparassem Mudan Su, em *cross-dressing* no Mandarin, com Bai Jurong no Great China.

Apesar de vez ou outra alguns atores do Mandarin viajarem para Nova York, os artistas sediados em São Francisco costumavam permanecer, de modo geral, na costa oeste. Enquanto a trupe Jock Ming On costumava importar novos profissionais diretamente da China, nomes do Canadá foram contratados para compor uma segunda companhia nova-iorquina, que operou de 1925 a 1927. Estreando no Thalia Theatre, estavam a apenas dois quarteirões ao sul dos palcos da Jock Ming On. Diferentemente da dinâmica de ferrenha competitividade travada entre o Great China e o Mandarin, os caminhos dos dois grupos de Nova York se fundiram. Transformadas em uma única trupe, em 1927, alcançaram o mesmo nível das californianas, e a partir daí estrelas chinesas como a atriz Li Xuefang, o ator de papéis femininos Xiao Dingxian, e até mesmo a vastamente aclamada Mudan Su se apresentaram ali. A extraordinária era das óperas chinesas em Nova York foi, contudo, tragicamente curta. Em 1929, o teatro Thalia foi destruído em um incêndio, e a companhia jamais se reergueu. Mudan Su retornou para a Califórnia, e diversos outros artistas deixaram o país. Ironicamente, portanto, a cena nova-iorquina não possuía um único teatro dedicado à ópera chinesa quando, nos anos 1930, a forma alcançou o ápice do seu sucesso nos Estados Unidos graças à turnê de seis meses, ocorrida em 1930, de Mei Lanfang, considerado o

maior ator da China¹⁷.

Mais espectadores estadunidenses conheceram o teatro clássico chinês pelos espetáculos de Mei Lanfang do que pelos quase oitenta anos de outras apresentações até então, e essa turnê foi, em diversos sentidos, diferente de tudo o que as plateias do país jamais tinham visto. Ao contrário de todas as iniciativas anteriores, as sessões de Mei Lanfang não eram direcionadas primeiramente aos sino-estadunidenses, mas aos estadunidenses de modo geral. O artista foi para Nova York já reputado como o maior ator chinês do seu tempo, e sua turnê não estreou em um pequeno teatro de uma Chinatown, mas em um grande teatro da Broadway. Logo, ele era visto e anunciado como uma atração estelar internacional, assim como o Teatro de Arte de Moscou, que também se apresentou na cidade naquela década. Especializado na interpretação de papéis femininos, ele produziu uma experiência absolutamente inédita para a maioria do público dos Estados Unidos, não familiarizado com a mudança de gênero em cena. Evidentemente, a prática era mais conhecida pelos chineses, mas até mesmo entre eles, se tivessem já assistido às óperas tradicionais no Novo Mundo, teriam visto a Ópera Cantonesa. Mei Lanfang apresentava uma forma distinta, a Ópera de Pequim, em outra linguagem, e em diferentes figurinos, maquiagens e estilo.

A sua turnê de seis meses foi estrondosa. Mei Lanfang se apresentou em diversos dos maiores teatros de Nova York, Chicago, Los Angeles e São Francisco. Em todas as cidades, as suas apresentações lotavam as salas. No entanto, a sua visita pouco fez para despertar o interesse duradouro pelas óperas chinesas fora das comunidades sino-estadunidenses. As empreitadas nova-iorquinas, já em declínio, extinguíram-se por completo em 1934, e o teatro chinês retornou à sua primeira base, em São Francisco. Também lá, todavia, a ópera estava em vias de desaparecer. O Great China, percebendo que o seu público minguava, passou a exhibir filmes durante as tardes para conseguir financiar as sessões teatrais noturnas. Em 1940, renomeado de The Great Star, tinha apenas películas na programação.

¹⁷ Nota da tradutora: poucos anos depois, em 1935, Mei Lanfang excursionaria pela Europa, apresentando-se em Moscou, onde foi visto por Bertolt Brecht e serviu de inspiração para o desenvolvimento de suas teorias sobre o efeito de distanciamento (*Verfremdungseffekt*) no teatro épico.

O Mandarin Theatre também foi fechado, embora tenha durado um pouco mais e deixado um legado mais distintivo. Tal como o Great China, começou a exhibir filmes na década de 1940, mas seguiu apresentando óperas ao vivo em sessões noturnas. Até por isso acabou retratado na película de Orson Welles, *A dama de Shanghai* [*The Lady from Shanghai*], de 1947, em que uma das cenas acontece ali, durante uma apresentação. Já era, porém, quase o fim da casa de espetáculos. Em 1949, o seu nome foi alterado para Sun Sing, e ela se tornou uma sala de cinemas, que também sucumbiu, em 1984. No espaço foi aberta uma loja de descontos¹⁸, que manteve o arco do proscênio do teatro e, atualmente, não está mais em funcionamento.

Curiosamente, conforme os últimos teatros para óperas chinesas desapareciam de São Francisco, a tradição foi continuada por um novo empreendimento, em Nova York. Em 1942, artistas de Hong Kong, em uma breve visita à costa leste, acabaram presos ali devido à Segunda Guerra Mundial e ao bloqueio à China feito pelo Japão¹⁹. Conseguindo um pequeno prédio nas bordas da Chinatown, batizaram-no de New Canton Theatre e passaram a apresentar sessões de óperas noturnas. Ali sobreviveram por dez anos, e, nos anos 1950, eram a única casa de espetáculos tradicionais chineses nos Estados Unidos. Como os seus predecessores, o New Canton acabou tendo que exhibir películas para financiar a sua programação teatral. Também renomeado de Sun Sing, tornou-se, durante parte do dia, uma sala de cinema. Os patronos eram, sobretudo, moradores das imediações, e, em menor escala, turistas e estudantes de teatro – dentre eles, estava eu mesmo, então com vinte e poucos anos, e afortunado o suficiente para ter assistido a alguns dos últimos espetáculos do Sun Sing. No final da década cinquentista o lugar se tornou um cinema em tempo integral, assim permanecendo até 1984, quando foi demolido para a construção de um *shopping center*.

O fechamento dos teatros dedicados às óperas chinesas nos Estados Unidos

¹⁸ Nota da tradutora: nos Estados Unidos, as “discount stores” operam em grande escala vendendo itens populares a varejo, geralmente com pouca variedade e por preços mais baixos.

¹⁹ Nota da tradutora: dentro dos conflitos da Segunda Guerra Sino-Japonesa, em 1942 os japoneses tomaram e bloquearam a Estrada da Birmânia (Mianmar), por onde os Aliados enviavam alimentos e armamento para a China - que, invadida pelo exército imperial do Japão, já havia perdido o acesso ao mar após a Batalha do Sul de Guangxi.

motivou tanto os chineses quanto os estadunidenses apreciadores da forma a buscar outros caminhos para mantê-la viva no país. Diferentemente de todo o processo de desenvolvimento dessa arte tradicional no século anterior, o centro para o seu reavivamento não foi São Francisco, mas Los Angeles, que hoje conta com uma população asiática mais numerosa.

A primeira das novas sociedades de ópera na Califórnia, a Ópera de Pequim de Los Angeles, foi criada em 2005 por uma cantora aposentada da Ópera de Pequim, Li Tung-Chen, que fora amiga íntima do lendário Mei Lanfang. Outra estrela aposentada da ópera chinesa, Haipo Wang, especialista em personagens de rosto pintado Jìng (淨), usualmente interpretados por homens, mudou-se para Los Angeles em 1999. Ela foi a primeira artista de Taiwan a vencer o prêmio Plum Tree, o mais renomado no meio. Na cidade californiana ela promoveu a forma operística em sua estação de rádio e foi essencial para reanimar a curiosidade pelo assunto. Embora a maioria das produções em Los Angeles seja realizada de acordo com o estilo de Beijing, um dos traços distintivos desse movimento atual tem sido a sua inclinação para diversos tipos de ópera. A Hangzhou Yue Opera Company, formada em 2010, apresenta-se de acordo com a outrora popular Ópera Cantonesa, e os seus espetáculos incluem tanto obras clássicas orientais quanto autores ocidentais, como William Shakespeare e Henrik Ibsen, montados ao modo chinês. Há até mesmo sociedades voltadas para o estudo de Ópera Kun, uma das mais antigas e requintadas formas teatrais chinesas.

Malgrado nenhum desses grupos possa ser considerado *mainstream*, juntos têm uma presença significativa na cena do sul da Califórnia, fornecendo uma espécie de laboratório onde uma ampla variedade de formas dessa grande tradição se mantém preservada e estudada. Longe de serem apenas parte da memória nostálgica de uma comunidade imigrante, tais esforços colaboram de modo contínuo para uma história de séculos de existência das óperas chinesas.



Referências

BORTHWICK, J. D. *Three Years in California*. Edinburgh/ London: William Blackwood and Sons, 1858.

CHOY, Philip P. *San Francisco Chinatown: A Guide to Its History & Architecture*. San Francisco: City Lights, 2012.

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

RAO, Nancy Yunhwa. *Chinatown Opera Theatre in North America*. Urbana/ Chicago/ Springfield: University of Illinois Press, 2017.

Recebido em: 29/03/2022

Aprovado em: 18/05/2022