



As estratégias de inserção do intelectual luso- brasileiro José Augusto Correia Varella no teatro carioca

Robertha Pedroso
Triches Ribeiro ¹

Strategies of
insertion of the
Portuguese-
Brazilian intellectual
José Augusto
Correia Varella in
Rio de Janeiro's
theater

¹Doutoranda em História pela Universidade Federal Fluminense. Professora do Departamento em História do Colégio Pedro II. Bolsista Capes. E-mail: betha_triches@yahoo.com.br

Resumo:

Este trabalho busca apresentar a trajetória do imigrante português José Augusto Correia Varella (1892-1953) no teatro carioca, apontando para o seu não enquadramento nas imagens já consagradas pela historiografia. Sua inserção na cidade se deu por meio do campo artístico-cultural, através de práticas como o teatro e a imprensa que lhe possibilitaram os meios de sobrevivência na capital. Para tal, uma das estratégias cotidianas utilizadas por Correia Varella foi o reforço de sua identidade luso-brasileira. Sua trajetória mostra, portanto, que ser imigrante no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, comportava uma série de possibilidades que estão muito além dos estereótipos fixados.

Palavras-chave: Imigração Portuguesa, Trajetória, Teatro.

Abstract:

This work aims to present the trajectory of José Augusto Correia Varella (1892-1953), an Portuguese immigrant, in Rio de Janeiro's theater, pointing to its non-inclusion in the images already consecrated by historiography. Its insertion in the city took place through the artistic-cultural field, through practices such as theater and press that enabled his means of survival in the capital. For this, one of the strategies used by Correia Varella was the reinforcement of his Portuguese-Brazilian identity. His trajectory shows that being an immigrant in Rio de Janeiro in the first decades of the 20th century carried series of possibilities that are far beyond the fixed stereotypes.

Keywords: Immigration, Trajectory, Theater.

Com distinção, concluiu os exames de primeira época, da Escola Dramática Municipal, o Sr. José Augusto Correia Varella, aluno da mesma escola. José Augusto C. Varella, a quem os críticos teatrais chamaram “talento de primeira água”, e deram como sendo a “primeira ou mais bela esperança da Escola Dramática”, nas provas práticas ultimamente ali realizadas; é português e, como tal, nos apraz registrar, nesta seção, o nome do futuro artista, de quem a arte teatral muito tem ainda a esperar. (*O Paiz*, 27/11/1916)

Quando José Augusto Correia Varella foi saudado, por alguns periódicos cariocas, como uma boa promessa do teatro nacional, por sua atuação na prova prática da Escola Dramática Municipal¹, fazia três anos que ele se encontrava em terras brasileiras e já completara aqui os seus 24 anos. Nascera em 1892, na freguesia de Andrais, distrito de Vila Real, pertencente à província tradicional de Trás-os-Montes e Alto Douro. Esta região rural do Norte de Portugal ficou consagrada pela historiografia como um dos principais locais de saída dos emigrantes que se dirigiram ao Brasil em fins do século XIX e início do século XX.

De acordo com os dados presentes em sua carteira de estrangeiro, Correia Varella desembarcou no porto do Rio de Janeiro em 13 de novembro de 1913, portanto, após a proclamação da República em Portugal (1910) e às vésperas da Primeira Guerra Mundial.² Tinha então 21 anos e deixou para trás seus pais, José Tomé Varella e Maria da Conceição Varella, vivendo na capital federal até 1953, ano de sua morte.

O registro mais antigo que possuímos desse imigrante data de setembro de 1915, quando atuou na peça *O Fado*, do escritor português Bento Mântua, no Clube Ginástico Português. Correia Varella fazia então parte do corpo cênico do Recreio Dramático Juventude Portuguesa, uma associação recreativa que tinha como uma de suas importantes práticas culturais o teatro amador. Essas associações portuguesas, como o Recreio Dramático, tiveram um papel fundamental na adaptação e mesmo sobrevivência de muitos imigrantes portugueses no Brasil, algumas, inclusive, protegendo os recém-chegados ao país, como o caso das associações beneficentes e assistenciais.³

Muitos portugueses vinham para o Brasil possuindo algum laço social, sendo amparados, na maioria das vezes, por parentes e imigrantes mais antigos. Havia verdadeiras redes de proteção, formadas pelas famílias ou por amigos dos imigrantes já estabelecidos no Brasil e que cuidavam dos procedimentos necessários para a vinda dos outros, oferecendo:

¹ Primeira escola dramática brasileira, criada em 1908 e vinculada, inicialmente, ao Teatro Municipal. Teve como primeiro diretor o intelectual Coelho Neto. Em 1953, passou a se chamar Escola de Teatro Martins Penna, nome que conserva até hoje, tornando-se uma escola estadual em 1960.

² Pelo Decreto Nº. 3010, de 20 de agosto de 1938, todo estrangeiro no país que não fosse naturalizado deveria se inscrever no Serviço de Registro de Estrangeiros para obter a sua carteira de identidade de estrangeiro, a qual deveria ser renovada anualmente. Tal decreto demonstra a tentativa de controle do governo Vargas sobre as comunidades de estrangeiros do país, diante do contexto de guerra que se anunciava.

³ No início do século XX existiam vários tipos de associações portuguesas no Brasil: beneficências, recreativas, assistenciais, casas regionais, clubes, câmaras de comércio, escolas, grêmios, entre outras.

local de trabalho, transporte, primeiras acomodações e pagamento de taxas. As associações se inseriam nessas redes, quer através de seu caráter assistencial, aliviando o sofrimento daqueles menos afortunados, quer também se configurando como um espaço de sociabilidade e um “lugar de memória”. Nesse caso, nelas era possível amenizar um pouco a saudade da “terrinha”, através de eventos comemorativos, festas religiosas, campeonatos, concursos, entre outras manifestações. Assim se criavam laços de identificação comum entre os imigrantes oriundos das mais diversas regiões de Portugal, que manifestavam a sua ligação com a terra natal, sem, contudo, deixar de exteriorizar sua vinculação à terra de acolhimento, servindo para marcar a identidade social da colônia no Rio de Janeiro.

As associações recreativas, como o Recreio Dramático Juventude Portuguesa, compreendiam clubes esportivos, dançantes, dramáticos, literários e musicais. Para funcionar, ou era necessário se registrarem no Registro Especial de Títulos e Documentos do Rio de Janeiro, o que lhes garantia personalidade jurídica, mas que demandava um custo bastante alto; ou bastava obter a autorização da Polícia do Distrito Federal, cuja licença deveria ser renovada anualmente, o que permitia livre trânsito da polícia nas associações.

De acordo com Vítor Manuel da Fonseca, o Recreio Dramático Juventude Portuguesa possuía registro na Polícia e, apesar da referência aos portugueses já constar no próprio nome, tratava-se de uma associação cosmopolita⁴, ou seja, aberta a qualquer nacionalidade (FONSECA, 2010, p.245). Fora criada em junho de 1915, mesmo ano em que Varella se tornou um associado, e localizava-se na região do Sacramento, no centro da cidade. Segundo Fonseca, o Recreio Dramático não possuía personalidade jurídica, muito provavelmente por razões financeiras, e para se associar era necessário o pagamento de uma cota de 5\$000 réis (FONSECA, 2010, p.249).

Ao que tudo indica, a inserção de Varella nas atividades teatrais, no Brasil, se deu através dessa associação e do seu grupo de teatro amador. Fica claro, portanto, que Varella já estava, em 1915, integrado à colônia, e provavelmente fazia parte de outras associações, como era comum entre os imigrantes portugueses. Na década de 1920, por exemplo, ele não só pertencia aos quadros de sócios de várias associações, como o Liceu Literário Português e o Orfeão Portugal, como também foi responsável pela fundação de outras importantes, como o Centro Transmontano, hoje Casa de Trás os Montes e Alto Douro, e a Casa de Portugal.

Mas a participação dos imigrantes nessas associações recreativas geralmente ocorria como uma forma de lazer, de diversão, o que não pareceu ser o caso de Correia Varella, no que se refere ao Recreio Dramático, pois já no ano de 1916 opta por se matricular em uma escola de teatro, a Escola Dramática Municipal, para se profissionalizar como ator,

⁴Esse é um traço característico do associativismo português no Rio de Janeiro, tornando-se ainda mais marcante nos anos 1930, em função de algumas leis implementadas pelo governo de Getúlio Vargas, que impuseram uma série de restrições com relação à participação de estrangeiros no controle das instituições políticas, econômicas e culturais do país (a chamada lei dos 2/3) e, a partir de 1938, já no contexto da guerra que se anunciava, ao movimento de nacionalização, que se voltava, com destaque, para as áreas de educação e cultura.

tentando sobreviver dessa atuação no mundo do teatro. Logo, para Varella, tratava-se de uma estratégia econômica, na medida em que construía uma possibilidade de ganhar a vida, trabalhando no teatro.

No início do século XX, o teatro era uma das formas artísticas mais presentes no dia a dia da população carioca. As casas de espetáculo e as companhias se espalhavam por diversos bairros da cidade, oferecendo oportunidades diárias de diversão e entretenimento. Tais espaços chamam a atenção pela sua diversidade, podendo ser grandes teatros (com uma boa capacidade de público e uma razoável infraestrutura), pequenos palcos, clubes, teatros familiares, grêmios e palcos de teatro amador.

No caso dos grupos de teatro amador ligados à colônia portuguesa, como o Lusitano Club, o Recreio Dramático Juventude Portuguesa e a Sociedade Dramática Luso-Brasileira, as peças produzidas por eles apresentavam gêneros variados: operetas, dramas, altas comédias, revistas e até mesmo óperas (PENNA, 2011). Mas a maioria deles optava por representar peças classificadas pelos críticos como de melhor qualidade, valorizando, por exemplo, o teatro de declamação. O Recreio Dramático Juventude Portuguesa, por exemplo, pediu licença para ministrar aulas de declamação, música, canto e dança, ressaltando, assim, esse tipo de teatro.

Em sua récita de apresentação, no Clube Ginástico Português, em 19 de setembro de 1915, o Recreio Dramático apresentou ao público um festival bastante diversificado: inicialmente, uma peça russa, *O delegado da 3ª seção*, original de Charles Garin e no gênero Grand Guignol⁵; em seguida, um quadro composto por uma conferência humorística seguida de apresentações de cantos populares portugueses, fados e danças, todos acompanhados pelo piano; e por último, a representação da peça *O Fado*, de caráter declamatório, do autor português Bento Mântua (*Correio da Manhã*, 19/09/1915, p.3). O festival reunia assim uma peça de um gênero entendido como bastante moderno, o Grand Guignol, com manifestações da cultura portuguesa, tanto através da peça escolhida como das apresentações que revelavam aspectos de suas tradições. Correia Varella atuou nas duas peças, transitando assim entre dois gêneros bastante distintos.

Para além da participação nas peças do Recreio Dramático Juventude Portuguesa, identificamos, a partir da imprensa, outras informações sobre a relação entre Correia Varella e essa associação. Em 7 de dezembro de 1915, uma nota no jornal *O Paiz* convocava os associados do Recreio Dramático para uma assembleia, a fim de tratar da escolha do seu pavilhão social, nota essa assinada por seu secretário, José Augusto Correia Varella (*O Paiz*, 7/12/1915, p.8). Ou seja, além de fazer parte do seu corpo cênico, Varella ainda ocupava um cargo administrativo dentro da sociedade. Mais ainda. No dia 25 de outubro de 1916, no mesmo *O Paiz*, foi publicada notícia relativa a uma briga entre Correia Varella e outro imigrante português, Benjamim da Costa Dias, que disputavam a autoria da fundação do Recreio Dramático (*O Paiz*, 25/10/1916, p.5). Após uma série de trocas de ofensas, algumas

⁵ O Théâtre du Grand Guignol foi fundado em Paris em 1897 e manteve suas atividades até 1963. O Grand Guignol ficou conhecido por celebrar peças de terror, que contribuíram para a fixação de um gênero que tomou o próprio nome do teatro. As peças possuem enredos violentos, macabros e repletos de crimes.

inclusive feitas através da imprensa, Varella consegue provar que ele, junto com outros portugueses, fundou o Recreio Dramático Juventude Portuguesa, e que somente mais tarde o imigrante Benjamin da Costa Dias entrou para esse grupo, sendo responsável por criar, logo em seguida, um orfeão.

Essas notícias publicadas na imprensa só fortalecem minha hipótese. Varella não era somente um sócio ou um secretário do Recreio Dramático Juventude Portuguesa, ele ajudou a fundá-la: foi um dos idealizadores e realizadores desse projeto. Ou seja, dois anos após a sua chegada ao Brasil, já fundava uma associação com caráter muito específico e com objetivos definidos: promover realizações teatrais e culturais, de forma geral, sobretudo se ligadas a Portugal. Nesse sentido é que defendo que a inserção de Correia Varella no teatro no Brasil não se deu simplesmente como uma decorrência de sua militância em uma associação ligada à colônia portuguesa, como era comum entre os imigrantes que atuavam em sociedades recreativas. Varella provavelmente enxergava o teatro como seu projeto de realização profissional e de inserção, quer entre seus patrícios, quer na sociedade brasileira. Esse projeto possivelmente começou a ser gestado ainda em Portugal, concretizando-se a partir da sua entrada na Escola Dramática Municipal e do seu aparecimento para a comunidade teatral como um todo, isto é, para além do circuito da colônia portuguesa.

A sua entrada na Escola Dramática Municipal se deu em março de 1916, aos seus 23 anos. Todas as notícias encontradas na imprensa relativas às provas públicas de Varella e ao período em que foi aluno da Escola são muito elogiosas ao ator. Na epígrafe que abriu o texto, Varella é exaltado como uma grande promessa do teatro nacional, especialmente pela sua veia cômica. Segundo o jornal *O Paiz*, Correia Varella estava sendo celebrado pela classe artística do Rio de Janeiro como um “talento de primeira água”, como a “primeira ou mais bela esperança da Escola Dramática” (*O Paiz*, 27/11/1916, p.5). Essas manifestações são acompanhadas pela *Revista da Semana*, que o definiu como “uma das mais legítimas esperanças da futura cena nacional”, principalmente por sua “capacidade realista de interpretação” (*Revista da Semana*, 11/1916).

Ambos os periódicos fazem referência ao desempenho de Varella em sua primeira prova pública na Escola Dramática Municipal, ocorrida em setembro de 1916, quando atuou na farsa de Julião Machado, *O suicídio de Juventino*. Após ser aprovado “com distinção” nessa primeira prova da cadeira “Arte de Representar”, Correia Varella vai se destacar novamente em sua segunda prova, ocorrida em 28 de agosto de 1917. Nela, Varella atuou em duas peças diferentes, de autoria de Coelho Neto: uma farsa, intitulada *Sapatos de defunto*, e a comédia em um ato, intitulada *O Pedido*. Ambas foram ensaiadas pelo ator João Barbosa e contaram com um público bastante significativo, segundo os jornais, inclusive com a presença do prefeito do Distrito Federal, Amaro Cavalcanti.

Mais uma vez Correia Varella foi elogiado por sua atuação, sendo considerado por alguns periódicos como o melhor ator entre os alunos. Segundo o jornal *O Imparcial*, Varella teria recebido a maioria das palmas que foram dadas pelo público ao final dos espetáculos, além de muitos elogios do próprio diretor da Escola, Coelho Neto, e do ensaiador das peças (*O Imparcial*, 30/08/1917, p.6). Foi exaltada também a facilidade com que ele fazia comédia,

revelando o seu talento para tal gênero. Mas, vale lembrar que as comédias encenadas dentro da Escola Dramática Municipal eram as chamadas “altas comédias”, aquelas reconhecidas pelos intelectuais como arte verdadeira, diferenciando-se das comédias ligeiras, tão criticadas à época.

Pesquisando sobre o significado de “alta comédia” e “baixa comédia”, para aquele contexto específico, encontramos a seguinte definição no *Dicionário de Teatro*, organizado por Patrice Pavis:

a distinção entre alta e baixa comédia se faz através dos procedimentos cênicos, sendo que esta utiliza procedimentos de farsa, de comicidade visual e aquela, sutilezas de linguagem, alusões, jogos de palavras. (PAVIS, 1999, p.54)

André Luis Bertelli Duarte complementa essa ideia afirmando que a hierarquização da comédia em “alta” e “baixa”, naquele contexto, também estava ligada a características linguísticas e sociais. Isso porque, nessa distinção, a baixa comédia utilizaria como elemento de comicidade uma linguagem chula, gírias, palavras de baixo calão, ao passo que a alta comédia não admitiria tais termos, privilegiando a leveza da comunicação (DUARTE, 2014, p.15). Além disso, na alta comédia haveria um predomínio de personagens pertencentes aos setores mais nobres da sociedade, enquanto na baixa comédia os personagens estariam associados com as classes populares. Por vezes, encontramos também na literatura especializada sobre teatro, e na própria imprensa da época, a referência à alta comédia como “comédia dramática”, associando assim a comédia ao drama, o gênero mais valorizado, em termos artísticos, entre os intelectuais e homens de teatro. Com certeza, as comédias encenadas por Correia Varella na Escola Dramática Municipal poderiam ser compreendidas e classificadas a partir dessa última definição.

Correia Varella se diplomou pela Escola Dramática Municipal em 1918, três anos após a sua entrada na instituição. A passagem pela Escola parece ter aberto uma série de portas para o imigrante, pois nesse mesmo ano ele aparece participando de várias peças na capital federal. Pelo que conseguimos identificar, assim que se formou, Varella entrou para a Companhia de Teatro Cristiano de Souza. Era o início de sua atuação no teatro profissional da capital federal.

Cristiano de Souza era um ator e empresário português, já há muito conhecido pelo público de teatro do Rio de Janeiro, tendo dirigido companhias importantes, como a Companhia Dramática Portuguesa e a Companhia de Revistas e Comédias, além, é claro, da sua própria companhia. A Cia. Cristiano de Souza caracterizava-se por possuir uma boa porcentagem de artistas lusos e representar peças, em sua maioria, de autores estrangeiros. Em 1918, após longa temporada no Sul do país, a Cia. estreou no teatro Carlos Gomes com a peça *O Martir do Calvário*. A estreia ocorreu em 26 de março, aproveitando o período da Semana Santa para explorar a temática religiosa. Varella ficou responsável pelo papel

secundário de um apóstolo.

Em 31 de março, a companhia se apresentou novamente com *As penas de pavão*, uma comédia francesa, de Bisson e Turique, traduzida pelo próprio Cristiano de Souza. Mais uma vez Correia Varella ocupou um papel coadjuvante, o que não o impediu de ser mencionado pelo crítico do *Correio da Manhã* que, ao elogiar o desempenho do elenco, afirmou “sem falar no estreante Correia Varella que é uma auspiciosa promessa de ator e que, no insignificante rábula do François já conseguiu dizer ao que vinha” (*Correio da Manhã*, 1/04/1918, p.5).

Nessa mesma temporada no Carlos Gomes, identificamos Varella fazendo parte de mais três espetáculos da Companhia: *O Homem do Gaz*, *vaudeville* que estreou no dia 25 de abril; *Raffles*, uma peça policial que estreou em 10 de maio e *Qual dos dois*, uma comédia-vaudeville francesa em três atos, de Victorien Sardou, estreada em 23 de maio. Em todas as três peças Varella interpretou papéis secundários, o que demonstra que ainda que tenha sido bastante elogiado pela classe artística nos anos anteriores, em razão de sua naturalidade no palco e de sua veia cômica, ele continuava ainda pouco conhecido e reconhecido.

Muito provavelmente a entrada de Correia Varella na Companhia de Cristiano de Souza se deu através de alguma rede estabelecida dentro da Escola Dramática Municipal. Não podemos afirmar se sua nacionalidade contribuiu para isso, já que a companhia de teatro pertencia a um português e era composta por muitos atores portugueses. Mas é lícito imaginar que, ao menos, não atrapalhou. Entretanto, podemos constatar que, em 1918, durante a sua participação na Cia., nenhuma menção à sua origem portuguesa foi feita na imprensa da época. Uma característica que nos chama a atenção é o predomínio do gênero comédia (alta comédia) nas peças encenadas pela Cia Cristiano de Souza nesse período. Além disso, a maioria delas era de origem francesa, estando, portanto, de acordo com o modelo do “bom teatro” defendido pelos intelectuais e críticos da época.

No final de maio daquele ano, a Cia. Cristiano de Souza saiu do Carlos Gomes e foi para o Palace Theatre. Sua estreia no novo teatro ocorreu no dia 8 de junho, com a peça *Soldadinhos de Chumbo*, de Abadie Faria Rosa, uma comédia em três atos de propaganda patriótica e militar, bem inserida no clima da Primeira Guerra Mundial. Depois dessa peça, só encontramos uma referência nesse ano à presença de Varella, ocorrida na peça *Os dois bebês*, opereta que estreou no teatro Trianon em 06 de dezembro, em um festival dirigido pela Companhia do ator Leopoldo Fróes. Depois dessa participação, Varella só aparecerá nas fontes na metade do ano de 1919, já fazendo parte de outra companhia de teatro, a Moura Vaz, organizada pelo ator Antônio Sampaio. Foi uma companhia de comédia que teve vida curta e estreou no Teatro Carlos Gomes. A estreia ocorreu no dia 3 de maio com o *vaudeville O homem do Peru*, de Armand e Nancey.

O interessante é que em uma das críticas à peça publicadas na imprensa deu-se destaque para o fato de parte do elenco ser formado por artistas diplomados pela Escola Dramática Municipal, como o caso de Varella e do próprio organizador da Cia., Antônio

Sampaio. A distinção entre diplomados e não diplomados mostra que a Escola estava ganhando espaço no meio artístico, passando a ser reconhecida dentro do campo como um lugar importante de profissionalização de atores. Além disso, podemos inferir que esses diplomados tinham algum tipo de relação mais próxima com Antônio Sampaio, o organizador da Cia., e que, muito provavelmente, tal relação tenha começado a se estabelecer dentro da Escola Dramática. Vínculo que explicaria o convite a tal grupo de atores para fazer parte da Cia. recém-formada, ainda que fossem bastante jovens e “iniciantes” no teatro.

No mês de junho de 1919, Correia Varella participou de mais três peças pela companhia, agora chamada de Companhia Nacional de Comédias e *Vaudevilles*. Todas elas foram encenadas no teatro Carlos Gomes. No mês de julho, também atua na peça *O Truc de Bernardo*, no teatro Recreio. No final de julho de 1919, a companhia termina a temporada e sai em excursão pelo estado de Minas Gerais, encenando as mesmas peças representadas no teatro Carlos Gomes. Varella a acompanha. Após essa temporada fora do Rio de Janeiro, o nome de Varella simplesmente desaparece dos jornais, não sendo publicada nenhuma nota sobre ele nos anos 1920 e 1921.

A volta do seu nome às páginas da imprensa periódica carioca se deu em dezembro de 1922, ao figurar como autor da peça *Que Bicho*, levada em cartaz pela Companhia Cristiano de Souza. Como exposto, ele era uma figura conhecida por Cristiano de Souza, afinal de contas fez parte do elenco de sua companhia durante o ano de 1918, no teatro Carlos Gomes. Depois de um período afastado e, segundo a imprensa da época, com alguns problemas financeiros, Cristiano de Souza retorna à atividade de diretor-empresário, organizando uma companhia de comédia para estrear no teatro Rialto.

Varella tinha passado assim de ator secundário da Cia. Cristiano de Souza para autor das peças encenadas por ela. A relação já estabelecida com o dono da companhia com certeza serviu como um cartão de apresentação, pois o fato de já ser conhecido deve ter pesado na decisão do diretor de ler o original da peça e encená-la, ainda que Varella, como autor, fosse inexperiente. Além disso, podemos perceber que, nessa oportunidade, ele se utilizará de todo o repertório aprendido e testado na Escola Dramática Municipal, explorando o que os críticos sempre elogiaram em seu desempenho: a veia cômica, logo, o gênero da comédia. *Que Bicho* era um *vaudeville* em três atos que, segundo a propaganda, faria o público rir do início ao fim da peça.

De acordo com o dicionário de gírias de Raul Pederneiras, *Geringonça Carioca*, “bicho” era uma expressão usada na época para falar de um tipo carioca muito característico: indivíduo saliente, sonso, matreiro (PEDERNEIRAS, 1946, p.13). *Que Bicho*, portanto, contava a história do personagem principal da peça, um advogado casado que alimentava romances com outras mulheres em São Paulo, e que utilizava várias artimanhas para esconder seus casos extraconjugais. A hilaridade está nas várias situações criadas pelo marido infiel, que envolviam diferentes personagens da comédia, sempre buscando impedir que sua esposa traída descobrisse a existência das amantes.

No entanto, não foi nesse ano que Varella assistiu a uma peça sua sendo encenada

em um palco profissional. Em meados do mês de dezembro, a Cia. Cristiano de Souza se desfez. Na verdade, a peça de Varella só estreou no início de 1923, quando fez um sucesso estrondoso. Nessa ocasião, nenhuma referência foi feita a uma apresentação anterior, pela Cia. Cristiano de Souza. Contudo, a peça foi encenada com outro título – *O Outro André* –, que consagraria Correia Varella como um dos grandes comediógrafos dos anos 1920. Descobrimos que *Que Bicho* e *O Outro André* eram a mesma peça ao pesquisarmos no fundo documental da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro, no Arquivo Nacional, onde se encontra um original da peça. Na capa, está o título *Que Bicho* e, acima, com um tipo de tinta diferente, o novo nome da peça: *O Outro André*. Nesse original também encontramos a informação de que a peça foi escrita em dezembro de 1921, ou seja, um ano antes de ser apresentada à Cia. de Cristiano de Souza. Essa data está presente tanto no documento do Registro Geral de Peças Teatrais, da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro, quanto no final dos três atos que compõem a peça de Varella.

Qual teria sido então a razão da mudança de nome? Podemos afirmar que não foi uma imposição do censor da Delegacia Auxiliar, pois os dois nomes já estavam presentes no original apresentado por Varella em dezembro de 1922. Outra questão que se coloca é a da não encenação da peça pela não liberação pela Polícia. Porém, não podemos afirmar isso, porque nos documentos não há nenhuma indicação de corte ou restrição a seu conteúdo. Em relação aos dois títulos, tendemos a acreditar que Varella, indeciso, acabou optando por *O Outro André*, quando decidiu apresentar o texto aos responsáveis pela Companhia Brasileira de Comédias, do teatro Trianon. Talvez, porque desejasse concorrer a uma vaga na “Alvorada dos Novos”, iniciativa do grupo do Trianon para promover uma temporada só com autores e peças nacionais ainda desconhecidos. Nesse sentido, ainda que a peça não tivesse sido efetivamente encenada, o seu título *Que Bicho* já tinha figurado na imprensa. A escolha por *O Outro André* garantiria assim o ineditismo exigido pelo grupo. Mas essa é somente uma hipótese.

Após vencer o concurso “Alvorada dos Novos”, Correia Varella passou a ser exaltado como um dos melhores e mais novos comediógrafos brasileiros, em razão do sucesso de crítica e de público de seu *vaudeville O Outro André*. A partir daí, ele abandonou os palcos e se aproveitou desse promissor sucesso como comediógrafo, assumindo a identidade de “autor nacional” que a crítica lhe atribuíra. Passou a investir tudo nessa sua nova faceta e produziu um número bastante considerável de peças, a maioria no gênero comédia. Até o momento foram identificadas 32 peças assinadas por ele, além daquelas a que ainda não tivemos acesso.

Paralelamente ao seu trabalho como comediógrafo, Correia Varella também fez parte, a partir dos anos 1920, de uma série de associações portuguesas no Rio de Janeiro, a maioria de caráter cultural. Em algumas delas chegou a ocupar cargos importantes, em outras, como o Centro Transmontano, atuou não só como sócio, mas também de todo o seu processo de idealização e fundação. Varella tinha então uma participação bastante ativa nesses espaços e relações muito próximas com importantes autoridades da colônia.

Outra inserção desse imigrante na capital federal foi através da imprensa. Desde

1925, Correia Varella passou a integrar o campo jornalístico na cidade, dirigindo revistas e jornais, escrevendo críticas de teatro, atuando como editor em várias publicações, todas voltadas para a colônia portuguesa. Na metade dos anos 1940, quando diminui o ritmo de produção de peças teatrais, é à imprensa que ele dedicará todo o seu esforço intelectual, atividade que realiza até os seus últimos dias de vida.

Além de escritor de comédias, jornalista, fundador e sócio de associações portuguesas, Correia Varella atuou também no rádio no final da década de 1930. Morreu no Rio de Janeiro em 07 de junho de 1953, aos 63 anos, deixando esposa e dois filhos. Vivera no Brasil, portanto, por 40 anos, onde construiu uma trajetória intelectual bastante interessante, atuando nas mais modernas mídias da época e não se limitando aos espaços portugueses.

Foi, portanto, a própria trajetória desse imigrante que nos colocou algumas questões e hipóteses a respeito das possibilidades de experiência que a imigração proporcionava a esses atores sociais, como, por exemplo, a de fazer parte de uma elite intelectual da colônia portuguesa, mas com livre trânsito entre a intelectualidade brasileira. Ela é pensada como uma janela que nos permite enxergar além. Não se trata de olhar para a trajetória de Correia Varella por ela mesma, pois dessa forma isolada, muito provavelmente, as informações sobre sua vida nos parecerão sempre desviantes. É necessário contextualizar essa trajetória, percebê-la dentro da realidade política, econômica e cultural da primeira metade do século XX no Brasil.

Nesse sentido, através da trajetória de José Augusto Correia Varella busco perceber como a experiência da imigração era vivenciada cotidianamente por esses indivíduos e ressignificada a partir de uma série de práticas e estratégias. No entanto, a história de vida desse imigrante não está sendo tomada aqui como um modelo para se pensar “os imigrantes portugueses” em geral. Não se está trabalhando com a ideia de representatividade, pelo contrário. O objetivo é justamente perceber, a partir das singularidades da trajetória desse imigrante, as diferentes possibilidades que eram colocadas a um imigrante português que chegasse ao Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX, e tentar se aproximar das razões de suas escolhas dentro dessas possibilidades, pois elas poderiam ser fundamentais para a concretização ou não dos objetivos que os haviam trazido ao Brasil.⁶

O que permite, por exemplo, que um imigrante português consiga não só se inserir em espaços especificamente brasileiros como também se destacar nesses, como no caso de Varella no campo do teatro? O que possibilitou a esse imigrante fugir dos arquétipos de imigrantes portugueses no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX? Essa última questão é especialmente importante, uma vez que a trajetória de Correia Varella não se enquadra nas duas imagens cristalizadas sobre o imigrante português desse período, imagens essas que foram reforçadas inclusive pela própria produção historiográfica e

⁶ Estou trabalhando aqui com o conceito de “campo de possibilidades” de Gilberto Velho. Para esse autor, todo projeto individual, independente de sua natureza, interage com um campo de possibilidades configurado por uma realidade sociocultural. E é justamente nessa interação que alguns projetos se concretizam plenamente, outros fracassam, alguns se transformam, outros se adaptam. (VELHO, 1994).

também memorialística sobre a imigração portuguesa. Em um dos polos estaria a imagem do português “burro de carga”, o imigrante mais pobre que fazia os serviços mais pesados para sobreviver em solo brasileiro, como o estivador e o caixeiro. No outro estaria o português rico, o “sovina explorador”, que através do seu trabalho pesado conseguira acumular riquezas e abrir seu próprio negócio, sendo dono de estabelecimentos atacadistas ou de casas para alugar.⁷

Mas Varella não se inseriu na sociedade brasileira por nenhuma dessas duas entradas: não trabalhou no comércio, não fez serviços pesados, não abriu estabelecimentos comerciais. Sua inserção se deu por meio do campo artístico-cultural, através de práticas como o teatro e a imprensa, que lhe possibilitaram os meios de sobrevivência na capital. Sua trajetória mostra, portanto, que ser imigrante no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, comportava uma série de possibilidades que estão muito além dos estereótipos fixados. Além disso, nos leva a repensar as relações entre a comunidade portuguesa e a sociedade brasileira, já que a maioria das atividades culturais desenvolvidas por ele se deram por meio de redes que o conectavam aos brasileiros.

Por fim, cabe ressaltar o uso da categoria “luso-brasileiro” para se pensar a identidade assumida por esse imigrante no Brasil e os diferentes papéis sociais por ele ocupados. Na verdade, defendo que Varella não pode ser caracterizado nem como português nem como brasileiro. A partir do momento em que ele se insere na sociedade brasileira, passando a partilhar com ela valores, símbolos, práticas, ele não é mais o mesmo português que deixou Portugal em 1913, e que veio buscar no Brasil a concretização de seus projetos. Ao mesmo tempo, ainda que inserido em vários espaços da sociedade brasileira e mergulhado em sua cultura, ele também não se torna um brasileiro. Como então defini-lo? Como caracterizar a sua identidade?

A obra de Fredrik Barth nos incita várias discussões a respeito dessa categoria de identidade. O autor entende que as identidades não podem ser vistas como fatos pré-dados, pois estão em constante processo de reelaboração. Através da ideia de identidade relacional, ou seja, a de que a base da identidade grupal se daria através do contato ou do contraste com outros grupos, ele mostra que é na confrontação entre o “nós” e “eles”, contida na interação social, que as identidades são modeladas. Logo, para Barth a identidade só pode ser pensada enquanto uma relação social (BARTH, 2000).

Seguindo essa perspectiva teórica, Cecília Azevedo e Maria Celestino de Almeida percebem o conceito de identidade como algo que é plástico, que está em constante movimento de construção e reconstrução através de processos de apropriações e ressignificações culturais (AZEVEDO & ALMEIDA, 2003). Esse conceito seria composto por dois princípios fundamentais: o da alteridade, ou seja, a existência de um outro a partir do qual se constitui a própria identidade, e o da representação, que Azevedo define como a associação a determinados valores, interesses e ideias que forneceriam uma imagem com a qual um grupo se identifica.

⁷ A esse respeito ver o trabalho de Gladys Ribeiro, “*Cabras*” e “*pés-de-chumbo*” (RIBEIRO, 1987).

Nesse sentido, a identidade deve ser percebida como algo que um indivíduo ou grupo constrói ao longo do tempo, e não como algo com que já nascemos. Tal perspectiva leva a outra afirmação que é a da plasticidade das identidades, ou seja, a ideia de que elas não são estáticas, pois sofrem diversas modificações a partir das experiências vividas por esses indivíduos ou grupos. No caso dos imigrantes, essa plasticidade fica ainda mais nítida, uma vez que diante de uma nova terra, um novo povo, novas culturas, esses sujeitos são impelidos a encontrar formas de adaptação e de inserção nessa nova realidade, o que implica também em processos de reelaboração de identidades. Mas isso não significa o completo abandono das identidades assumidas anteriormente, pois um mesmo indivíduo pode conviver com múltiplas identidades; elas são plurais. O que se observa, no entanto, é que, dependendo do contexto em que o sujeito está imerso, uma determinada identidade tende a se sobrepor às outras.

Jeffrey Lesser, ao abordar as relações entre o processo de construção de uma identidade nacional no Brasil e a entrada de diferentes grupos de imigrantes no país, especialmente os de não-europeus, fala em “etnicidades hifenizadas”, formadoras das “identidades hifenizadas”. Segundo o autor:

As etnicidades trazidas e construídas por esses imigrantes eram situacionais, e não ‘identidades primordiais imutáveis’. Em diversos momentos, os imigrantes e seus descendentes puderam abraçar sua “nipocidade” ou sua “libanicidade”, tanto quanto sua “brasilidade”. A etnicidade muitas vezes cruzava com o nacionalismo (brasileiro ou não), tornando extremamente flexíveis essas identidades (LESSER, 2001, p.27).

Para Lesser, ao adotar uma identidade hifenizada no Brasil - nipo-brasileiros, líbano-brasileiros, ítalo-brasileiros, teuto-brasileiros, etc. -, esses grupos de imigrantes acabavam por incorporar muitos dos elementos da cultura majoritária, mesmo permanecendo distintos, apontando então para um processo de aculturação. Mas, se nesse caso, o uso do hífen representaria a união entre essas identidades, com um predomínio da cultura dominante, acreditamos que a hifenização dos imigrantes também poderia ser percebida como um instrumento de tensão. Ao invés de uma aculturação, os indivíduos transitam entre essa dupla identidade, ora na de sua origem étnica, ora na da pátria a qual chegam, dependendo das suas necessidades cotidianas e levando em consideração a plasticidade das identidades. Além disso, mesmo após a inserção desses imigrantes no país, eles não se tornavam efetivamente brasileiros; ao mesmo tempo, já não carregavam mais a mesma identidade étnica de quando ainda viviam em seu país de origem. Como então nomeá-los, se não são nem brasileiros nem japoneses, portugueses ou italianos?

Na falta de uma categoria específica, optamos por “luso-brasileiro” para tentar caracterizar essa duplicidade que é constitutiva de sua identidade. Portanto, partindo da hifenização proposta por Lesser, mas levando em consideração as reflexões tecidas em nossa análise, que compreende esse imigrante sempre como um “luso-brasileiro” no mundo

cultural português e brasileiro; um não anula o outro. É certo que, em determinadas situações, ele assume mais uma face do que outra. No teatro, por exemplo, é interessante que ele seja reconhecido como um autor brasileiro, a fim de se inserir no campo e fazer parte de suas redes, por isso assume essa identidade que os homens de teatro lhe atribuem. Já na colônia o reconhecimento de sua identidade portuguesa era essencial para que ele ocupasse cargos importantes e atuasse como um jornalista e um intelectual. Mas ainda assim ele continuava a ser “duplo”.

Essa duplicidade vivida por Correia Varella em terras brasileiras é realmente difícil de ser apreendida e categorizada. É por isso, por exemplo, que as representações feitas desse intelectual na época acabam por “partir” essas identidades, são representações dicotômicas. Em alguns contextos ele é definido como o português e em outros como o brasileiro, mas jamais como um “luso-brasileiro”. Em alguns espaços ele é o jornalista (português), em outros ele é o comediógrafo (brasileiro). Isso é perfeitamente compreensível, uma vez que é muito difícil pensar alguém como um duplo, que não é nem uma coisa nem outra. Mas Correia Varella não incorporava essa dicotomia. Pelo contrário. Sua atuação na imprensa, nas associações portuguesas, no teatro, no rádio, era sincrônica no tempo. Ele não separava os papéis de jornalista, comediógrafo, radialista e intelectual da colônia. Ele se assumia como um “duplo”. Sua singularidade está, portanto, nessa sua duplicidade.

O que procuramos mostrar ao longo do texto é que o processo de inserção de um imigrante português no Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, não seguia um padrão, um modelo específico. Essa adaptação dependia de uma série de fatores, sendo que no caso do imigrante José Augusto Correia Varella chamamos atenção para sua facilidade em se inserir em redes de sociabilidade, inclusive em espaços predominantemente brasileiros, como as redes teatrais. Foram essas redes, que começaram a ser construídas desde a sua entrada na Escola Dramática Municipal, que lhe possibilitaram transitar entre sua dupla identidade, portuguesa e brasileira, acionando um desses polos ou combinando-os, conforme a situação vivenciada. Foi por meio delas que Varella conheceu pessoas importantes, alcançou alguns espaços e se tornou ator, autor e jornalista, assumindo-se no país como um luso-brasileiro.

Artigo recebido em 16 jul. 2017.

Aprovado para publicação em 16 out. 2017.

Referências:

AZEVEDO, Cecília & ALMEIDA, Maria Regina Celestino. “Identidades Plurais”. In: ABREU,

Martha & SOIHET, Rachel (orgs.). *Ensino de História: conceitos, temáticas e metodologia*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p.25-26.

BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

DUARTE, André Luis Bertelli. “O lugar da comédia na construção historiográfica do teatro brasileiro moderno”. *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v.11, n. 2, jul-dez. 2014.

FELDMAN-BIANCO, Bela (org.) *Nações e diásporas: estudos comparativos entre Brasil e Portugal*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

FONSECA, Vitor Manoel Marques da. Imigrantes portugueses e sociedades recreativas no Rio de Janeiro, 1903-1916. In: SARGES, Maria de Nazaré; SOUSA, Fernando de; MATOS, Maria Izilda; VIEIRA JUNIOR, Antonio Otaviano; CANCELA, Cristina Donza. (Orgs.). *Entre mares: o Brasil dos portugueses*. Belém: Paka-Tatu, 2010, p. 241-251.

FRANCA, Luciana Penna. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, UFF, Niterói, 2011. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1542.pdf>

LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Imigração Portuguesa no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2001.

MAIA, Maria Manuela. “Imigrantes portugueses na cidade do Rio de Janeiro: estudo sobre etnicidade e multiculturalismo”. *Revista do IHGB*, 167, n.433, Rio de Janeiro, out/dez. 2006, p.215-228. Disponível em: https://drive.google.com/file/d/0B_G9pg7CxKSsZUNEU0NuSVBHV3c/view

MARTINS, Ismênia de Lima & SOUZA, Fernando. (orgs.) *Portugueses no Brasil: Migrantes em Dois Atos*. Rio de Janeiro: Muiraquitã, 2006.

MATOS, Maria Izilda Santos de; SOUSA, Fernando de; HECKER, Alexandre. (orgs.) *Deslocamentos e histórias: os portugueses*. Bauru: EDUSC, 2008.

OLIVEIRA, Lúcia Lippi. *A questão nacional na primeira república*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAULO, Heloísa. *Aqui também é Portugal: a colônia portuguesa do Brasil e o Salazarismo*. Coimbra: Quarteto, 2000.

PAVIS, Patrice. (Org.) *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça Carioca: Verbetes para um dicionário da gíria*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1946.

PEREIRA, Miriam Halpern. *A Política portuguesa de emigração (1850-1930)*. São Paulo: EDUSC; Portugal: Instituto Camões, 2002.

RIBEIRO, Gladys Sabina. “Cabras” e “pés-de-chumbo”: os rolos do tempo. In: *O antilusitanismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1930)*. Dissertação de Mestrado. Departamento de História, UFF, Niterói, 1987.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

WEBER, Regina. “Imigração e identidade étnica: temáticas historiográficas e conceituações”. *Dimensões*, vol. 18, Vitória, 2006, p.236-250. Disponível em: <http://www.periodicos.ufes.br/dimensoes/article/view/2446/1942>