

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA**

**INTELECTUALIDADE LUSO-BRASILEIRA:
ARTE, IMPRENSA E POLÍTICA NA TRAJETÓRIA DE JOSÉ
AUGUSTO CORREIA VARELLA**

ROBERTHA PEDROSO TRICHES RIBEIRO

**NITERÓI
2018**

ROBERTHA PEDROSO TRICHES RIBEIRO

**INTELECTUALIDADE LUSO-BRASILEIRA:
ARTE, IMPRENSA E POLÍTICA NA TRAJETÓRIA DE JOSÉ AUGUSTO
CORREIA VARELLA**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História da Universidade
Federal Fluminense, como requisito para
obtenção do título de Doutora.**

**Orientadora: Prof.^a Dr.^a Ângela de Castro
Gomes**

**NITERÓI
2018**

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

R484 Ribeiro, Robertha Pedroso Triches.
Intelectualidade luso-brasileira: arte, imprensa e política na trajetória de José Augusto Correia Varella / Robertha Pedroso Triches Ribeiro; orientadora: Angela de Castro Gomes. – 2018.
328 f.: il.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal Fluminense. Instituto de História, 2018.
Bibliografia: f. 314-328.

1. Varella, José Augusto Correia, 1892-1953. 2. Intelectual. 3. Imigração portuguesa. 4. Identidade. I. Gomes, Angela Maria de Castro, 1948-. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de História. III. Título.

ROBERTHA PEDROSO TRICHES RIBEIRO

**INTELECTUALIDADE LUSO-BRASILEIRA:
ARTE, IMPRENSA E POLÍTICA NA TRAJETÓRIA DE JOSÉ AUGUSTO
CORREIA VARELLA**

BANCA EXAMINADORA

Prof.^a Dr.^a Ângela de Castro Gomes (orientadora)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof.^a Dr.^a Tânia Regina de Luca (arguidora)
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Prof.^a Dr.^a Tânia Maria Tavares Bessone da Cruz Ferreira (arguidora)
Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ)

Prof.^a Dr.^a Ismênia de Lima Martins (arguidora)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof.^a Dr.^a Martha Campos Abreu (arguidora)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof.^a Dr.^a Marieta de Moraes Ferreira (suplente)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Prof.^a Dr.^a Giselle Martins Venâncio (suplente)
Universidade Federal Fluminense (UFF)

*Ao Pedro, porque presente maior do que sua
presença em minha vida não há.*

AGRADECIMENTOS

Mesmo que a elaboração de uma tese pareça, por vezes, um processo muito solitário, uma relação fechada e difícil entre você e o seu objeto, ela só termina com o tão desejado sucesso se contar com a ajuda de diversas personagens, algumas protagonistas e outras tantas figurantes. Posso dizer que ao longo desses quatro anos foram muitas as pessoas que ajudaram na feitura deste trabalho, e que agora merecem toda a minha gratidão, consciente de que jamais poderei agradecê-las o suficiente.

Gostaria de começar agradecendo à minha orientadora Ângela de Castro Gomes, com quem venho dividindo as alegrias e incertezas da pesquisa desde 2009, quando ingressei no mestrado do PPGH-UFF. Lamento apenas o fato de nunca ter frequentado sua sala de aula, de não ter tido a experiência de ser sua aluna, conhecendo todo o rigor e qualidade com que exerce o magistério. No entanto, é incrível como em apenas uma hora de conversa com a Angela, falando sobre questões que inclusive não dizem respeito à tese, aprendemos tanto quanto nesses vários anos de estudo. É um privilégio ouvir e ser ouvida por ela. Agradeço a confiança, as críticas sempre pertinentes e a leitura minuciosa do material. Agradeço a generosidade, as palavras de carinho e sua eterna amizade.

Agradeço aos professores da UFF, que contribuíram muito para o amadurecimento da pesquisa, através de suas aulas e críticas. À Martha Abreu um agradecimento especial, pelo carinho e troca de ideias desde a graduação, quando já levantava questões que me faziam duvidar do que parecia confortável. Agradeço também à professora Gladys Ribeiro, cujo trabalho serviu de inspiração para as minhas escolhas acadêmicas, e com quem pude debater diversas questões teórico-metodológicas desta tese quando ela ainda engatinhava, durante o seu curso “Dimensões do Estado e da cidadania nos impressos: relações de poder no Oitocentos”, dado em parceria com a professora Camila Borges.

À Tânia Bessone e Martha Abreu agradeço pelas preciosas contribuições dadas durante o meu exame de qualificação. Suas intervenções foram fundamentais para o aprofundamento das questões abordadas na tese e o entusiasmo de ambas pelo trabalho foi determinante para a sua conclusão, além de um alento no coração de uma doutoranda angustiada. Agradeço ainda às professoras Ismênia Martins e Tânia de Luca, de quem sempre fui leitora, por aceitarem compor e abrilhantar essa banca.

Agradeço aos funcionários dos arquivos e instituições frequentadas durante a pesquisa, que com todo o seu conhecimento foram fundamentais no meu processo de busca por vestígios fragmentados da vida desse imigrante que se tornou o meu objeto de estudo. Em especial aos funcionários do Arquivo Nacional, da Biblioteca Nacional, do Real Gabinete Português de Leitura, da Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro do Rio de Janeiro e da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais.

À CAPES agradeço a bolsa recebida nos dois últimos anos de escrita da tese.

Ao Colégio Pedro II devo muito. Devo, em primeiro lugar, a minha licença para terminar o doutorado, fundamental para que eu concluísse a escrita da tese com tranquilidade, o que só reforça a política de valorização dos docentes promovida pela instituição, algo infelizmente muito raro no atual cenário nacional. Devo também a oportunidade de conviver com profissionais extremamente sérios e comprometidos com a educação, que fazem da escola um espaço coletivo de reflexão e de transformação diária. Lugar onde também fiz grandes amigos, como Camila, Júlio, Eric, Suelen, Rosana, Rafael, Gabriel, Thiago, Ramona, Marília, Talita, Lucas, Guilherme, Andrea, entre outros que foram fundamentais para trazer um frescor nos momentos de maior angústia e inquietação. Agradeço e dedico essa tese também aos meus alunos, não só os do Pedro II, mas os de todas as instituições de ensino básico por onde já passei. Aprendi e continuo aprendendo todos os dias com eles e com certeza essa tese deve muito às nossas trocas em sala de aula.

Além dos novos amigos, as velhas amizades também foram importantes pelos bons momentos compartilhados; Dani, Lívia, Lígia, e, em especial, minha amiga Marília, sempre com as palavras certas para me confortar e encorajar, mas disposta também a me ouvir.

Aos meus pais, Wesley e Sonia, e a minha irmã, Camila, agradeço sempre o incentivo que me deram nesses longos anos de dedicação aos estudos, ainda que isso resultasse em nosso relativo distanciamento físico, além de todo o amor dedicado a mim. Agradeço à Fátima, ao Mario e à Carol a possibilidade de fazer parte também dessa família tão querida e acolhedora. Ao Kyim, pela amizade incondicional e pela alegria proporcionada em meus retornos à nossa casa.

E por último agradeço ao Pedro, meu amor, amigo, ouvinte, conselheiro, incentivador, companheiro... Esse trabalho também é seu. É fruto de nossas conversas, de nossos sonhos e projetos compartilhados, de nossos desejos por mudança, do nosso cotidiano de escuta e compreensão. Muito obrigada!

RESUMO

A tese analisa a trajetória de José Augusto Correia Varella, um imigrante português que chegou ao Brasil em 1913 e, no Rio de Janeiro, se envolveu com uma série de práticas e projetos político-culturais, com destaque para o teatro e a imprensa, acabando por se tornar também uma figura muito atuante dentro da colônia portuguesa. Ao longo dos quarenta anos vividos no país, esse imigrante construiu uma trajetória intelectual bastante interessante, atuando nas mais modernas mídias da época e não se limitando aos espaços portugueses, inserindo-se em redes que o conectavam diretamente aos brasileiros. Para tal, uma de suas estratégias cotidianas foi o reforço de sua identidade luso-brasileira; uma identidade ambígua, mas que produzia ênfases de acordo com o contexto e o campo em que estava imerso. Assim, ao mesmo tempo em que se destacou no teatro brasileiro como um grande comediógrafo, transformou-se em um importante intelectual mediador da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, ajudando na propaganda do Estado Novo português e na difusão do ideário salazarista entre os imigrantes.

Nesse sentido, o exercício historiográfico que realizamos nesta pesquisa aponta para o não enquadramento de Correia Varella nas imagens já consagradas pela historiografia do imigrante português no Rio de Janeiro, enfatizando que são justamente as suas especificidades que nos permitem enxergar para além das características mais evidentes da imigração portuguesa no Brasil. 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; intelectualidade; identidade.

ABSTRACT

The thesis analyzes the trajectory of José Augusto Correia Varella, a Portuguese immigrant who arrived in Brazil in 1913. In Rio de Janeiro State he became involved in a series of practices and political-cultural projects, with emphasis on theater and the press, becoming a very active figure in the Portuguese colony. Throughout the forty years lived in the country, this immigrant built a very interesting intellectual trajectory, working in the most modern media of the period. Correia Varella was not limited to the Portuguese spaces, he was inserted in networks that connected him directly to the Brazilians. For this, one of his daily strategies was the reinforcement of his Portuguese-Brazilian identity; an ambiguous identity, but that produced emphases according to the context and field in which it was immersed. Thus, at the same time that he stood out in the Brazilian theater as a great author of comic texts (*comediógrafo*, in Portuguese), he became an important intellectual mediator of the Portuguese colony of Rio de Janeiro, helping in the advertisement of the Portuguese New State in Brazil and in the diffusion of the Salazarist ideology between the immigrants.

In this sense, the historiographic work that we carried out in this research points to the non-inclusion of Correia Varella in the images already consecrated by the historiography of the Portuguese immigrant, emphasizing that it is precisely their specificities that allow us to see beyond the most evident characteristics of Portuguese immigration in Brazil . His trajectory shows, therefore, that being an immigrant in Rio de Janeiro in the first decades of the twentieth century carried a series of possibilities that are far beyond the fixed stereotypes.

Keywords: Portuguese immigration; Life trajectory; Intellectuality; Identity.

Sumário

Índice de tabelas	10
Índice de ilustrações	11
Lista de siglas e abreviaturas	15
Introdução	16
Capítulo 1 – O autor-ator	41
1.1 – O teatro amador no Rio de Janeiro	44
1.2 – A cena teatral e a criação da Escola Dramática Municipal	50
1.3 – A formação de ator e a inserção no teatro profissional	60
Capítulo 2 – O comediógrafo entra em cena	75
2.1 – O Outro André: a grande estreia	81
2.2 – O Outro André em cena	88
2.3 – O Olhar da crítica	108
Capítulo 3 – A maturidade intelectual de um dramaturgo luso-brasileiro	127
3.1 – Os anos de contrato com o Trianon: o palco e os críticos	133
3.1.1 – <i>Casado sem ter mulher</i>	134
3.1.2 – <i>Os Águias</i>	147
3.2 – Novos cenários, novas parcerias, outros gêneros	153
3.2.1 – Os anos 1920	154
3.2.2 – Os anos 1930	160
3.2.3 – Os anos 1940	163
3.3 – O comediógrafo por excelência	175
Capítulo 4 – O intelectual da colônia	187
4.1 – A “grande imigração” e o associativismo português no Rio de Janeiro	193
4.2 – Práticas de mediação: um intelectual entre “dois mundos”	200
4.2.1 – Os concursos de beleza feminina	210
4.2.2 – A Casa de Portugal	218
4.3 – O Congresso dos Portugueses no Brasil	225
4.3.1 – A Federação das Associações Portuguesas	236
Capítulo 5 – O homem de imprensa	247
5.1 – O jornalismo étnico da colônia portuguesa do Rio de Janeiro	249
5.2 – O jornalista e seus periódicos	258
Capítulo 6 - “Terras da Nossa Terra”: das ondas do rádio às colunas de jornal	283
6.1 – Usos do passado e a propaganda do Estado Novo português	291
6.2 – Entre o Brasil e Portugal: as viagens de Varella	300
Considerações Finais	308
Fontes Documentais	314
Arquivos e acervos pesquisados	314
Peças teatrais de Correia Varella	315
Livros	316
Bibliografia	318

Índice de tabelas

Tabela 1 – Peças escritas por José Augusto Correia Varella.....	180-186
Tabela 2 – Teses apresentadas no Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil.....	232-233
Tabela 3 – Associações portuguesas que participaram do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil.....	245-246
Tabela 4 – Periódicos em que José Augusto Correia Varella trabalhou no Brasil....	279-282

Índice de ilustrações

Figura 1 – Legenda: Carteira de identidade de estrangeiro de José Augusto Correia Varella. Referência: SPMAF Rio de Janeiro – RE 17.773. Acervo: Arquivo Nacional.	17
Figura 2 – Legenda: Fotografia da primeira prova pública de José Augusto Correia Varella na Escola Dramática Municipal. Referência: <i>Fon-Fon</i> . Título: Escola Dramática Municipal. 07 de outubro de 1916, p.23. Acervo: BNDigital.	61
Figura 3 – Legenda: Fotografia da segunda prova pública de José Augusto Correia Varella na Escola Dramática Municipal. Referência: <i>Revista da Semana</i> . Título: A prova-média dos alunos da Escola Dramática. 08 de setembro de 1917, p. 39. Acervo: BNDigital.	64
Figura 4 – Legenda: Fotografia da capa do original da peça <i>Que Bicho ou O Outro André</i> . Referência: Fundo da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro. Caixa 31 (0643). Acervo: ANRJ.....	74
Figura 5 – Legenda: Fotografia do Registro Geral da peça <i>Que Bicho ou O Outro André</i> . Referência: Fundo da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro. Caixa 31 (0643). Acervo: ANRJ.....	74
Figura 6 – Legenda: Anúncio da peça <i>O Outro André</i> . Referência: <i>O Paiz</i> , 20 de fevereiro de 1923, p.10. Acervo: BNDigital.	91
Figura 7 – Legenda: Fotografia da encenação da peça <i>O Outro André</i> . Referência: <i>Fon-Fon</i> . Título: O momento teatral. 03 de março de 1923. Acervo: BNDigital.....	98
Figura 8 – Legenda: Propaganda da peça <i>O Outro André</i> com a caricatura de Correia Varella. Referência: ROMANO. <i>A Noite</i> . Título: O Trianon! sempre o Trianon! 26 de fevereiro de 1923, p.5. Acervo: BNDigital.	104
Figura 9 – Legenda: Propaganda da peça <i>O Outro André</i> . Referência: [sem identificação do autor]. <i>A Noite</i> . Título: Risadas e Risadas no Trianon. 05 de março de 1923, p.5. Acervo: BNDigital.....	105
Figura 10 – Legenda: Propaganda da peça <i>O Outro André</i> . Referência. [sem identificação do autor]. <i>A Noite</i> . Título: Uma fábrica de risadas no Trianon. 14 de março de 1923, p.5. Acervo: BNDigital.....	106
Figura 11 – Legenda: Capa da reprodução do texto <i>O Outro André</i> . Referência: <i>Foto-Film</i> . 31 de março de 1923, n. 2. Acervo: CEDOC-FUNARTE.....	125
Figura 12 – Legenda: Capa de edição da <i>Foto-Film</i> com a reprodução do texto <i>O Outro André</i> com a fotografia de Correia Varella. Referência: <i>Foto-Film</i> . Título: <i>O outro André</i> . 31 de março de 1923, n. 2. Acervo: CEDOC-FUNARTE.....	125
Figura 13 – Legenda: Anúncio da peça <i>Casado sem ter mulher</i> . Referência: [sem identificação do autor]. <i>Correio da Manhã</i> . Título: Trianon. 30 de agosto de 1923, p.7. Acervo: BNDigital.....	140
Figura 14 – Legenda: Fotografia da encenação da peça <i>Casado sem ter mulher</i> . Referência: <i>Fon-Fon</i> . Título: O momento teatral – a nova peça do Trianon. 25 de agosto de 1923. Acervo: BNDigital.....	141
Figura 15 – Legenda: Anúncio da peça <i>Recordar é Viver</i> . Referência: <i>Jornal do Brasil</i> . 07 de dezembro de 1941, p. 32. Acervo: BNDigital.	167

Figura 16 – Legenda: Anúncio da peça <i>Vitória à Vista</i> . Referência: <i>Correio da Manhã</i> . 6 de novembro de 1942, p.6. Acervo: BNDigital.....	168
Figura 17 – Legenda: Fotografia dos ensaios da peça <i>Maldito Fado</i> . Referência: <i>A Noite</i> . Título: A teatralização do <i>Maldito Fado</i> no Carlos Gomes. 28 de janeiro de 1944, p.6. Acervo: BNDigital.....	171
Figura 18 – Legenda: Fotografia da presença do embaixador de Portugal na encenação da peça <i>Maldito Fado</i> . Referência: <i>A Noite</i> . Título: O embaixador de Portugal assistiu, ontem, <i>Maldito Fado!</i> , no Carlos Gomes. 28 de janeiro de 1944, p.6. Acervo: BNDigital.	172
Figura 19 – Legenda: Diretoria do Recreio Dramático Juventude Portuguesa. Referência: <i>O Malho</i> . Título: Os amadores da arte dramática no Rio. 18 de dezembro de 1915, p.15. Acervo: BNDigital.....	188
Figura 20 – Legenda: Integrantes da mesa que presidiu a comemoração do “10 de junho” na Associação Portuguesa de Beneficência Memória a Luiz de Camões. Referência: <i>Lusitania</i> . Título: O dia de Camões no Rio de Janeiro. 16 de junho de 1930, p.23. Acervo: BNDigital.....	204
Figura 21 – Legenda: Homenagem ao 30º dia de falecimento de Zeferino Rebelo de Oliveira, no Real Gabinete Português de Leitura. Referência: <i>Lusitania</i> . Título: A memória de Zeferino d’Oliveira. 16 de julho de 1929, p.47. Acervo: BNDigital.....	205
Figura 22 – Legenda: Mesa que presidiu o evento de inauguração da sede do Centro Luso-Brasileiro Paulo Barreto. Referência: <i>Revista da Semana</i> . 9 de março de 1929. Acervo: BNDigital.....	206
Figura 23 – Legenda: Júri e grupo de examinadores das provas do ano letivo de 1930 da Escola Portuguesa. Referência: <i>Lusitania</i> . Título: Vida escolar. 1 de janeiro de 1931, p.45. Acervo: BNDigital.....	209
Figura 24 – Legenda: Concorrentes ao título de Miss Universo no Concurso Internacional de Beleza, no Rio de Janeiro. Referência: <i>A Noite</i> (Suplemento). Título: As concorrentes ao título de “Miss Universo” que já se encontram no Rio de Janeiro. 28 de agosto de 1930, p.1. Acervo: BNDigital.....	212
Figura 25 – Legenda: Desembarque da Miss Portugal no Rio de Janeiro. Referência: <i>O Cruzeiro</i> . Título: O desembarque de Miss Portugal. 23 de agosto de 1930, p. 37. Acervo: BNDigital.....	214
Figura 26 – Legenda: Fernanda Gonçalves, Miss Portugal, que ganhou o segundo lugar no Concurso Internacional de Beleza no Rio de Janeiro. Referência: <i>A Noite</i> (Suplemento). Título: Concurso internacional de beleza do Rio de Janeiro. 11 de setembro de 1930, p.9. Acervo: BNDigital.	215
Figura 27 – Legenda: Chegada da rainha da colônia portuguesa do Brasil ao Rio de Janeiro, após viagem a Portugal. Referência: <i>Lusitania</i> . Título: Chegou a S. Majestade a Rainha da Colônia. 30 de setembro de 1932, p.17. Acervo: BNDigital.....	217
Figura 28 – Legenda: Primeira reunião da comissão organizadora do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil. Referência: <i>Careta</i> . Título: Câmara Portuguesa de Comércio. 27 de setembro de 1930, p.36. Acervo: BNDigital.....	227
Figura 29 – Legenda: Reunião no Real Gabinete Português de Leitura para manifestação de apoio da colônia portuguesa ao governo brasileiro, em razão da entrada do país na Guerra. Referência: <i>Vida Doméstica</i> . outubro de 1942, p. 39. Acervo: BNDigital.	241

Figura 30 – Legenda: Cabeçalho de <i>Portugal</i> . Referência: <i>Portugal</i> . 22 de abril de 1926. Acervo: BN.....	256
Figura 31 – Legenda: Capa do <i>Almanaque Português</i> . Referência: <i>Almanaque Português</i> . 1939. Acervo: BN.	256
Figura 32 – Legenda: Capa da <i>Colônia Portuguesa</i> . Referência: <i>Colônia Portuguesa</i> . janeiro de 1925. Acervo: BN.....	256
Figura 33 – Legenda: Capa da Revista <i>Lusitania</i> . Referência: <i>Lusitania</i> . 1º de junho de 1932. Acervo: Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro.	256
Figura 34 – Legenda: Atuação de José Augusto Correia Varella na imprensa do Rio de Janeiro.....	259
Figura 35 – Legenda: Capa do periódico <i>Pátria Portuguesa</i> . Referência: <i>Pátria Portuguesa</i> . 1º de janeiro de 1928. Acervo: Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro...	260
Figura 36 – Legenda: Capa da revista <i>Lusitania</i> . Referência: GUIMARÃES, Abílio. <i>Lusitania</i> . 1º de fevereiro de 1929. Acervo: Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro...	266
Figura 37 – Poema e caricatura em homenagem a Camelo Lampreia. Referência: VARELLA, José Augusto Correia (poesia); GUIMARÃES, Abílio (caricatura). <i>Lusitania</i> . Título: Figuras portuguesas – Cons. Camelo Lampreia. 1 de dezembro de 1931, p.7. Acervo: BNDigital.....	267
Figura 38 – Poema e caricatura de Malheiro Dias. Referência: VARELLA, Joé Augusto Correia (poesia); CÂNDIDO, José (caricatura). <i>Lusitania</i> . Figuras portuguesas – Malheiro Dias. 16 de setembro de 1931, p.14. Acervo: BNDigital.	267
Figura 39 – Legenda: Capa do <i>Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro</i> . Referência: <i>Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro</i> . ano XVII, n.6, junho de 1929. Acervo: BN.	269
Figura 40 – Legenda: Capa da <i>Revista da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro</i> . Referência: <i>Revista da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro</i> ano XX, n.3, março de 1932. Acervo: BN.....	270
Figura 41 – Legenda: Propaganda do Estado Novo português e do jornal <i>Portugal Diário</i> . Referência: <i>A Noite</i> . Título: Oliveira Salazar perante o mundo. 14 de junho de 1933, p.2. Acervo: BNDigital.....	273
Figura 42 – Legenda: Propaganda do Estado Novo Português e do jornal <i>Portugal Diário</i> . Referência: <i>A Noite</i> . Título: A grandeza de Portugal perante o mundo. 16 de junho de 1933, p.1. Acervo: BNDigital.....	273
Figura 43 – Legenda: Nota sobre a orientação política de <i>Portugal Diário</i> durante o Estado Novo português. Referência: <i>A Noite</i> . Título: O <i>Portugal Diário</i> seguirá, no Brasil, a orientação da política nacional. 10 de junho de 1933, p.3. Acervo: BNDigital.	273
Figura 44 – Legenda: Primeira página do jornal <i>Correio Português</i> . Referência: <i>Correio Português</i> . 3 de janeiro de 1942, p.1. Acervo: BN.	275
Figura 45 – Legenda: Primeira página do jornal <i>Voz de Portugal</i> . Referência: <i>Voz de Portugal</i> . 27 de julho de 1947, p.1. Acervo: BN.....	277

- Figura 46 – Legenda: Correia Varella durante o programa Terras da Nossa Terra. Referência: *Voz de Portugal*. Título: As notícias que trago de Portugal. 14 de março de 1948, p.5. Acervo: BN..... 284
- Figura 47 – Legenda: Correia Varella durante o programa Revelações Portuguesas. Referência: *O Malho*. Título: Programa das Revelações Portuguesas. 10 de agosto de 1939. Acervo: BNDigital..... 285
- Figura 48 – Legenda: Programa Revelações Portuguesas. Referência: *Vida Doméstica*. Título: O locutor Correia Varella, ao microfone, com um dos revelandos. agosto de 1939, p.24. Acervo: BNDigital..... 285
- Figura 49 – Legenda: Auditório do “Programa dos Astros”, de Joaquim Pimentel, em 1959. Referência: Disponível em: www.fotolog.com/adeliapedrosa/ Acesso em 25 de set. de 2017. Acervo: Adelia Pedrosa..... 290
- Figura 50 – Legenda: Reprodução de página da coluna “Terras de nossas terras”. Referência: *Voz de Portugal*. Título: Maia e Souzelo. 10 de abril de 1949, p.5. Acervo: BN..... 292
- Figura 51 – Legenda: Visita de Correia Varella ao Presidente da República Portuguesa, o general Carmona. Referência: *Voz de Portugal*. Título: Recebendo Correia Varella, no Palácio de Belém, o Marechal Carmona enaltece a missão da *Voz de Portugal*, e a atividade da gente portuguesa em terras brasileiras. 14 de setembro de 1947, p.1. Acervo: BN..... 301

Lista de siglas e abreviaturas

ABI – Associação Brasileira de Imprensa

ANRJ – Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

BN – Biblioteca Nacional do Brasil

BNDigital - Biblioteca Nacional Digital

CBC – Companhia Brasileira de Comédias

CEDOC-FUNARTE – Centro de Informação e Documentação da Fundação Nacional de Artes

CPCI – Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria

CTN - Comissão de Teatro Nacional

DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda

SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

SNI – Secretariado Nacional de Informação

SNT – Serviço Nacional de Teatro

SPN – Secretariado de Propaganda Nacional

TBC – Teatro Brasileiro de Comédia

Introdução

Aqui se vai discutir o estrangeiro não no sentido em que muitas vezes no passado se fez, considerando o viajante que chega hoje e parte amanhã, porém no sentido de uma pessoa que chega hoje e amanhã fica.

(Georg Simmel, 1983, p.182.)

O objeto de análise desta tese é a trajetória de José Augusto Correia Varella, português nascido em 1892 na freguesia de Andrães, distrito de Vila Real, pertencente à província de Trás-os-Montes e Alto Douro. Essa região rural do Norte de Portugal foi uma das que se destacaram, em fins do século XIX e início do XX, pelo grande número de saída de emigrantes com destino ao Brasil. Varella também protagonizou esse deslocamento, desembarcando no porto do Rio de Janeiro em 13 de novembro de 1913, de acordo com os dados presentes em sua carteira de identidade de estrangeiro reproduzida a seguir.¹ (Figura 1) Possuía então 21 anos e deixara em Portugal seus pais, José Tomé Varella e Maria da Conceição Varella, e seus irmãos, Maria Augusta Varella e João Correia Varella, que só reencontraria em algumas viagens esporádicas feitas à terrinha. Como apontou a epígrafe acima, estamos falando de um imigrante que chegou às terras brasileiras e aqui permaneceu até a sua morte, em 1953, mesmo possuindo plenas condições financeiras de retornar definitivamente para Portugal.

¹ 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. Ver: <http://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/1930-1939/decreto-3010-20-agosto-1938-348850-publicacaooriginal-1-pe.html>

SERVIÇO DA
REPÚBLICA
PORTUGUESA



CONSULADO
GERAL DE
PORTUGAL



RETRATO

Altura: REGULAR
Rosto: OVAL
Cabelo: CASTANHO
Barba: RAPADA
Olhos: CASTANHOS
Nariz: REGULAR
Boca: IDEM
Cor: BRANCA

SINAIS PARTICULARES

Este certificado é válido até á data
de 30/5/1940
e será considerado nulo se não for reno-
vado antes de completar dois meses a
contar dessa mesma data.

Assinatura do inscrito :

José Augusto Correia Varella



do ano de mil novecentos e trinta e NOVE.

João João Diniz
Cônsul Geral

João João Diniz

Volte para renovar a inscrição
em 30 de MAIO de 1940

PROVOU A SUA IDENTIDADE

INSCRIÇÃO em 29/8/1924

N.º 9071

CERTIFICADO DE INSCRIÇÃO
O Cônsul Geral da República Portuguesa no Rio de Janeiro
Faz saber que JOSÉ AUGUSTO CORRÊA
VARELA ----
no estado de CASADO
de profissão JORNALISTA
filho de JOSÉ TOMÉ VARELA e de
MARIA DA CONCEIÇÃO
nascido no dia 29 de JULHO de 1892
no lugar de _____, freguezia de ANDRAIS
_____, concelho de _____,
distrito de VILA REAL,
da República Portuguesa, é cidadão português e
está devidamente inscrito neste Consulado Geral.
Foi a sua última residência em Portugal em
ANDRAIS
e chegou em 13 de NOVEMBRO de 1913 a
este distrito consular, onde reside na
TRAVESSA GILGUEIRAS, 15
Consulado Geral de Portugal no Rio de Janeiro,
aos 30 dias do mês de MAIO

Figura 1 – Legenda: Carteira de identidade de estrangeiro de José Augusto Correia Varella. Referência: SPMAF Rio de Janeiro – RE 17.773. Acervo: Arquivo Nacional.

Em solo brasileiro, Correia Varella estudou, trabalhou e constituiu família na capital federal do país, local escolhido como destino pelo imigrante, provavelmente por já possuir parentes ou amigos próximos que lhe auxiliariam em sua instalação e adaptação. Nessa época, o Rio de Janeiro era efetivamente uma “cidade portuguesa”.² Na verdade, a cidade foi o grande centro de emigração portuguesa desde o fim do século XIX até meados dos anos 1950, ou seja, durante todo o tempo de vida de Varella. De acordo com o Censo Demográfico de 1890, havia 106.461 portugueses no Rio. Homens e mulheres portuguesas somavam um total de 68% dos estrangeiros, constituindo 1/5 da população carioca.³ Com o avançar da República esses números só aumentaram. O Censo Demográfico de 1920 identifica um total de 172.338 portugueses na capital federal.⁴ De acordo com esse Censo, em um grupo de 10.000 habitantes estrangeiros na cidade, 7.581 eram de portugueses, ou seja, quase 76% da população estrangeira era composta de portugueses, um dado representativo que mostra a expressividade dessa colônia no Rio de Janeiro.

No Censo de 1940, o primeiro feito com metodologia internacional, a cidade aparece abrigando mais de 40% do total de portugueses no país, cerca de 154.662, enquanto São Paulo, o segundo maior núcleo de imigração portuguesa, possuía 78.949 imigrantes portugueses, ou seja, quase a metade.⁵ Para além desses dados numéricos, a presença massiva dos portugueses no Rio de Janeiro também ficou marcada no seu espaço urbano, através da construção de hospitais, associações culturais, estabelecimentos comerciais, bibliotecas, escolas, que se constituíam em espaços de sociabilidade e ajudavam a forjar uma identidade portuguesa na cidade, contribuindo também para a inserção e adaptação desses imigrantes.

No caso de Correia Varella, a sua primeira inserção no Rio de Janeiro se deu através de um grupo de teatro amador, o Recreio Dramático Juventude Portuguesa. Uma associação recreativa que Varella ajudou a criar e onde, além de fazer parte do seu corpo cênico, ocupou um cargo administrativo. Em seguida, matriculou-se na Escola Dramática Municipal, destacando-se por suas representações em peças de teatro da Escola e profissionalizando-se como ator em 1918. Nesse ano, também ingressou em

² Cf. EVANGELISTA, Hélio de Araújo. *Rio de Janeiro, uma cidade portuguesa com certeza: uma proposta para manter a característica lusitana da cidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

³ *Recenseamento Geral do Brasil de 1890*. Disponível em: www.biblioteca.ibge.gov.br.

⁴ *Recenseamento Geral do Brasil de 1920*. Disponível em: www.biblioteca.ibge.gov.br.

⁵ *Recenseamento Geral do Brasil de 1940*. Disponível em: www.biblioteca.ibge.gov.br.

uma companhia de teatro profissional, passando a sobreviver do seu trabalho nos palcos.

Mas não seria como ator que Varella se consagraria no teatro brasileiro. Em 1923, após vencer um concurso promovido pelo Grupo Trianon, que levaria ao palco do teatro as melhores peças de autores nacionais ainda desconhecidos, Correia Varella passaria 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*. Abandonando os palcos e se aproveitando desse promissor sucesso como autor teatral, o imigrante português passaria a investir tudo nessa sua nova faceta, produzindo um número bastante considerável de peças, a maioria no gênero comédia, algumas, inclusive, que continuariam a ser encenadas até o final da década de 1970 no país.

Paralelamente ao seu trabalho como comediógrafo, Correia Varella também fez parte 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 e a Casa de Portugal, atuou não só como sócio, mas também participando de todo o seu processo de idealização e fundação. Varella tinha então uma atuação bastante ativa nesses espaços e relações muito próximas com importantes autoridades da colônia portuguesa.

Outra inserção desse imigrante português na capital federal foi através da imprensa. Desde 1925, Correia Varella passou a integrar o campo jornalístico na cidade, dirigindo revistas e jornais, assinando colunas fixas, atuando como editor em várias publicações, todas voltadas para a colônia portuguesa. Possuía, inclusive, a carteira de jornalista, o que lhe dava a possibilidade de transitar também por periódicos e espaços jornalísticos não portugueses. Na metade dos anos 1940, quando diminui o ritmo de produção de peças teatrais, é à imprensa que ele dedicaria todo o seu esforço intelectual, atividade que realizaria até os seus últimos dias de vida. Como podemos notar em sua carteira de estrangeiro, emitida no dia 30 de maio de 1939, Varella declarava como jornalista a sua profissão.

Além de ator, escritor de comédias, jornalista, fundador e sócio de associações portuguesas, Correia Varella atuou também no rádio. No final da década de 1930, dirigia o programa “Trindades de Portugal”, na Rádio Educadora do Brasil, e era locutor e diretor do programa de calouros “Revelações Portuguesas”, na Rádio Vera Cruz. Nos anos 1940, apresentava o programa de sua autoria “Terras da Nossa Terra”, também na Rádio Vera Cruz, transmitido durante o programa de Joaquim Pimentel, o “Programa

dos Astros”. Ambas as rádios eram no Rio de Janeiro e, como podemos perceber pelos próprios nomes, os programas em que atuava estavam voltados diretamente para a colônia portuguesa.

José Augusto Correia Varella morreu no Rio de Janeiro em 07 de junho de 1953, com 61 anos. Deixou esposa, a brasileira Emma Sivieri Varella, e dois filhos, também brasileiros, Fernando Correia Varella e Maria José Sivieri Varella. Viveu no Brasil, portanto, por 40 anos. Nesse país construiu uma trajetória intelectual bastante interessante, atuando nas mais modernas mídias da época e não se limitando aos espaços portugueses. Sua história de vida vai, portanto, na contramão de modelos de imigrantes portugueses já consagrados pela historiografia, o que torna singular a sua trajetória. Sua experiência nos leva a pensar em outros caminhos e possibilidades de encontro e interseção no Brasil entre a comunidade portuguesa e a brasileira, inclusive em momentos de forte antilusitanismo no país.

Cheguei até esse personagem a partir das pesquisas que fiz durante a realização do Mestrado em História, na Universidade Federal Fluminense, sob a orientação da professora Angela de Castro Gomes. Em minha dissertação, defendida em 2011, tomei como objeto de análise a revista *Lusitania*, produzida por um grupo da colônia portuguesa do Rio de Janeiro entre 1929 e 1934, que circulou, simultaneamente, no Brasil, em Portugal, em alguns países da América e no continente africano. Através de sua análise, busquei perceber como estavam sendo discutidas as relações entre Brasil e Portugal em um contexto de profundas mudanças políticas, com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder no Brasil, e consequente adoção de uma política nacionalista, e a aparição de Oliveira Salazar no cenário político português.

Para tal, além de fazer uma análise do projeto gráfico da revista, das principais questões que estavam sendo debatidas por ela e suas estratégias narrativas, debruçei-me também sobre o grupo responsável por essa publicação, tentando compreender quem eram esses imigrantes, quando haviam chegado ao Brasil, qual a posição que ocupavam dentro da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, quais caminhos os teriam levado ao jornalismo, as motivações da criação de uma revista com características tão específicas como a *Lusitania*, para então buscar compreender e analisar o próprio projeto do periódico.

Tal objetivo só se concretizou plenamente no caso do criador da revista, João Chrysóstomo Cruz, sobre quem consegui reunir uma documentação bastante significativa, incluindo fotografias, documentos oficiais, cartas e o depoimento de uma

afilhada sua que, nascida no Brasil, filha de mãe portuguesa e pai brasileiro, continua residindo no Rio de Janeiro. No caso dos outros imigrantes que compunham o grupo responsável pela revista, só consegui identificar algumas informações, mas não houve tempo hábil para que mergulhasse em suas histórias de vida.

Durante o processo de pesquisa, a própria leitura da revista ia me fornecendo dados sobre esses sujeitos. E foi exatamente dessa forma que me deparei com o nome de José Augusto Correia Varela, editor da revista *Lusitania*, o qual já teria participado de outros projetos jornalísticos do grupo, como a fundação, em 1925, do jornal *Pátria Portuguesa*. As notícias sobre esse imigrante indicavam uma atividade intelectual bastante intensa no país, pois além dos periódicos desse grupo, Varela também se envolvia com outros projetos, tanto como editor quanto como escritor. Ele também aparecia na revista circulando por muitos espaços da colônia, participando de festas, atuando em diversas associações, sendo convidado constantemente para ser orador em cerimônias oficiais da comunidade portuguesa, fazendo parte de reuniões diplomáticas, contribuindo para a elaboração de projetos artístico-culturais, relacionando-se diretamente com autoridades políticas de Portugal e da colônia.

Para além desses campos específicos da colônia portuguesa, a revista mostrava Correia Varela circulando também por espaços brasileiros, em sua atuação como comediógrafo no teatro nacional, a participação em eventos culturais no Rio de Janeiro, a proximidade de intelectuais brasileiros com uma inserção expressiva no campo artístico-cultural, como jornalistas, literatos e homens de teatro. Nesse sentido, essas informações começaram a despertar em mim alguns questionamentos a respeito das especificidades desse imigrante, a ponto de sua trajetória de vida profissional se tornar o objeto de estudo da tese.

Foi, portanto, a própria história de vida desse imigrante que me 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. Nesse sentido, a trajetória de vida de José Augusto Corrêa Varela é pensada nesse trabalho como uma janela que nos permite enxergar além. Não se trata de olhar para a trajetória por ela mesma, pois dessa forma isolada, muito provavelmente, as informações sobre sua vida parecem sempre desviantes. Para se alcançar os objetivos desse trabalho, será necessário contextualizar essa trajetória, percebê-la dentro da

realidade política, econômica e cultural da primeira metade do século XX no Brasil, fazendo, portanto, uso de um “jogo de escalas”⁶.

Por isso, podemos dizer que esta tese está ancorada em três questões principais. A primeira delas, claro, é a questão da imigração portuguesa no Brasil. Sobre essa temática, a característica que mais me chama a atenção é que, até muito pouco tempo atrás, o número de trabalhos no país que versavam sobre a imigração portuguesa eram muito inferiores aos que se dedicavam aos imigrantes de outras nacionalidades, como italianos, japoneses e espanhóis. Muitos autores que se concentraram em investigar a presença dos portugueses no Brasil levantam essa questão. Alguns, como Ana Silvia Scott, apontam para o fato de que esses imigrantes, devido à construção de redes de solidariedade e amizade, não passavam pelos canais formais de recepção e encaminhamento destinados aos recém-chegados, como, por exemplo, as hospedarias, não produzindo, portanto, muitos registros de sua entrada no país.⁷ Outros, como Lená Medeiros de Menezes, destacam o fato dos portugueses, uma vez em solo brasileiro, se diluírem mais facilmente entre a população local, em razão das semelhanças em termos de língua, religião, nomes próprios e de família, tornando-se impossível distingui-los da população brasileira em geral e identificá-los individualmente como portugueses.⁸

O que me parece é que justamente por conta da antiga relação entre Brasil e Portugal e da identidade existente entre os dois povos, os historiadores não se mobilizavam muito para estudá-los. Afinal, a presença do português no Brasil era, supostamente, óbvia. Esse fato acabou por produzir certa “invisibilidade” não só desse processo, como de uma imensa população de imigrantes portugueses no Brasil, que, apesar de não terem nacionalidade brasileira, se diferenciavam dos demais grupos de imigrantes principalmente por falarem português. Nesse sentido, há tempos os imigrantes portugueses vêm sendo colocados numa espécie de limbo, tanto pelo meio acadêmico quanto pelo senso comum, pois se não são vistos como estrangeiros no país, não são igualmente reconhecidos como brasileiros.

⁶ Cf. REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

⁷ SCOTT, Ana Silvia Volpi. “Entre idas e vindas: a contribuição da Micro-História para o estudo da migração entre Portugal e Brasil”. In: VENDRAME, Máira Ines; KARSBURG, Alexandre; MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. (orgs.) *Ensaio de micro-história, trajetórias e imigração*. São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2016. p.217.

⁸ MENEZES, Lená Medeiros de. “Cadeias migratórias, indústria e comércio: a Tijuca como estudo de caso”. In: MENEZES, Lená Medeiros de & SOUSA, Fernando de. (orgs.) *Brasil-Portugal: pontes sobre o Atlântico. Múltiplos olhares sobre a e/imigração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017, p. 85.

No entanto, o trabalho desenvolvido por alguns autores, especialmente Eulália Lobo, Ismênia de Lima Martins, Lená Medeiros de Menezes, Gladys Sabina Ribeiro, Ana Silvia Scott e Maria Izilda Matos, somados a algumas pesquisas mais recentes, foram fundamentais para revelar essa enorme presença de portugueses no Brasil, identificando esses sujeitos tanto em grandes centros urbanos quanto em regiões mais longínquas do país, com destaque para as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo.⁹ Esses trabalhos ajudaram a iluminar não apenas a realidade numérica dessa imigração, como também os diversos papéis que esses imigrantes ocuparam na sociedade brasileira e os espaços que construíram para a demarcação de uma identidade portuguesa no país.

Nesse sentido, acredito ser fundamental dar continuidade a essas pesquisas que ajudem a descortinar todas as contribuições dadas por esses imigrantes portugueses à história do país, em seus mais variados aspectos. A análise de trajetórias - como a do imigrante José Augusto Correia Varella -, pode colaborar assim para a desconstrução dessa ideia de “invisibilidade”, ao identificar a presença marcante dos portugueses em diversos campos da sociedade brasileira (político, artístico, econômico etc.), onde contribuíram para o desenvolvimento de uma série de práticas que, em sua maioria, guardam um caráter étnico. No caso desta tese, jogarei luz principalmente na participação massiva dos portugueses no teatro e na imprensa (escrita e falada), onde elaboraram projetos com marcas muito particulares.

Outra característica que se pode apontar a respeito da historiografia sobre a imigração portuguesa no Brasil é que os primeiros estudos guardavam muitas marcas de uma história social ainda bastante estruturalista. Eram trabalhos que estavam mais

⁹ Dentre alguns desses trabalhos podemos citar: LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Imigração Portuguesa no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2001 (Essa é a primeira edição publicada em português, pois a obra foi originalmente publicada em Madrid, em 1994, com o título *Portugueses en Brasil en el siglo XX.*); MARTINS, Ismênia de Lima. “Relações e registros sobre a imigração portuguesa no Rio de Janeiro. Uma análise crítica das fontes”. In: SOUSA, Fernando de; MARTINS, Ismênia de Lima; PEREIRA, Conceição Meireles. (orgs.) *A emigração portuguesa para o Brasil*. Porto: CEPES/Afrontamento, 2007, p.69-88; RIBEIRO, Gladys Sabina. *Mata Galegos: os portugueses e os conflitos de trabalho na República Velha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990; MENEZES, Lená Medeiros de. *Os indesejáveis: desclassificados da modernidade. Protesto, crime e expulsão na Capital Federal (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1996; MATOS, Maria Izilda Santos de. “Portugueses e experiências políticas: a luta e o pão. São Paulo, 1870-1945”. In: *Revista História*, São Paulo, vol.28, n.1, 2009, p. 415-433; FREITAS, Sônia Maria de. *Presença Portuguesa em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006; CANCELA, Cristina Donza. “Imigração portuguesa, casamento e riqueza em Belém (1870-1920)”. In: SOUSA, Fernando de; MARTINS, Ismênia de Lima; MATOS, Izilda. (orgs.) *Nas duas margens. Os portugueses no Brasil*. Porto: CEPES/Afrontamento, 2009, p.149-161; FONSECA, Vitor Manoel Marques da. “Associativismo português no Rio de Janeiro (1903-1909)”. In: MARTINS, Ismênia de Lima & SOUSA, Fernando. (orgs.) *Portugueses no Brasil: migrantes em dois atos*. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2006. p.136-161.

preocupados em identificar um padrão de imigração, a partir da perspectiva da longa duração, concentrando-se nos fatores de expulsão e de atração desses imigrantes, percebidos, em sua maioria, como exclusivamente econômicos. Nesse sentido, o movimento migratório era estudado em bloco, através de uma análise macro, dando a impressão de que era uno.

Foi somente a partir das contribuições trazidas pela história cultural e de sua aproximação com a história social que novos métodos, questões e abordagens foram sendo desenvolvidos dentro dos estudos sobre imigração portuguesa no Brasil. Tais contribuições, ao romperem com os determinismos, apontavam para a importância de se compreender o cotidiano, os costumes, as sociabilidades e as representações dos grupos sociais. A realidade passaria a ser entendida como o resultado da ação de atores conscientes que criam seus próprios valores, suas representações do real, suas expectativas e estabelecem suas próprias estratégias de ação, ainda que submetidos aos instrumentos normativos.

Dessa feita, os indivíduos foram recolocados no centro das preocupações, sendo tomados enquanto atores privilegiados nesse processo. As análises macrossociais sobre os fatores de expulsão e atração deixaram de ser preponderantes, abrindo espaço para trabalhos que buscavam acompanhar as histórias de vida desses imigrantes, percebidos dentro de suas especificidades. Utilizando-se de uma variedade de fontes e recorrendo principalmente ao método da história oral, esses novos trabalhos vêm procurando recuperar as expectativas, os sonhos, as decepções e, principalmente, o cotidiano desses imigrantes, que se aventuram no desconhecido a fim de encontrar, do outro lado do Atlântico, dias melhores.

Esta tese está, portanto, inserida nessas novas abordagens, dentro dos estudos que procuram compreender como os imigrantes vivenciaram cotidianamente a experiência da imigração e foram atores sociais do seu processo de adaptação. Estudos que também compartilham a certeza de que análises puramente econômicas não dão conta de explicar o fenômeno da imigração em sua complexidade, e que, para tal, vêm recuperando as histórias de vida, de indivíduos e grupos, privilegiando aspectos mais circunscritos às redes de relações estabelecidas entre os imigrantes, seus vínculos sociais e seus espaços de sociabilidade.¹⁰ O resgate dessas trajetórias, por exemplo, vêm

¹⁰ A respeito da noção de sociabilidade ver, entre outros: SIRINELLI, Jean-François. “Os intelectuais”. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. 2ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003; GOMES, Angela

mostrando como foram decisivas as redes de informação e solidariedade que serviram de suporte aos processos migratórios, tornando os lugares de chegada mais conhecidos e menos inseguros para esses imigrantes.

Assim, através da trajetória de José Augusto Correia Varella busco perceber como a experiência da imigração era vivenciada por esses indivíduos e ressignificada a partir de uma série de práticas e estratégias. No entanto, a história de vida desse imigrante não será tomada aqui como um modelo para se pensar “os imigrantes portugueses” em geral, como alguns trabalhos o fazem. Não se está trabalhando com a ideia de representatividade, com a noção de que a história de vida de Varella sintetizaria várias outras histórias de imigrantes. 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.

A partir do já foi exposto, é possível presumir que a história de vida 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 também memorialística sobre a imigração portuguesa.¹¹ 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.¹² Duas imagens que não seriam bem vistas pela sociedade brasileira.

Como se verá, Correia 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

de Castro. *Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

¹¹ Sobre a construção dos estereótipos de portugueses no Brasil ver: LUSTOSA, Isabel & TRICHES, Robertha. “O Português da Anedota”. In: LUSTOSA, Isabel. (org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

¹² A respeito dessas duas imagens do imigrante português no Brasil ver: RIBEIRO, Gladys Sabina. “Cabras” e “pés-de-chumbo”: os rolos do tempo. *O antilusitanismo na cidade do Rio de Janeiro, 1890-1930*. Dissertação de Mestrado em História. Niterói: UFF, 1987.

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, ela permite que se repense as relações entre a comunidade portuguesa e a sociedade brasileira, já que a maioria das atividades culturais desenvolvidas por Varella se deram por meio de redes que o conectavam aos brasileiros.

Portanto, a segunda questão que se mostra fundamental nesta tese é o uso da categoria de “intelectual” para a análise da trajetória desse imigrante. Tal categoria é entendida aqui em seu sentido mais amplo, compreendendo sujeitos que são produtores de conhecimento, de bens culturais e simbólicos de alto valor político, e comunicadores de ideias, que interferem, direta ou indiretamente, nos campos político e social. Para tal, adotamos aqui a definição proposta por Jean François Sirinelli, para quem os intelectuais compreenderiam um grupo social de contornos variáveis, concebidos a partir de duas acepções: uma sociocultural e mais ampla, que englobaria os produtores e mediadores de bens culturais, e outra política e mais estreita, fundada sobre a noção de engajamento no contexto político-social.¹³

É justamente a partir da categoria de intelectual mediador, ou mesmo mediador cultural, que se irá acompanhar a trajetória de José Augusto Correia Varella, mas, assim como o faz Sirinelli, sem hierarquizar as práticas de produção e de divulgação dos bens culturais. Isso porque, como demonstraram Angela de Castro Gomes e Patrícia Hansen, há uma dicotomia bastante consolidada que separa os intelectuais a partir de dois processos culturais distintos: os primeiros seriam responsáveis pelo processo de produção e de criação de bens culturais, considerados os “verdadeiros intelectuais”, responsáveis pela constituição da chamada cultura erudita, tratados geralmente por autores, artistas, cientistas, etc.¹⁴ Os segundos seriam aqueles que, por meio de diferentes mídias e suportes, seriam responsáveis por transmitir esses bens culturais, simplificando-os, entendidos simplesmente como aqueles que fazem a ligação direta entre o autor/produtor de ideias e o receptor, aí pensado como um ator passivo, que poderíamos intitular de público. Estes compreenderiam grupos como os dos jornalistas, professores, tradutores, que dificilmente são reconhecidos como intelectuais, sendo

¹³ SIRINELLI, 2003, p.242.

¹⁴ GOMES, Angela de Castro & HANSEN, Patrícia Santos. “Apresentação”. In: GOMES, Angela de Castro & HANSEN, Patrícia Santos. (orgs.) *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016, p.13.

negligenciados tanto pelo tipo de produção cultural que realizam, quanto pela linguagem e pelo suporte que se utilizam para atingir amplos e diferentes grupos.

Um dos equívocos dessa divisão, ainda muito presente no meio acadêmico e no senso comum, é o de tratar os produtores e os mediadores culturais como opostos, como excludentes um do outro. Contudo, eles não se excluem: um intelectual considerado um “criador”, pode, em determinados contextos, assumir o papel de “mediador”, produzindo assim outros tipos de bens culturais.¹⁵ Mas a medição cultural é um exercício complexo. Nem todos os intelectuais conseguem atuar como mediadores, pois a prática exige um aprendizado específico, o desenvolvimento de linguagens, a escolha de estratégias para atingir um público determinado, que pode ser especializado ou não. Além disso, é preciso ressaltar que toda prática de mediação cultural envolve a produção de conhecimento, de novos sentidos para ideias e acontecimentos, dando origem assim a um novo bem cultural. Apesar das especificidades de suas práticas culturais, não está correto, portanto, caracterizar os mediadores como “intelectuais menores”, como meros “transmissores”. Como afirmam Gomes e Hansen,

[...] o intelectual que atua como mediador cultural produz, ele mesmo, novos significados, ao se apropriar de textos, ideias, saberes e conhecimentos, que são reconhecidos como preexistentes. Com esses outros sentidos inscritos em sua produção, aquilo que o intelectual “mediou” torna-se, efetivamente, “outro produto”: um bem cultural singular.¹⁶

Uma interessante definição para o que estamos chamando de mediadores culturais é dada também por Christophe Charle, através do uso da categoria de homens duplos, também nomeados como *passseurs*.¹⁷ Para o autor, os *passseurs* seriam aqueles responsáveis por “conectar” dois níveis culturais distintos, sem lhes tirar as especificidades, servindo assim como “meio de passagem”.¹⁸ Nessa acepção, os mediadores teriam um papel fundamental, pois ao mesmo tempo em que representariam a “alta cultura” para a sociedade mais ampla, para o “público”, divulgando novas ideias e tendências, eles seriam responsáveis por representar para os “produtores/autores” os interesses e gostos desse “público”. Fazendo, portanto, por meio da mediação, a

¹⁵ GOMES & HANSEN, 2016, p.22.

¹⁶ Ibid., p.18.

¹⁷ CHARLE, Christophe. “Le Temps des hommes doublés”. In: *Revue d'histoire moderne et contemporaine/Société d'histoire moderne*. n.39 (1), 1992, p.73-85.

¹⁸ GOMES & HANSEN, op. cit., p.28.

“transferência” dos diferentes códigos culturais, e, nesse processo, produzindo um novo bem cultural, que também interfere no campo político e social.¹⁹

Como se verá, o acompanhamento da trajetória de Correia Varella irá revelar a atuação intensa de um intelectual mediador no Rio de Janeiro. Isso poderá ser observado, por exemplo, através do seu trabalho na imprensa escrita, onde ele atuou tanto dirigindo e editando periódicos, quanto escrevendo artigos e assinando colunas. Também na imprensa falada, em que criou e dirigiu programas voltados para a colônia portuguesa do Rio de Janeiro. Ou mesmo em diversos eventos oficiais da colônia, em que assumia a função de orador, uma prática clássica de mediação. Entretanto, algumas vezes Varella encarnava também o papel de “autor”, escrevendo peças de teatro, poesias e letras de fado, dando a ver assim as múltiplas facetas desse intelectual. O grande desafio nesse caso é que ele era um intelectual entre “dois mundos”, português e brasileiro. E foi por isso a escolha de nossa estratégia metodológica, ou seja, realizar um estudo de caso de micro-história, para acompanhar essas questões da imigração portuguesa e de uma intelectualidade luso-brasileira.

No Brasil, os trabalhos de micro-história só começaram a ser debatidos e a influenciar os campos da história social e cultural a partir da segunda metade da década de 1980. Nesse período, a referência mais importante era Carlo Ginzburg, principalmente através da obra *O queijo e os vermes*, considerada como aquela em que o autor introduziu uma nova maneira de fazer história: uma abordagem que privilegia os fenômenos marginais, os conflitos entre as configurações socioculturais, que parte de um objeto circunscrito, bem delimitado, mas cuja análise revela questões de ordem mais geral.²⁰ O livro, que analisava dois processos instaurados pela Inquisição contra o moleiro Menocchio, apresentava à historiografia um dos principais aspectos da prática micro-histórica, ou seja, a noção de que o resgate/análise da trajetória de indivíduos e grupos anônimos (ou não) pode revelar aspectos menos evidentes de grandes processos ou acontecimentos históricos.

Outro autor que mais tarde também influenciou os trabalhos de história social e cultural no Brasil, a partir de sua abordagem micro-histórica, foi Giovanni Levi com o livro *A herança imaterial*.²¹ Nesse livro, o autor parte da história de um padre exorcista,

¹⁹ GOMES & HANSEN, 2016, p.30.

²⁰ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²¹ LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

Giovan Battista Chiesa, e de dados biográficos dos habitantes de Santena, entre a metade do século XVII e início do século XVIII, para pensar tanto os mecanismos de transformação social que haviam destruído o sistema feudal, quanto as estratégias sociais utilizadas por diferentes atores, em função de sua posição e dos seus recursos, para “sobreviver” diante dessas forças de transformação que pareciam ser inescapáveis. Levi apontava para o fato de que todos os sujeitos possuem recursos a partir dos quais se orientam no mundo social, para sobreviver, para reforçar seus valores, suas crenças, sua situação. São atores, fazem suas escolhas entre um número limitado de possibilidades, sempre em função da posição que ocupam na sociedade e da representação que constroem desse mundo. Não são completamente livres, mas se movem dentro das fissuras da sociedade.

Esse debate, que relaciona a “parte” e o “todo”, o “indivíduo” e a “sociedade”, está longe de ser consenso nas ciências humanas e levanta velhas questões relacionadas aos limites da racionalidade e da liberdade de um sujeito histórico diante da realidade que o engloba. Tentando resolver esse conflito, alguns autores lançaram mão de algumas categorias para repensar essa relação. É o caso de Pierre Bourdieu, que usa a noção de *habitus*, como sendo o resultado da interiorização das estruturas objetivas pelo indivíduo. Segundo Bourdieu, o *habitus* deve ser compreendido como um

[...] sistema das disposições socialmente constituídas que, enquanto estruturas estruturadas e estruturantes, constituem o princípio gerador e unificador do conjunto das práticas e das ideologias características de um grupo de agentes.²²

Bourdieu, portanto, está pensando o indivíduo a partir de sua prática social e essa é vista como sendo consequência não de escolhas livres e conscientes por parte do indivíduo, nem por uma imposição sufocadora das estruturas sociais, mas sim como um produto do *habitus*. Esse “sistema de disposições” seria, ao mesmo tempo, estruturado e estruturante, uma vez que é tanto determinado pelas condições sociais mais estruturais presentes no processo de socialização dos indivíduos quanto contribui para o direcionamento das práticas sociais dos mesmos. A incorporação do *habitus* pelo ator social se daria, portanto, a partir de sua inserção e participação em um determinado “campo”, e a prática resultante seria consequência, ao mesmo tempo, de um contexto

²² BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 191.

definidor das condições sociais de produção do *habitus* e de uma conjuntura das condições de operação desse mesmo *habitus*, que leva em conta sua interiorização pelos referidos atores.²³

Era dessa forma que Bourdieu buscava solucionar os embates entre racionalismo e irracionalismo, objetivismo e subjetivismo, concentrando-se nesse ponto também a sua discussão sobre trajetórias individuais e de grupos. Em “A ilusão biográfica”, o autor chama atenção para o perigo de se tomar a história de vida de um sujeito como sendo algo coerente, retilíneo, resultado de uma sucessão de acontecimentos, criando para a mesma um sentido artificial.²⁴ Tal perigo, segundo o autor, poderia ser observado tanto em uma narrativa biográfica quanto autobiográfica, em que o biografado buscaria selecionar alguns acontecimentos significativos de sua vida, estabelecer uma conexão entre eles e atribuir-lhes coerência, o que resultaria em uma “ilusão”. Como alternativa, Bourdieu propõe a noção de trajetória, que daria conta dos vários espaços sociais ocupados pelo indivíduo em diferentes campos e cuja prática seria ditada por seu *habitus*.

No entanto, como nos alertou Angela de Castro Gomes, devemos atentar para as diferenças existentes entre uma narrativa autobiográfica e uma narrativa historiográfica. Ao falar sobre a prática da “escrita de si” a autora afirma que:

[...] a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a “sua” verdade. Ou seja, toda essa documentação de “produção do eu” é entendida como marcada pela busca de um “efeito de verdade” — como a literatura tem designado —, que se exprime pela primeira pessoa do singular e que traduz a intenção de revelar dimensões “íntimas e profundas” do indivíduo que assume sua autoria. Um tipo de texto em que a narrativa se faz de forma introspectiva, de maneira que nessa subjetividade se possa assentar sua autoridade, sua legitimidade como “prova”. Assim, a autenticidade da escrita de si torna-se inseparável de sua sinceridade e de sua singularidade.²⁵

Nesse sentido, todo processo de construção de memória por um biografado pressupõe uma certa organização e coerência de suas experiências fragmentadas, o que

²³ Sobre essa dialética entre contexto e *habitus* ver: MICELI, Sérgio. “Bourdieu e a renovação da sociologia contemporânea da cultura”. In: *Tempo Social*, vol.15, n.1, São Paulo, abril 2003, p.63-79.

²⁴ BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas: Papyrus, 1996.

²⁵ GOMES, Angela de Castro. “Escrita de si, escrita da História: a título de prólogo”. IN: GOMES, Angela de Castro (org.). *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004, p.14-15.

não significa tratar-se de uma ilusão. Além disso, como apontou Yves Clot, a proposta de Bourdieu de não conferir sentido a uma biografia pode ser uma armadilha para o pesquisador, levando-o a outra ilusão biográfica.²⁶ Para este autor, Bourdieu, ao preferir a noção de trajetória, entendida como uma forma objetiva de se identificar os espaços sociais ocupados pelo indivíduo em determinados campos, acaba por levar o pesquisador a uma “ilusão objetivista”. Como alternativa, Clot nos propõe pensar a biografia como uma “dupla via” de análise, que leve em conta tanto os elementos objetivos dos agentes nos campos, quanto os aspectos subjetivos, que são os elementos que nos permitem compreender nos indivíduos suas dúvidas, hesitações, inconsistências, e que, de certa forma, ajuda a explicar as diferenças das ações dos sujeitos quando apresentados a determinados problemas ou demandas.

Assim, a noção de *habitus* de Bourdieu acaba por criar limites a análise de trajetórias de vidas ou estudos biográficos, na medida em que a força do campo sobre a atuação individual não permite que se observem as dúvidas, as hesitações, as alternativas que os sujeitos possuem para agir. Nesse caso, cabe destacar que a visão da relação entre indivíduo e sociedade proposta por Norbert Elias, a partir da noção de rede de interdependência, ajuda a refutar tanto a ideia de um “eu” absoluto, individualizado, quanto a de uma sociedade que se impõe “sobre os indivíduos”.²⁷ Dessa forma, a “figuração” permitiria compreender, no jogo de escalas proposto, o quanto, dentro de certo grau de autonomia, os indivíduos poderiam agir em determinados espaços, traçando trajetórias distintas. No caso de Correia Varela, por exemplo, inserindo-se em um campo intelectual, utilizando sua identidade luso-brasileira para alcançar determinados postos, como de diretor de empreendimentos editoriais, e obter sucesso como comediógrafo.

Nessa perspectiva, nos valem da abordagem crítica de Sabina Loriga sobre a “ilusão biográfica” de Bourdieu.²⁸ Para a autora, o sociólogo tenderia a homologar condutas individuais e reforçar os laços normativos sobre o indivíduo, dando certa coerência aos discursos históricos. Para Loriga, o estudo de uma vida deve levar em conta as incertezas e as possibilidades perdidas, o que só foi possível com o jogo de escalas da micro-história, propondo a existência de uma “biografia coral”, que romperia com homogeneidades aparentes, revelando as tensões e os conflitos existentes entre os

²⁶ CLOT, Yves. “L’autre illusion biographique”. *Enquête*, n.5, 1989. <http://enquete.revues.org/99>.

²⁷ Cf. ELIAS, Norbert. *A Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

²⁸ LORIGA, Sabina. “A biografia como problema”. In: REVEL, 1998, p.249.

indivíduos e as regras da normalidade. É justamente no olhar sobre o fragmentado, sobre o particular, que reside a opção pela abordagem de estudos de casos específicos para se observar uma abordagem geral sobre um assunto. O que, em nosso caso, se dará na visão historiográfica a respeito do imigrante português no Brasil e as possibilidades de inserção deles em diversos outros espaços, como no campo intelectual.

Portanto, entendo que o exercício historiográfico que estou fazendo, ou seja, o traçado da trajetória de José Augusto Correia Varella, nos ajudará a pensar tanto nas questões relacionadas à imigração e à intelectualidade, quanto em uma terceira questão que também é muito cara ao meu trabalho. Refiro-me ao uso da categoria “lusobrasileiro” para se refletir sobre a identidade assumida por esse imigrante no país e os diferentes papéis sociais por ele ocupados. Desde já deixo claro que o uso de tal categoria se faz na ausência de outra que possibilite definir a situação específica vivida por esse imigrante. 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, costumes, influenciando e sendo influenciado por uma determinada forma de pensar, de ver o mundo, 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, Correia Varella também não se torna um brasileiro. Como então defini-lo? Como caracterizar sua identidade?

A obra de Fredrik Barth incita várias discussões a respeito dessa categoria de identidade. O autor entende que as identidades não podem ser vistas como fatos pré-estabelecidos, 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.²⁹ Logo, para Barth a identidade só pode ser pensada enquanto uma relação social.

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 re-

²⁹ BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.

significações culturais.³⁰ 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.

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 “eticidades 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.³¹

Para Lesser, ao adotar uma identidade hifenizada no Brasil – nipo-brasileiros, líbano-brasileiros, ítalo-brasileiros, teuto-brasileiros, etc. –, esses grupos de imigrantes

³⁰ 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.

³¹ LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001, p.27.

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 para abordar a situação vivida por Correia Varella no Brasil, optei por “luso-brasileiro” para tentar caracterizar essa duplicidade que é constitutiva de sua identidade, no sentido de ambiguidade, pois não é “resolvível”. Portanto, partindo da hifenização proposta por Lesser, mas levando em consideração as reflexões tecidas em minha 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, como se verá ao longo dos capítulos, 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 enfatiza essa identidade “brasileira” que os críticos e homens de teatro lhe atribuem e na qual ele se reconhece. 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 “fortemente” português. Mas ainda assim ele continuava a ser “duplo”, “híbrido”.

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” as faces de sua identidade: são representações dicotômicas. Em alguns contextos ele é definido como o português e em outros como o brasileiro, mas não 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. Ou seja, é as duas coisas ao mesmo tempo.

Mas Correia Varella, em sua prática sociocultural, jogava com essa dicotomia, aliás, por todos conhecida. Sua atuação na imprensa, nas associações portuguesas, no teatro, no rádio, é sincrônica no tempo. Eram inseparáveis seus papéis de jornalista, comediógrafo, radialista e intelectual da colônia e da sociedade brasileira. Ele era um intelectual luso-brasileiro.

Para tentar então reconstruir a trajetória desse imigrante, segui o método indiciário proposto por Carlo Ginzburg, procurando reunir o maior número de vestígios deixados por José Augusto Correia Varella, bem como de pistas indiretas produzidas por outros atores sociais ligados a ele, através de suas redes de sociabilidade: como os seus colegas de jornalismo, de teatro e da colônia portuguesa, articulando a experiência desses diversos sujeitos.³² Através desses rastros, busco não só reconstruir a trajetória desse imigrante como também compreender os aspectos menos evidentes do processo de imigração portuguesa no Rio de Janeiro.

Nesse sentido, o nome de Correia Varella foi utilizado na pesquisa como uma espécie de bússola, seguindo a orientação de Carlo Ginzburg e Carlo Poni em *O nome e o como: troca desigual e mercado historiográfico*.³³ De acordo com os autores, o nome deve ser o fio condutor da pesquisa e da análise histórica, pois ao mesmo tempo em que ele guia o pesquisador pelo universo documental dos arquivos, ele o ajuda a organizar a sua narrativa. Além disso, quando se está trabalhando com a trajetória de um indivíduo, a pesquisa através do seu nome ajuda a compreender as diferentes identidades assumidas por esse sujeito histórico e as redes nas quais ele estabelece suas relações, permitindo ao historiador, então, alcançar o tecido social em que o indivíduo está imerso. Assim afirmam: “As linhas que convergem para o nome e que dele partem, compondo uma espécie de malha fina, dão ao observador a imagem gráfica do tecido social em que o indivíduo está inserido”.³⁴

Foi seguindo essa metodologia, ou seja, vasculhando os arquivos a partir do nome José Augusto Correia Varella, que encontrei uma documentação variada sobre esse imigrante, como, por exemplo: os registros relativos à saída de Portugal e sua entrada no país, presentes no Arquivo Distrital de Vila Real e no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro; a sua formação de ator pela Escola Dramática Municipal, presente em notícias publicadas na imprensa e nas memórias de colegas de turma; a sua atuação em

³² GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

³³ GINZBURG, Carlo & PONI, Carlo. “O nome e o como – Troca desigual e mercado historiográfico”. In: GINZBURG, Carlo. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

³⁴ GINZBURG & PONI, 1989, p.175.

peças de teatro na capital, através das críticas teatrais publicadas na imprensa; as peças que escreveu ao longo da vida, presentes no arquivo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT); as críticas às peças escritas por ele, publicadas em periódicos da época; os jornais e as revistas em que atuou, tanto como editor quanto como escritor, localizados na Biblioteca Nacional e no Real Gabinete Português de Leitura; os registros relativos à sua participação como sócio e/ou fundador de associações portuguesas, presentes nos acervos das próprias associações, como atas de fundação e livro de sócios; cartões de felicitações trocados com amigos jornalistas e autores teatrais, presentes na Biblioteca Nacional; entre outros.

Esse processo de levantamento das fontes não foi fácil, ainda que tenha conseguido identificar um número bastante razoável. A dificuldade esteve no fato da grafia do nome de Correia Varella apresentar variações entre um documento e outro. Assim, seu nome podia aparecer como “Corrêa Varella”, “Corrêa Varela”, “Correia Varella” ou “Correia Varela”. Após perceber todas essas variantes, tive que retornar aos acervos já pesquisados e refazer o levantamento, encontrando um material muito mais vasto. Mas para efeito de escrita da tese, optei por utilizar a grafia “Correia Varella”, pois é assim que seu nome aparece na maioria dos documentos analisados.

Foi, portanto, através da pesquisa do nome de Correia Varella que consegui reconstruir os seus espaços de circulação e de atuação, bem como as redes (pessoais e profissionais) em que estava inserido e onde se apoiava, como os colegas da Escola Dramática Municipal, o grupo de jornalistas brasileiros e portugueses, os sócios da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e da Associação Brasileira de Imprensa, algumas lideranças da colônia, as associações portuguesas de que fazia parte, ou seja, redes que estavam relacionadas tanto à comunidade portuguesa do Rio de Janeiro quanto à sociedade brasileira.

Para reconstruir e compreender a trajetória desse imigrante meu foco, por um lado, foi na sua atuação como comediógrafo no Brasil, analisando desde as suas primeiras inserções no teatro amador, sua formação pela Escola Dramática Municipal, sua participação em companhias de teatro carioca, sua estreia como autor teatral, passando pela sua consagração como comediógrafo na década de 1920, até o momento em que começa a se aproximar do teatro português e vai assumindo o seu lado mais luso, a partir da instauração do Estado Novo. Por outro lado, privilegiei sua atuação como jornalista e figura atuante dentro da colônia portuguesa, identificando os grupos e os projetos jornalísticos dos quais fez parte, a função assumida nesses projetos, as

características dos periódicos que dirigiu ou que colaborou, a sua passagem pelo rádio, as associações que ajudou a fundar ou de que somente fez parte e os projetos em que se inseriu. Ou seja, no primeiro caso, estarei investigando aquela que parece ser a sua face mais brasileira, uma vez que através do teatro Correia Varella circulou por espaços nacionais e se inseriu em redes articuladas a intelectuais brasileiros, sendo reconhecido pelos mesmos como um autor nacional. No segundo caso, estarei abordando a sua face mais portuguesa, já que estava inserido em projetos voltados especificamente para a colônia.

A escolha desse caminho de análise da trajetória de Correia Varella não foi por acaso. Ela está relacionada a uma das principais problemáticas da tese, que é discutir como esse imigrante conseguiu construir no país essa “dupla identidade”, portuguesa e brasileira, e como as vivenciava. Que tipo de tensão existia entre essas identidades? Como ele conseguia conviver e se mover por elas? Em que contextos ele acionava mais a identidade portuguesa e/ou mais a identidade brasileira? Fredrik Barth, ao analisar os grupos étnicos, chama a nossa atenção para o fato de que a identidade étnica implica uma série de restrições quanto ao tipo de papel que o indivíduo pode assumir.³⁵ Como explicar então o sucesso de um imigrante português no Brasil como “comediógrafo nacional”, escrevendo textos com uma linguagem brasileira e para uma plateia que estava no Brasil? Qual o “campo de possibilidades”³⁶ que permitia a Varella assumir esse duplo/outro papel social?

A partir dessas reflexões, e da própria trajetória de José Augusto Correia Varella, espero demonstrar a pluralidade que se esconde por trás do conceito aparentemente homogêneo de “imigrante”. Além disso, desejo evidenciar que se a existência de fronteiras é uma condição para quaisquer grupos de imigrantes, no caso dos portugueses no Brasil essas fronteiras possuem muitas especificidades. Para isso, esta tese se divide em seis capítulos sincrônicos no tempo. Ainda que se trate da análise de uma trajetória, não está sendo adotada na tese uma narrativa com uma perspectiva cronológica, pois a atuação política-cultural de Varella, na imprensa, no teatro e nas associações portuguesas era simultânea.

Ressalto que, pensando na possibilidade deste trabalho despertar a atenção para novos estudos sobre o tema, estimulando pesquisas futuras a partir das questões e dos

³⁵ BARTH, 2000, p.18.

³⁶ VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

documentos apresentados, optei por manter a ortografia original dos nomes dos periódicos produzidos pelos imigrantes portugueses, facilitando assim a busca de outros pesquisadores nos arquivos e na internet. Além disso, é importante chamar a atenção para o fato de que ao longo do trabalho procurei me beneficiar bastante das imagens encontradas, pois a tese está apoiada na intertextualidade. No entanto, tenho clareza de que o estudo das imagens em si poderia ser ainda mais aprofundado, uma vez que não esgotamos aqui todas as suas possibilidades.

No primeiro capítulo desta tese abordo o início do processo de inserção de Correia Varella no campo teatral no Brasil, caracterizando, primeiramente, a sua atuação no Recreio Dramático Juventude Portuguesa e discutindo a dinâmica de funcionamento e organização do teatro amador na cidade do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX. Em seguida, caracterizo a cena teatral carioca do início do século XX, procurando compreender as principais discussões existentes no campo na época e apontando para um processo de nacionalização do teatro no período, inserindo a criação da Escola Dramática Municipal nesse contexto. Por fim, acompanho a trajetória de Varella como ator na capital federal, abordando a sua passagem e formação pela Escola Dramática Municipal e, em seguida, a sua inserção no teatro profissional, a partir da sua participação em algumas companhias teatrais da cidade.

O capítulo 2 trata da estreia de Correia Varella como autor teatral e do processo que levou à sua consagração como um grande comediógrafo nacional nos anos 1920. Para isso, caracterizo inicialmente a sua participação no projeto do grupo Trianon conhecido como “Alvorada dos Novos”, buscando analisar o significado desse projeto bem como o da criação da Companhia Brasileira de Comédias (CBC) como um todo. Abordo em seguida a peça teatral que o lançou como comediógrafo no país, o *vaudeville O Outro André*, analisando tanto o texto em si quanto a encenação da peça. Em seguida, discuto a recepção que a peça teve entre os críticos de teatro e o público. Por fim, faço uma reflexão a respeito da identidade assumida por Correia Varella no campo teatral brasileiro e o fato de ser exaltado nessa época como um autor nacional, a despeito de sua conhecida origem portuguesa.

No capítulo 3 analiso a trajetória de Varella como comediógrafo no Brasil, identificando, inicialmente, os principais projetos desenvolvidos com o grupo Trianon ao longo dos anos 1920. Após o fim da CBC, aponto as novas parcerias feitas pelo autor com companhias teatrais e comediógrafos nacionais, ao longo dos anos 1930, identificando os novos espaços onde suas peças foram encenadas e apontando para o

seu investimento em outros gêneros teatrais, sem sair, contudo, do campo da comédia. Nesse sentido, demonstro que Varella atendeu a um projeto político-cultural de nacionalização do teatro brasileiro, pois ainda que ele se utilizasse de modelos internacionais, especialmente franceses, a “brasilidade” de seu teatro passava pelas temáticas abordadas, pela linguagem utilizada e pela representação de suas personagens. Em seguida, discuto uma progressiva aproximação do autor com o teatro português, tanto nas parcerias realizadas quanto nas temáticas abordadas nas peças, o que se verifica, sobretudo, a partir da instauração do Estado Novo no Brasil. Por fim, identifico as principais redes em que Correia Varella se inseriu ao longo do tempo, no campo teatral brasileiro, e enfatizo o quanto isso foi fundamental para a consolidação de sua imagem como um autor nacional.

O capítulo 4 analisa a atuação política e cultural de José Augusto Correia Varella dentro da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, mostrando que ele estava, ao mesmo tempo, inserido em redes brasileiras e portuguesas. Para isso, inicialmente, acompanho essas redes nas associações portuguesas, tais como o Orfeão Português, o Centro Transmontano e a Casa de Portugal, identificando as principais práticas e os projetos político-culturais mais importantes desenvolvidos no âmbito dessas instituições, com destaque para a idealização e organização do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil. Evidencio que, aos poucos, Varella foi redimensionando o seu lugar na colônia e se transformando em uma espécie de porta-voz dela. Dessa forma, caracterizo sua atuação como um intelectual mediador, tanto em termos culturais quanto em termos políticos, entre os portugueses de Portugal e os do Brasil, entre a colônia e o Estado português, e entre a colônia e o Estado brasileiro, apontando para um crescimento desse seu papel durante a conjuntura salazarista, período em que se tornaria uma personagem chave na propaganda do Estado Novo português no Brasil.

O capítulo 5 aborda a trajetória de Correia Varella como jornalista no Rio de Janeiro, uma de suas principais práticas culturais desenvolvidas dentro da colônia portuguesa no Brasil. Identifico assim os principais grupos jornalísticos de que Varella fez parte desde a sua chegada ao país, bem como os periódicos produzidos através deles, caracterizando o papel ocupado pelo imigrante nos mesmos. Reflito a partir daí sobre a importância dessa produção jornalística para a colônia portuguesa, procurando explicar como os periódicos produziam visibilidade para os intelectuais portugueses no Brasil, como foi o caso de Correia Varella. Além disso, enfatizo que, apesar de publicados em

português e no Brasil, esses periódicos não podem ser chamados de brasileiros, pois guardam todos um forte caráter étnico.

Por fim, no capítulo 6, analiso a participação de Varella na imprensa falada do Rio de Janeiro, demonstrando que tanto ela quanto a imprensa escrita foram transformadas pelo jornalista em vetores importantíssimos para seu exercício de mediação cultural e política, por meio dos quais ele ajudou a promover o Estado Novo português no Brasil e a disseminar os valores que eram próprios do regime. Dessa forma, quase todas as facetas desse intelectual luso-brasileiro estarão sendo abordadas ao longo dos seis capítulos desta tese, contribuindo assim para o resgate da trajetória de uma figura singular da colônia portuguesa do Rio de Janeiro e das contribuições dadas por esses imigrantes à história do país.

Capítulo 1 – O autor-ator

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.)

Pelo que respeita ao sr. Correia Varella, [...] o seu trabalho vale o preciso para nele saudarmos uma das mais legítimas esperanças da futura cena nacional. Aluno do 1º ano, revelou-se com uma “vis” cômica notável e uma capacidade realista de interpretação que surpreende na sua idade.

(Revista da Semana, 7/10/1916.)

Quando Correia Varella foi saudado por alguns periódicos cariocas como uma boa promessa do teatro nacional, por sua atuação na prova prática da Escola Dramática Municipal, fazia três anos que ele se encontrava em terras brasileiras e já completara aqui os seus 24 anos. Nascera em 1892, na freguesia de Andrães, distrito de Vila Real, pertencente à província tradicional de Trás-os-Montes e Alto Douro. 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, José Augusto 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. 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 encontramos desse imigrante data de setembro de 1915, quando atuou na peça *O Fado*, do escritor português Bento Mantua, 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 imigrantes recém-chegados ao país, como o caso das associações beneficentes e assistenciais.³⁷

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: 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, no entanto, deixar de demonstrar sua vinculação à terra de acolhimento, servindo assim 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 Fonseca³⁸, 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 cosmopolita, ou seja, aberta a qualquer nacionalidade.³⁹ Fora criada em junho de 1915, no mesmo ano em que Varella se tornou

³⁷ 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.

³⁸ FONSECA, Vítor 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.

³⁹ Esse 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

um associado, e localizava-se na região do Sacramento, no Centro da cidade. Segundo o autor, 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, valor reconhecidamente baixo.⁴⁰

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.

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

Em relação a essa questão, é importante que tenhamos clareza de que não basta compreender a inserção de Varella no campo do teatro simplesmente por ser algo comum naquele tempo, dada a grande quantidade de atores portugueses que se destacavam na capital, ou como uma exceção, já que a maioria dos imigrantes na cidade tentava sobreviver em atividades ligadas ao comércio e à prestação de serviços.⁴¹ Esse tipo de reflexão em nada contribui para esclarecer as possibilidades que estavam apresentadas para ele naquele contexto e as razões de suas escolhas. A decisão de fazer parte do corpo cênico do Recreio Dramático e depois do grupo de alunos da Escola Dramática Municipal deve ser pensada tanto em relação ao contexto social em que ele estava imerso, quanto a questões subjetivas e individuais desse imigrante.

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.

⁴⁰ FONSECA, 2010, p.249.

⁴¹ Segundo Eulália Lobo, a maioria dos portugueses que chegaram ao Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX empregaram-se como ferreiros, cocheiros, pedreiros, leiteiros, pescadores, padeiros, cozinheiros, motoristas, carvoeiros, jardineiros, sapateiros, além de participarem da construção civil e da metalurgia. LOBO, 2001, passim.

1.1 – O teatro amador no Rio de Janeiro

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 entanto, percorrendo os textos de memorialistas do início do século XX, bem como os artigos publicados em periódicos cariocas por intelectuais e homens ligados ao teatro, observa-se um grande silêncio ou mesmo descaso em relação a esses espaços menores que ofereciam espetáculos na cidade, como o teatro amador. A maioria das críticas, dos elogios e dos comentários se destinava às grandes companhias teatrais, tanto nacionais quanto estrangeiras, bem como aos atores profissionais que delas faziam parte. Quando o teatro amador era mencionado, geralmente era no diminutivo, “teatrinho”, numa operação de rebaixamento, pois o viam como uma iniciativa espontânea e desorganizada de grupos que habitavam o subúrbio, que tinham como único objetivo a diversão.

Pesquisando a bibliografia a respeito do tema do teatro amador nas primeiras décadas do século XX, a fim de compreender um pouco melhor esse universo que foi a porta de entrada de Correia Varella, encontrei três obras específicas e que foram bastante reveladoras, inclusive da importância da participação dos imigrantes portugueses nesse tipo de teatro. As duas primeiras pertencem à historiadora Luciana Penna Franca, correspondendo à dissertação de mestrado e à tese de doutorado em História, defendidas por ela na Universidade Federal Fluminense, intituladas, respectivamente: *Teatro Amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*⁴² e *Teatro Amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo*.⁴³ A outra é um artigo de uma jornalista, Roseli Fígaro, sobre o Circuito Cultural do Teatro Amador e Operário Luso-brasileiro em São Paulo, na primeira metade do século XX,

⁴² FRANCA, Luciana Penna. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. Dissertação de Mestrado em História. Niterói: UFF, 2011.

⁴³ Id. *Teatro amador no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo*. Tese de Doutorado em História. Niterói: UFF, 2016.

mas com ênfase em 1942: “Teatro amador – uma rede de comunicação e sociabilidade para a comunidade lusófona na primeira metade do séc. XX”.⁴⁴

Em sua dissertação, Luciana Franca demonstra, através de uma minuciosa pesquisa que identificou quais grupos amadores existiam no Rio de Janeiro no final do século XIX, que esse tipo de teatro era uma realidade no cotidiano do Rio de Janeiro, mobilizando muito mais gente do que apenas os sócios e participantes das sociedades de teatro amador. Problematizando o discurso dos críticos teatrais e articulistas da imprensa da época, a autora mostra que o teatro amador não estava presente só nos subúrbios cariocas. Ela identifica uma série de grupos que estavam localizados no Centro da cidade, próximos aos grandes teatros e companhias teatrais profissionais, como era o caso do próprio Recreio Dramático Juventude Portuguesa.

Esses espaços abarcavam artistas de diferentes grupos sociais e uma plateia bastante diversificada, que muitas vezes pagava por ingressos que tinham o mesmo valor das peças ditas “profissionais”. Para a autora, tais dados ajudam a corroborar sua hipótese de que o público procurava as peças de teatro amador não em razão dos ingressos serem mais baratos, pois, em grande parte, não o eram, mas pelo interesse nas temáticas das peças, pelo desejo de participar dos eventos de grupos com os quais se identificavam, fosse pelo envolvimento político, pela vizinhança ou simplesmente pela diversão.

O importante aqui é pensarmos que o preço dos ingressos cobrados por amadores nem sempre se diferenciava dos preços de muitas peças encenadas por atores profissionais. Esse dado reforça a ideia de que o teatro amador se espalhava pela cidade e conquistava novos públicos, porém, não obrigatoriamente, atraía apenas os menos favorecidos financeiramente. Assistir a uma peça representada por amadores era uma escolha pelo espetáculo que era apresentado e não porque era mais barato.⁴⁵

Outra conclusão a que chega a autora é a de que não necessariamente o teatro amador foi, para os atores daquele período, um trampolim para o teatro profissional. Alguns atores, até de relativo sucesso, optaram por continuar no amadorismo. Como explicação Luciana Franca levanta algumas hipóteses, como a de que, para alguns atores, o teatro feito por amadores seria um teatro mais sério e de maior qualidade,

⁴⁴ FÍGARO, Roseli. “Teatro amador: uma rede de comunicação e sociabilidade para a comunidade lusófona na primeira metade do século XX”. *Media e Jornalismo*, v.7, p.115-127, 2008.

⁴⁵ FRANCA, 2011, p.71.

sendo reconhecido por seu caráter pedagógico como um importante instrumento de educação, principalmente entre os trabalhadores. Isso fazia com que as pessoas envolvidas com esse tipo de teatro acreditassem e defendessem certos projetos culturais. A esse fato se aliava uma percepção dos atores profissionais, especialmente das mulheres, como pessoas que não eram bem vistas, moralmente, pela sociedade.

Assim como acontecia com as sociedades recreativas, os grupos de teatro amador precisavam apresentar um estatuto e um pedido de licença à polícia da capital, para que o seu clube, grêmio ou sociedade pudesse funcionar. Nesses estatutos é possível extrair informações importantes, como o nome das pessoas responsáveis, as funções de cada membro, o valor das cotas e os tipos de atividades permitidas. Foi analisando um número significativo desses estatutos que Luciana Franca demonstrou se tratarem de grupos organizados com funções internas estabelecidas, em que os deveres e direitos dos artistas amadores estavam claramente definidos. Muitos deles ainda possuíam periódicos próprios, onde faziam a divulgação de suas peças e de seus principais projetos e ideias, revelando uma realidade muito distinta daquela exposta pelos críticos teatrais, que apontavam para a desorganização e desarticulação desses grupos.

Ao identificar tais grupos, fica muito clara a participação dos imigrantes portugueses no teatro amador do Rio de Janeiro. Essa participação é percebida, de imediato, pelo nome de alguns desses grupos amadores, ainda que a maioria fosse aberta a outras nacionalidades, como o Lusitano Club, fundado em 1917, o Recreio Dramático Juventude Portuguesa, fundado em 1915, e a Sociedade Dramática Luso-Brasileira, fundada em 1913. Para além dessa evidência, também não era incomum a participação de portugueses em grupos de teatro amador que não tinham um caráter étnico explícito.

Em sua tese de doutorado, Franca ainda apresentou outros elementos que corroboraram essa forte ligação entre os portugueses e os grupos de teatro amador no Rio de Janeiro. Para além de atuarem como sócios, era muito comum também a interpretação de peças de autores portugueses, abarcando textos de diversos gêneros. Além disso, alguns clubes homenageavam atores e autores portugueses em seus próprios nomes, mesmo não sendo formados exclusivamente por imigrantes, tais como Arcadia Dramática Esther de Carvalho, em referência à atriz portuguesa; Sociedade Dramática Particular Furtado Coelho, em homenagem ao ator e ensaiador português; o Club Dramático Souza Bastos, referência ao autor, ensaiador e empresário do teatro

português; e o Grêmio Dramático Taborda, em homenagem ao ator português Francisco Alves da Silva Taborda.⁴⁶

Em geral, o corpo cênico dessas sociedades dramáticas era formado pelos próprios sócios, que possuíam uma preocupação muito grande tanto de valorizar e fortalecer os seus elementos culturais de origem, como de promover a melhor adaptação possível desses imigrantes, especialmente em termos culturais. Nesse sentido, a questão da educação estava muito presente em seus estatutos, através da proposta de construção de bibliotecas para os seus sócios dentro dos espaços da associação; a criação de escolas noturnas e diurnas; e da promoção de conferências. Ou seja, da busca por proporcionar outros espaços de aprendizagem para além das encenações das peças, o que evidencia a abrangência de atuação dessas associações que se organizavam tendo o teatro como referência maior.

A maioria dos estatutos dos grupos formados por imigrantes portugueses aponta, segundo a autora, para a ausência de um caráter político explícito. Alguns, inclusive, proibiam que assuntos políticos fossem tema de conversas e debates dentro das sedes, e que seus sócios participassem de qualquer manifestação política. Algo que é perfeitamente compreensível, pois, como falamos anteriormente, esses estatutos precisavam ser aprovados pela polícia que, mesmo após conceder a licença de funcionamento, ficava alerta quanto ao funcionamento dessas associações, inclusive assistindo às peças para conferir o teor das mesmas. Portanto, ainda que determinada associação tivesse um caráter político, isso precisava ser omitido da polícia e ganhar um cuidadoso tratamento.

Em seu estudo sobre o teatro amador e operário luso-brasileiro em São Paulo, Roseli Fígaro constata que foi especialmente a partir de 1904 que se observou um crescimento dos grupos de teatro amador na cidade, nos quais a presença dos imigrantes portugueses foi fundamental.⁴⁷ De acordo com a autora, a participação dos imigrantes nesses grupos e na encenação de suas peças contribuiu para aproximar a comunidade lusófona dos habitantes da cidade de São Paulo. Mesmo sendo uma comunidade menor do que a do Rio de Janeiro, era bastante significativa, tendo criado espaços de sociabilidade e de cooperação importantes. Interessada nos grupos amadores que possuíam caráter mais político, formados, em sua maioria, dentro de associações de trabalhadores, a autora mostra que o teatro, para os líderes dessas associações, era uma

⁴⁶ FRANCA, 2016, p.104-113.

⁴⁷ FÍGARO, 2008, p.6.

boa estratégia para mobilizar e incrementar a participação desses trabalhadores. As peças tratavam de temas variados, mas sempre relacionados às condições de trabalho, à família e à moral.

Além dos portugueses, outros grupos de imigrantes possuíam associações com seus respectivos grupos de teatro amador, como os espanhóis e os italianos, esses últimos fortemente influenciados pelas ideias anarquistas. Roseli Fígaro defende então que esse tipo de teatro, feito especialmente por e para trabalhadores, se apresentava, principalmente, em bairros tipicamente proletários de São Paulo, contribuindo para a formação de um circuito cultural “alternativo” na cidade. Para o ano de 1942, a autora identificou 60 pedidos de liberação de peças por grupos amadores. Dessas 60 peças, 22 tinham vínculo com a comunidade de imigrantes portugueses. Ou seja, ela constata a intensa movimentação teatral entre os amadores ligados às associações de trabalhadores das comunidades de imigrantes, especialmente a portuguesa. Desses grupos, ainda com a autora, saíram grandes artistas que, mais tarde, não só se destacaram nos palcos dos teatros profissionais, como no rádio, no cinema e na televisão, percorrendo o circuito das mídias mais modernas.

No Rio de Janeiro, as peças produzidas pelos grupos amadores ligados à colônia portuguesa apresentavam gêneros variados: operetas, dramas, altas comédias, revistas e até mesmo óperas. 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 Guignol⁴⁸; 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

⁴⁸ O Théâtredu 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. De acordo com um artigo publicado em 2012, sem autoria, na *Revista Eletrônica de Críticas e Estudos Teatrais*, as primeiras peças nesse gênero se inspiravam em autores como Edgar Allan Poe e enquadravam-se bem no espírito decadentista que predominou na literatura francesa do final do século XIX. Disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2012/12/crime-no-hospicio/>.

caráter declamatório, do autor português Bento Mântua.⁴⁹ 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, identifiquei, 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.⁵⁰ 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.⁵¹ Após uma série de trocas de ofensas, algumas inclusive feitas através da imprensa, por meio de cartas enviadas mas não publicadas, 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 nossa 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. E, embora não tenhamos dados que comprovem

⁴⁹ *Correio da Manhã*, 19 de setembro de 1915, p.3.

⁵⁰ *O Paiz*, 07 de dezembro de 1915, p.8.

⁵¹ *O Paiz*, 25 de outubro de 1916, p.5.

isso, possivelmente esse projeto começou a ser gestado ainda em Portugal, onde provavelmente teve seu primeiro contato com os meios teatrais, 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.

1.2 – A cena teatral e a criação da Escola Dramática Municipal

Não há atualmente teatro brasileiro; nenhuma peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admittissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje que o gosto do público tocou o último grau da decadência e perversão nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras severas de arte. Quem lh'as receberia, se o que domina é a cantiga burlesca ou obscena, o cançã, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores?

(Machado de Assis, *Kosmos*, out. 1908)

O texto acima foi escrito por Machado de Assis e publicado pela primeira vez em 1873. É um texto muito utilizado pelos pesquisadores, pois mostra uma concepção sobre o teatro nacional compartilhada pela maioria dos intelectuais do final do século XIX e início do XX: a de que não existia um teatro verdadeiramente brasileiro, motivo da decadência do teatro que então se apresentava. Esse mesmo texto foi reproduzido pela revista *Kosmos* em outubro de 1908, ou seja, 35 anos após a sua divulgação, revelando que essa imagem foi duradoura, continuando ainda muito presente no meio artístico e literário.

Essa propalada crise do teatro nacional, que pode ser observada na fala de importantes intelectuais e nas críticas das peças publicadas nos periódicos, a despeito dos teatros da capital federal estarem lotados de público, especialmente nas primeiras décadas do século XX, era atribuída a uma série de fatores. Um deles seria o monopólio exercido pelas companhias de teatro estrangeiras no país, bem como pelas peças de autores europeus, como Machado de Assis apontara. Uma situação que não deixava espaço para atores e autores nacionais, impedindo assim a construção de um teatro genuinamente brasileiro.

As críticas ao predomínio dos estrangeiros no campo teatral brasileiro foram muito fortes nas últimas décadas do século XIX. Elas atacavam os empresários de teatro

por enriquecerem trazendo peças de fora do país e com temáticas que não tinham nenhuma relação com a realidade brasileira. Somado a isso, outra crítica muito recorrente em autores como José de Alencar, Machado de Assis e Arthur Azevedo, por exemplo, era a falta de apoio do governo ao teatro e aos atores nacionais, o que contribuía, ainda mais, para esse fosso entre o teatro produzido no Brasil e o que vinha do exterior. Para esses intelectuais, somente o subsídio governamental, traduzido pelo estabelecimento de subvenções a companhias nacionais permanentes, pela criação de uma escola de arte e pela construção de teatros públicos, garantiria a regeneração, na verdade, a criação da arte teatral no Brasil. Só o apoio governamental retiraria o teatro do controle das mãos de empresários que não teriam nenhuma preocupação com a arte, somente com o aumento dos seus lucros.

Essa postura dos intelectuais ficou explícita, por exemplo, na campanha bem-sucedida, mas muito sofrida e demorada, de Arthur Azevedo pela construção de um Teatro Municipal. Larissa Neves e Orna Levin mostram, a partir da análise da coluna “O Theatro”, publicada por Arthur Azevedo semanalmente no diário *A Notícia*, entre 1894 e 1908, o grande esforço do autor para que os poderes públicos assumissem o processo de criação de um teatro verdadeiramente nacional. A ação governamental deveria envolver não só a construção do prédio onde funcionaria o teatro, mas também a subvenção de uma companhia estável, formada por atores brasileiros que encenassem somente peças nacionais.⁵²

Além disso, durante a Exposição Nacional de 1908, Arthur Azevedo ficou encarregado de toda a programação teatral do evento. Entre os vários pavilhões erguidos para se comemorar o centenário da Abertura dos Portos às Nações Amigas, e exibir nossas riquezas tecnológicas, científicas e culturais, estava o edifício do Teatro João Caetano, o teatro da Exposição, onde seriam encenados textos dramáticos nacionais. Para isso, Arthur Azevedo conseguiu que o governo ajudasse na criação da Companhia Dramática Brasileira, composta inteiramente por artistas nacionais. Dessa forma, segundo Larissa Neves, dois sonhos do autor teriam sido realizados naquele contexto: o de ver uma companhia inteiramente brasileira encenar o tipo de texto considerado, pela crítica, elevado e artístico; e o de testemunhar o financiamento do governo para a produção dramática nacional, pelo que tanto lutou em sua coluna “O Theatro”. Apesar

⁵² NEVES, Larissa de Oliveira & LEVIN, Orna Messer. (orgs.) *O Theatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

disso, Arthur Azevedo morreu em outubro de 1908, ou seja, antes de ver inaugurado o tão defendido e desejado Teatro Municipal, o que só ocorreria em julho de 1909.

Outra razão apontada para a crise do teatro nacional eram os gêneros das peças então em voga no Brasil, o que Machado de Assis resumiu como “cantiga burlesca ou obscena, o canção, a mágica aparatosa, tudo o que fala aos sentidos e aos instintos inferiores”. O literato está criticando especificamente o predomínio do chamado teatro musicado e ligeiro, categoria ampla que abrange diferentes gêneros como a opereta, o *vaudeville*, o teatro de variedades e, especialmente, o teatro de revista, o maior sucesso de público na capital federal em fins do século XIX e nas duas primeiras décadas do século XX.

Para alguns intelectuais, como Machado de Assis, defensores do chamado “teatro sério”, que abrangeria, por exemplo, gêneros como a tragédia, o drama realista e as altas comédias, o teatro musicado e ligeiro seria uma arte menor, que apelaria para as piadas de mau gosto e para a “pornografia”, buscando a qualquer custo o riso descontrolado e irracional da plateia. Nessas críticas fica muito clara a imagem que esses literatos tinham do papel do teatro na sociedade: ele deveria ter uma função moral e educativa, sendo responsável por transmitir bons valores para a plateia. O teatro ligeiro não serviria a esse papel, pois, na opinião desses homens, seria somente um teatro de entretenimento, com o único intuito de fazer rir.

Junto a essa crítica, havia também a do “mau gosto” do público da capital federal, que deixava as sessões de dramas às moscas para ir se deleitar em peças com mulheres seminuas, palavrões, piadas prontas, números de mágica e dança. O que acabava por levar os empresários a investirem cada vez mais nesse tipo de teatro, uma vez que, sem auxílios governamentais ou patrocínios, a bilheteria acabava sendo a única fonte de renda das companhias de teatro. Por sua vez, esses empresários também eram responsabilizados pelos intelectuais e homens de teatro pela decadência do teatro nacional, uma vez que produziam somente um teatro comercial, desprovido de qualidades artísticas.

Esse discurso de uma ausência de um teatro nacional, desqualificando o teatro que então se apresentava, teve vida bastante longa. Nesse sentido, Mário Nunes, crítico de teatro do *Jornal do Brasil* nas primeiras décadas do século XX, afirmava para o ano de 1924 que o problema da crise do teatro nacional não estava só na falta de apoio do governo:

Desde época imemorial, se a hipérbole me é permitida, clama-se pela ação, pela interferência dos poderes públicos. Apela-se para o governo federal, para o governo municipal, legislativo e executivo, como a fonte de que há de vir o remédio. Realmente, é de lamentar que a administração pública no Brasil, venha, inflexivelmente mantendo uma atitude de franco indiferentismo pela arte teatral, quando lhe competia procedimento muito diverso; mas essa não é a causa principal do nosso atraso, em relação à mais complexa, senão à mais bela manifestação intelectual do espírito humano: o mal não é do governo, é do povo, e radica-se a problema muito mais extenso e profundo, e de lenta solução, o analfabetismo. Sem uma cultura mediana, formada de conhecimentos gerais, não há sensibilidade artístico-intelectual e, conseqüentemente, inexistente pendor pelo teatro. Por isso, no Rio, como nas demais cidades populosas do país, não há público para a alta comédia, isto é para o verdadeiro teatro. Aflui ele às revistas, em que há reminiscências dos espetáculos de circo, ao alcance de todos os entendimentos; aplaude as peças “gênero Trianon” que o fazem rir, mas que não lhe dão que pensar.⁵³

Importante ressaltar que o texto acima reproduzido, ainda que relativo ao ano de 1924, foi publicado somente em 1956, no livro *40 anos de teatro*, em que Mário Nunes reuniu parte de suas críticas publicadas na imprensa carioca entre 1913 e 1934. O texto faz parte de uma espécie de crônica que abre os capítulos do livro, divididos pelos anos, em que o crítico faz um balanço da cena teatral daquele ano específico. Nesse sentido, muito provavelmente, essas “crônicas” foram escritas para a publicação do livro e, portanto, revelam a construção de uma memória histórica pelo autor a respeito do teatro das primeiras décadas do século, na capital federal. Além disso, evidencia o quanto esse discurso “decadentista” sobre o teatro ainda tinha força entre os intelectuais e homens de teatro.

O que podemos perceber é que para esses homens o teatro acabava preso a um círculo vicioso. De um lado, o público, que em razão de sua péssima formação, seu mau gosto e por não saber apreciar a verdadeira arte lotava as peças de teatro ligeiro, que não lhe exigiam nenhum esforço mental, o que o crítico Mário Nunes resumiu como peças “gênero Trianon”, fazendo referência ao tipo de peças que eram encenadas no teatro Trianon, no Rio de Janeiro, e sobre as quais falaremos no capítulo 2; de outro, os empresários, que entusiasmados pelo sucesso comercial desses gêneros, não investiam

⁵³ NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. 2º volume. Rio de Janeiro: SNT, 1956, p.101-102.

no “verdadeiro teatro” e encomendavam cada vez mais revistas, operetas, burletas, etc.; por fim, os autores, que em busca de sucesso e de dinheiro acabavam se rendendo ao mau gosto do público e contribuindo para mantê-lo na ignorância.

Nesse sentido, Fernando Mencarelli mostrou em *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*, como até esse autor foi duramente criticado por seus pares por ter se rendido ao gosto do público e escrito revistas.⁵⁴ Coelho Neto, por exemplo, travou, por meio da imprensa, uma série de discussões com Azevedo, criticando o fato dele desperdiçar seu talento de comediógrafo com gêneros sem nenhum valor literário, deixando de contribuir assim para a regeneração do teatro nacional e se curvando ao mau gosto do público. Em sua opinião, a revista seria um gênero espúrio, desprovido de qualidades, que, por seu apelo popular e vulgaridade, contribuía para o desmantelamento da arte teatral.

Interessante é perceber que o próprio Arthur Azevedo, muitas vezes, se lamentou de escrever peças de “gêneros menores”. Na verdade, como alguns autores mostram, a sua trajetória como comediógrafo foi marcada por uma profunda ambiguidade. Para Antônio Herculano Lopes, por exemplo, Arthur Azevedo foi talvez o autor que mais chegou perto, no início do século XX, do entendimento de que abraçar as tendências populares poderia ser não só uma estratégia de sobrevivência profissional, dado o seu sucesso comercial, mas também um caminho para os teatrólogos construírem obras que melhor expressassem o caráter nacional que os intelectuais estavam procurando.⁵⁵ Por outro lado, como enfatizou Mencarelli, Arthur Azevedo possuía uma formação erudita e era membro da elite intelectual carioca, e, portanto, vivia em conflito com a sua “boa consciência literária”. Assim, quando atacado pelos seus pares, como Coelho Neto, defendia-se, recusando-se a aceitar a denúncia de contribuir para a decadência do teatro nacional, afirmando que tais gêneros há muito faziam parte do repertório brasileiro. Mas, ao mesmo tempo, revelava todo seu próprio preconceito literário ao externar seu desconforto de ser um “revisteiro” entre acadêmicos.⁵⁶

Mencarelli mostra que esses tipos de análise, como a de Coelho Neto, sobre o teatro nacional valorizavam principalmente o texto, a dramaturgia, ignorando o teatro como um fenômeno cultural que envolve diferentes agentes: atores, diretores,

⁵⁴ MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, 1999.

⁵⁵ LOPES, Antônio Herculano. *The jaguar's leap: Musical theater in Rio de Janeiro 1900-1922*. Tese de doutorado. Nova York: New York University, 2000.

⁵⁶ MENCARELLI. op. cit.

cenógrafos, técnicos, empresários, público, críticos teatrais. Nesse sentido, o discurso de um “vazio” no cenário teatral não correspondia ao que de fato se verificava nos teatros da capital federal, especialmente nas primeiras décadas do século XX: várias companhias ocupando os diversos espaços da cidade; um público cada vez maior e mais heterogêneo; autores nacionais, como Viriato Correa, Oduvaldo Vianna e Cláudio de Souza, produzindo diversas peças sem amparo oficial; enfim, a cidade vivendo um período de grande agitação em relação à produção teatral, ou, como bem definiu o autor, a organização de uma verdadeira “indústria da cena”.⁵⁷

De acordo com Mencarelli, falava-se em decadência do teatro nacional quando muitas salas de teatro da cidade encontravam-se lotadas e o teatro havia se tornado uma das mais populares formas de expressão artística. Tais críticas remetem, portanto, a uma concepção bastante antiga e elitista, de que tudo o que é popular, “de massa”, é ruim, até porque o grande público não tinha bom gosto, como se via. Nesse sentido, a popularidade do teatro ligeiro já seria para esses intelectuais um indício de suas baixas qualidades, pensamento de certa forma preconceituoso e imbuído de certo sentido de classe, que impedia com que esses intelectuais enxergassem as virtudes desses gêneros de teatro.

Cláudia Braga em *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República* defende, por exemplo, que essa produção, predominante nas primeiras décadas do século XX, foi a que marcou o início da independência do teatro nacional.⁵⁸ Seria nesse momento que o teatro, no Brasil, começaria a se libertar aos poucos dos modelos europeus e a encontrar uma identidade própria. Para a autora, através das revistas e das comédias ligeiras, ia se compondo um vasto quadro da sociedade brasileira dos primeiros anos da República, seja pelos temas abordados, pelos tipos desenhados ou pelo estilo empregado.

Ou seja, as severas críticas ao que se encenava conviviam com um teatro popular pelos gêneros escolhidos, que, inclusive, comportavam várias referências ao nacionalismo e aos excessivos estrangeirismos, como os usados no vocabulário brasileiro. Nesse sentido, os temas dos textos teatrais já faziam uma abordagem que valorizava o país, mesmo quando mostravam nossas dificuldades e problemas. É o caso

⁵⁷ MENCARELLI, Fernando Antonio. “Artistas, ensaiadores e empresários: o ecletismo e as companhias musicais”. In: FARIA, João Roberto. (dir.) *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012, p.253.

⁵⁸ BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.

das peças que colocavam em cena o confronto entre nossa tradição agrária e os constantes avanços trazidos pela modernização industrial, o que se refletia, inclusive, em uma mudança de valores, os quais também eram abordados pelos textos.

Antônio Herculano Lopes, em sua tese de doutorado, também chama atenção para a importância sócio-cultural dessa produção, negligenciada tanto pelos críticos da época quanto, até bem recentemente, pelos historiadores. Para o autor, o teatro ligeiro no Rio de Janeiro foi um espaço importante de discussão sobre identidades, especialmente a identidade nacional, exemplificado pela constante representação dos chamados “tipos” brasileiros, mais especificamente cariocas, como o malandro e a mulata. Além disso, essa produção teatral teria sido a primeira a incorporar uma linguagem verdadeiramente brasileira, inclusive se utilizando de gírias características da época, e a dar espaço para músicos e artistas negros, mulheres escritoras, ritmos e canções populares, ou seja, a representar os grupos que, até então, estariam afastados desse tipo de produção cultural, ainda que não representasse efetivamente a emancipação dos mesmos.⁵⁹ E, como apontam alguns autores, ainda que servisse para marcar estereótipos.

Para Tiago de Melo Gomes, todo esse discurso desenvolvido pelos intelectuais e críticos de teatro seria parte de uma estratégia de diferenciação social, em um contexto em que os limites e as barreiras sociais iam se tornando cada vez mais fluidas e menos claras para a sociedade. Dessa forma, a cultura tendia a ser utilizada como um mecanismo de diferenciação de gostos e comportamentos que deviam ser defendidos.⁶⁰ O crítico Mário Nunes mais uma vez deixava clara essa tentativa de estabelecer diferenças entre o gosto do povo e o da “elite”, entre os teatros frequentados por aquele e pelos “bem-nascidos” da sociedade.

O público das temporadas estrangeiras, fornecia-o a elite social, apelidada ironicamente, no começo do século por João do Rio - os 300 de Gedeão. Era sempre o mesmo. Constituíam-no as camadas mais cultas da nossa sociedade, figuras de representação nas letras, nas ciências, na política e nas finanças - gente viajada e de dinheiro. Para que se mantivesse, crescesse e se avolumasse, concorria a obrigação em que se achava de frequentar todos os conjuntos ilustres que nos visitavam, de drama, comédia, bailados e ópera

⁵⁹ LOPES, 2000, p.36.

⁶⁰ GOMES, Tiago de Melo. *“Como eles se divertem” (e Se Entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920*. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2003.

lítica. O outro público, esse se formara no circo, era muito pouco exigente - como se compreende - e só agasalhava um desejo - o de se divertir.⁶¹

Como se vê, é recorrente esse diagnóstico sobre as diferenças de gostos entre o povo e as elites, com todos os seus desdobramentos. Mas o que se percebe, comparando o público que frequentava os “teatrinhos”, que seriam destinados ao povo sem instrução, e os “grandes teatros”, direcionados a quem realmente entenderia de arte, é que essa grande diferença estava muito longe de ser realidade. Na verdade, como conseguiu evidenciar Tiago de Melo, a partir do estudo dos arquivos da empresa Pascoal Segreto, incluindo dados sobre os ingressos dos teatros administrados por ela, uma das características mais marcantes das salas de teatro da capital federal, do início do século XX, era a sua heterogeneidade. Ao abordar as críticas feitas pelos intelectuais da época ao teatro ligeiro, o autor afirma que:

A avaliação negativa da qualidade das peças desse gênero teatral está longe de ser a única armadilha em tais textos, que também se caracterizam por forçar a exclusão do teatro do processo de massificação cultural. Buscando a diferenciação social por critérios teatrais, esses escritores deixaram (muito provavelmente de modo deliberado) de fazer qualquer referência ao fato de que os teatros da capital (todos com capacidade para mais de mil pessoas) não poderiam pretender a sobrevivência voltando-se apenas para um grupo social. O teatro era então claramente um negócio levado à frente por donos de teatros e companhias que possuíam estratégias diferentes de abordar o público e obter sucesso, mas jamais poderiam abdicar de tentar trazer o maior público possível ao teatro.⁶²

Essa visão negativa sobre o tipo de teatro que se tinha no Brasil em fins do século XIX e início do XX, construída e repetida durante décadas por literatos reconhecidos, acabou sendo incorporada por muitos trabalhos acadêmicos, inclusive, de historiadores do teatro. A absorção desses juízos de valor, que menosprezavam o teatro ligeiro e a “baixa comédia”, findou por criar uma divisão na história do teatro brasileiro, baseada em uma dicotomia de dois tempos. O tempo do “verdadeiro teatro” teria existido, no Brasil, até meados do século XIX, com João Caetano, sendo que o “teatro realista” só retornaria à cena nos anos 1940, a partir da estreia de *Vestido de Noiva*, de Nelson

⁶¹ NUNES, 1956, 1º volume. p.31-32.

⁶² GOMES, 2003, p.149.

Rodrigues. Tudo o que existiu nesse longo período que vai, grosso modo, da segunda metade do século XIX a meados do XX, deveria ser visto com desconfiança. Era o teatro ligeiro, nada sério e sem valor artístico, que empolgava o público exatamente porque, como ele, não tinha qualidades. Apenas divertia, fazendo rir. Por isso, não representaria a arte dramática brasileira, cujo ponto zero ou de renascimento, como se queira, seria *Vestido de Noiva*.

Além das críticas apontadas anteriormente, havia outro fator, na opinião desses intelectuais, responsável pela péssima qualidade do teatro do período: o despreparo de nossos atores, que por não terem espaços de estudo e de formação, tornavam-se atores profissionais a partir da experiência, incorrendo em uma série de erros de representação. Na visão de Coelho Neto, por exemplo, os atores que pertenciam à classe artística do Rio de Janeiro:

[...] vieram da tripeça, do bando de carpinteiro, do torno, das companhias de polícia, das oficinas dos arsenais, das plataformas dos bondes, e, sem sintaxe, nem distinção, se encarregam de primeiros papeis, metendo os pés pelas mãos com uma empatia revoltante.⁶³

É justamente nesse contexto de descontentamento com a qualidade dos atores e dos textos de nosso teatro que foi criada a primeira escola de formação de atores do país. A Escola Dramática Municipal foi vista pelos intelectuais da época como uma possível solução para o quadro de decadência de nossa arte dramática. Ela foi criada oficialmente em 1908, através do decreto 1.167, que abria concorrência pública para a administração do Teatro Municipal, oferecendo uma subvenção anual de cento e vinte contos de réis e, como condição, a necessidade de criação de uma companhia nacional e de uma escola dramática.⁶⁴ Mas a sua inauguração só acontece em 15 de abril de 1910, tendo Coelho Neto como diretor e ocupando um pequeno espaço no Teatro Municipal.

De acordo com Elza de Andrade, a primeira turma da Escola se formou em novembro de 1913, ou seja, quatro anos após o início do curso, constituindo-se uma exceção, pois o curso previa apenas três anos.⁶⁵ Formaram-se 14 atores dos 30 que haviam ingressado em 1910, e mais quatro se formaram em março de 1914, após os

⁶³ Apud: MENCARELLI, 1999, p.174.

⁶⁴ A respeito da história da Escola Dramática Municipal ver: ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *A Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil 1908-1911*. Dissertação de Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996.

⁶⁵ *Ibid.*, p.77.

exames de 2ª época. Ao longo do curso tiveram as seguintes cadeiras: Prosódia, Arte de Dizer, História do Teatro e da Literatura Dramática, Arte de Representar e Fisiologia das Paixões. Coelho Neto foi diretor da Escola e professor da cadeira de História do Teatro e da Literatura Dramática até sua morte, em 1934.

Dos cinco professores da primeira turma a se formar, quatro eram imortais da Academia Brasileira de Letras: Coelho Neto, Alberto de Oliveira, João Ribeiro e Fernando Magalhães. Além disso, percebe-se, muito claramente, a preocupação da Escola com a questão da palavra, pois duas das cinco cadeiras existentes tratavam da prosódia e da arte de dizer, e apenas uma cadeira propunha a prática teatral. Isso indica o tipo de teatro que seria valorizado dentro da Escola, ou seja, um teatro baseado no modelo europeu, um “teatro mais sério”, declamatório, sem espaço para revistas e comédias ligeiras. Tudo muito de acordo com o que seu diretor entendia por “verdadeira arte dramática”, e cujo método de interpretação propunha o teatro do gesto e da arte de dizer, tendo a educação corporal um lugar reduzido. Algo que levou muitos contemporâneos, como Procópio Ferreira, formado pela Escola, a criticá-la pelo fato de ser muito teórica e não preparar, de fato, o ator para o palco.⁶⁶

Mas a crítica parece ser um pouco exagerada, pois, pesquisando na imprensa, encontramos uma série de notícias a respeito das representações feitas pelos alunos da Escola, principalmente de suas provas públicas da cadeira de Arte de Representar, como as que reproduzimos sobre Correia Varella, na epígrafe. Tais provas ocorriam sempre no final de cada ano do curso, totalizando, no mínimo, três representações. Elas eram acompanhadas não só pelos professores da Escola, mas também por personalidades políticas, como o prefeito do Distrito Federal, além de homens de letras e jornalistas. Para que tais representações acontecessem, muito provavelmente esses alunos dedicavam alguns meses do curso aos ensaios, os quais deveriam ser acompanhados de perto pelos professores. Logo, as provas práticas se constituíam em autênticos eventos, que davam visibilidade aos trabalhos da Escola e aos talentos de seus alunos.

⁶⁶ Podemos ver um exemplo disso em uma entrevista da série *Depoimentos I*, em 1976, organizada pelo antigo Serviço Nacional de Teatro (SNT), em que Procópio Ferreira fala à entrevistadora, Bárbara Heliadora, que na Escola Dramática não havia cursos práticos, que os alunos não ensaiavam e que ele saiu de lá “discutindo teatro como também discutia pintura”. ANDRADE, 1996, p.107.

1.3 – A formação de ator e a inserção no teatro profissional

A entrada de Correia Varella na Escola Dramática Municipal se deu em março de 1916, aos seus 23 anos, como falado anteriormente. Dois meses depois, Varella já estava engajado em um projeto de formação de uma associação teatral só com os alunos da Escola: o Centro de Alunos da Escola Dramática.⁶⁷ Vimos que essa não foi a primeira experiência do imigrante com iniciativas de tipo associativo, pois fora um dos fundadores do Recreio Dramático Juventude Portuguesa. Mas, aparentemente, o projeto fracassou. Pelo menos não foi encontrada nenhuma outra notícia, além da que registrou a realização da assembleia para discussão da proposta pelos alunos da Escola, sobre essa associação teatral.

As informações que temos sobre essa passagem de Varella pela Escola Dramática Municipal e o seu processo de profissionalização como ator foram obtidas a partir da imprensa da época, através de notícias sobre suas provas públicas; dos anúncios das peças em que atuou; de críticas à sua encenação; e de memórias de alguns atores que fazem referência ao colega. O ideal seria encontrarmos algum registro do próprio Varella – carta, diário ou livro de memórias –, que nos ajudasse a pensar a importância e o significado dessa experiência na Escola Dramática Municipal para a sua atuação no campo do teatro, bem como as redes construídas nesse espaço, predominantemente brasileiro.

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. Nas epígrafes que abriram esse capítulo, 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 que foi acompanhado pela *Revista da Semana*, que o definiu como “uma das mais legítimas esperanças da futura cena nacional”, principalmente por sua “capacidade realista de interpretação”.

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*. Tal prova foi

⁶⁷ *O Imparcial*, 31 de maio de 1916, p.7.

registrada pela revista *Fon-Fon* através da fotografia, reproduzida a seguir, onde se vê, no plano inferior, Correia Varella caracterizado (o primeiro da esquerda para a direita), ao lado dos colegas da Escola Dramática, Novelino Costa e Nestorio Lips (Figura 2). Também podemos observar, no plano superior, as presenças de Antônio Augusto de Azevedo Sodré, então prefeito do Distrito Federal, e Júlio Afrânio Peixoto, o então diretor da Instrução Pública do Distrito Federal.



Aspecto da prova media de arte de representar realizada na *Escola Dramatica Municipal*, vendo-se ao alto: os Drs. Azevedo Sodré e Afranio Peixoto, assistindo á interessante representação. — Ao centro, da esquerda para a direita: As senhoritas Carmen Lydia e Helena Paranhos, alumnas da Escola. — Em baixo, da esquerda para a direita: Os alumnos *Correia Varella*, Novelino Costa e Nestore Lips. — Os alumnos que tomaram parte no sainete *Nuvem* ao lado de Coelho Netto, director da Escola e autor desta peça.

Figura 2 – Legenda: Fotografia da primeira prova pública de José Augusto Correia Varella na Escola Dramática Municipal. Referência: *Fon-Fon*. Título: Escola Dramática Municipal. 07 de outubro de 1916, p.23. Acervo: BNDigital.

A nova historiografia sobre a relação entre História e Imprensa e sobre o uso da imprensa como fonte e objeto de análise pelos historiadores vem chamando a atenção para a importância de se observar de onde vem determinada fala, quem a está pronunciado e qual a função social do periódico que a produziu. Tânia de Luca, por exemplo, enfatiza que o conteúdo de um impresso (jornal, revista, folheto etc.) nunca pode ser dissociado do lugar ocupado por ele na história da imprensa, e que é muito importante que o pesquisador tenha clareza de que

[...] a imprensa periódica seleciona, ordena, estrutura e narra, de uma determinada forma, aquilo que se elegeu como digno de chegar até o público. O historiador, de sua parte, dispõe de ferramentas provenientes da análise do discurso que problematizam a identificação imediata e linear entre a narração do acontecimento e o próprio acontecimento [...] O pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa.⁶⁸

Nesse sentido, não podemos ser ingênuos e desconsiderar de onde estão vindo as falas elogiosas a Correia Varella, muito menos deixar de relacionar essas falas com os interesses e as intenções desses periódicos. Por exemplo, o jornal *O Paiz*, publicado no Rio de Janeiro entre 1884 e 1934, um dos mais entusiastas ao trabalho de ator de Varella, era reconhecidamente um periódico fraterno à colônia portuguesa. Isso porque o seu diretor, João Lage, que esteve à frente do jornal entre 1901 e 1924, era português e dedicava bastante espaço no jornal para discutir questões relativas à colônia e notícias sobre Portugal. Alguns críticos, inclusive, diziam que João Lage se ocupava mais de Portugal do que do Brasil e que *O Paiz* refletia esses interesses de seu diretor.

O periódico possuía uma seção fixa para tratar dos assuntos relacionados à colônia e a Portugal, intitulada “Seção Portuguesa”. Nela eram publicados artigos sobre Portugal; discursos de autoridades portuguesas; poemas históricos; cartas de portugueses; notícias sobre os últimos acontecimentos culturais, políticos e sociais de Portugal e das colônias portuguesas do Brasil, principalmente a do Rio de Janeiro; entre outros. Tais publicações investiam maciçamente na valorização do povo português e de sua cultura. Nesse sentido, não espanta observar a recorrência com que eram publicados

⁶⁸ LUCA, Tania Regina de. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006. p.139-140.

nessa seção os comentários sobre a atuação de Correia Varella no teatro brasileiro, nem o seu teor de exaltação. Como demonstra a epígrafe do capítulo, Varella seria, para o jornal, mais um bom exemplo das qualidades dos portugueses e do quanto eles poderiam contribuir para o engrandecimento da nação brasileira.

O interessante é perceber que de todas as notas que saíram na imprensa do período sobre essa prova pública de Correia Varella pela Escola Dramática Municipal, e que tivemos acesso, *O Paiz* foi o único periódico que fez menção à origem portuguesa do ator. Já apontamos que isso não é uma coincidência, dado o projeto do jornal e do seu diretor de exaltação de Portugal e dos portugueses. Mas, o que explica o silêncio dos outros periódicos? Será que eles estão ignorando essa informação, por não a considerarem relevante? Ou simplesmente desconhecem a verdadeira nacionalidade do ator? Afinal de contas, Varella só estava no primeiro ano do curso da Escola Dramática e as únicas peças em que havia atuado foram no âmbito do Recreio Dramático Juventude Portuguesa. Ou seja, ele poderia ser ainda um desconhecido para os jornalistas e críticos da época.

Varella foi aprovado “com distinção” nessa primeira prova pública da cadeira Arte de Representar, ganhando nota 10. Nos exames finais das demais disciplinas, Prosódia, Arte de Dizer e História e Literatura Dramática, ele recebeu, respectivamente, as notas 9, 10 e 10, terminando o primeiro ano do curso com grau médio 10.⁶⁹ E os elogios continuaram. Correia Varella se destacou novamente em sua segunda prova pública, ocorrida em 28 de agosto de 1917. Nela, ele atuou em duas peças diferentes, de autoria de Coelho Neto, como era comum nas provas práticas da Escola. Afinal, ele era o diretor. As peças foram duas comédias: *Sapatos de defunto* e *O Pedido*. Ambas foram ensaiadas pelo ator João Barbosa e contaram com um público bastante significativo, segundo os jornais, novamente com a presença do prefeito do Distrito Federal, dessa feita, Amaro Cavalcanti.

Dessa vez quem se encarregou de fazer o registro fotográfico foi a *Revista da Semana*, em sua seção especializada em questões sobre o teatro nacional, que reproduzimos a seguir (Figura 3). Correia Varella aparece na primeira fotografia, e é o terceiro da direita para a esquerda.

⁶⁹ As notas dos exames finais dos alunos da Escola Dramática Municipal, no ano de 1916, foram publicadas no *Jornal do Comércio*, em 26 de novembro de 1916, p.8.

A prova-media dos alumnos da Escola Dramatica



No pequenino palco improvisado numa sala do 2.º andar do edificio das machinas do Theatro Municipal, onde se acha instalada modestamente a Escola Dramatica, da Prefeitura, realisou-se na noite de 28 de Agosto a prova media de arte de representar e dicção, em que participaram alumnos dos 1.º, 2.º e 3.º annos.

Em muitas cousas estamos ainda no periodo embryonario. Paizes muito mais pobres do que o Brasil e não dispendo do numero já consideravel de theatros que possuímos, distribuidos por todos os Estados, mantem escolas theatraes com subvenções importantes. Em Portugal, pequeno paiz com a quinta parte da nossa população, existe ha quasi um seculo o Conservatorio fundado por Garrett e que preparou quatro gerações de actores, concorrendo para que o theatro portuguez mantenha ainda hoje, no Brasil, um ascendente indiscutivel sobre o theatro nacional.

A Escola Dramatica Municipal, do Rio, deficientemente instalada, com uma cotação modestissima, vive pela dedicação feticchista do seu eminente director.

E' quasi ousadia considerar essa Escola como uma instituição official, de tal modo é ainda mediocre o auxilio que lhe prestam os poderes publicos, comparado aos serviços e á dedicação dos seus funcionarios. Os fructos que poderão colher-se de uma Escola devidamente dotada e insta-



lada não podem, pois, exigir-se desse embrião. Se os resultados obtidos começam a entrever-se excellentes, elles não valem senão como argumentos em favor de uma mais acrisolada dedicação da municipalidade e como certificado da competencia e dos esforços dos seus abnegados professores.

Na farça *Sapatos de Defunto* e na comedia *O pedido*, o sr. Coelho Netto mostrou-nos o grau de adiantamento dos alumnos da Escola e deixou apreciar o valor das suas vocações e o aproveitamento do ensino que lhes é ministrado.

Corrêa Varella, que já no anno passado se revelava um actor comico de marcado valôr, confirmou as suas aptidões de maneira a não deixar logar a equivoccos. O mesmo pode dizer-se de Nestorio Lips, que demonstrou na composição do papel do *Barrocas* na farça *Sapatos de Defunto*, um lucido instincto do theatro. A quasi todos os alumnos e alumnas poderiam distribuir-se conscienciosos louvores e é com sincero pesar que nos vemos constringidos, pela falta de espaço, a não dar maior desenvolvimento á apreciação dos seus meritos.

A Prefeitura tem motivos de sobra para se condear orgulhosa da sua Escola e esses mesmos motivos tem o sr. Coelho Netto para se sentir satisfeito com os seus discipulos e o resultado da sua obra, feita de abnegação e de talento.



1—Os interpretes da farça «Sapatos de Defunto». 2—Osr. Coelho Netto, director da Escola Dramatica. 3— Os interperes da comedia «O pedido»

Figura 3 – Legenda: Fotografia da segunda prova pública de José Augusto Correia Varella na Escola Dramática Municipal. Referência: *Revista da Semana*. Título: A prova-média dos alunos da Escola Dramática. 08 de setembro de 1917, p. 39. Acervo: BNDigital.

Mais uma vez Correia Varella foi elogiado por sua atuação, sendo considerado por alguns periódicos como o melhor ator entre os alunos da Escola Dramática Municipal. 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, João Barbosa.⁷⁰ Novamente recebeu nota 10 na cadeira Arte de Representar, valor que foi igualmente atribuído aos seus exames finais das outras três disciplinas, concluindo o segundo ano do curso mais uma vez com grau médio 10.⁷¹

Em sua prova pública, 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 que Coelho Neto tanto repudiava.

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.⁷²

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.⁷³ 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.⁷⁴ Por vezes, encontramos

⁷⁰ *O Imparcial*, 30 de agosto de 1917, p.6.

⁷¹ As notas dos exames finais dos alunos da Escola Dramática Municipal, no ano de 1917, foram publicadas no *Jornal do Comércio*, em 23 de novembro de 1917, p.9.

⁷² 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, p.54.

⁷³ DUARTE, André Luis Bertelli. “O lugar da comédia na construção historiográfica do teatro brasileiro moderno”. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*. v.11, n. 2, jul-dez. 2014, p.15.

⁷⁴ *Ibid.*, p.16.

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.

Voltando à *Revista da Semana*, além de fazer um registro fotográfico da prova prática dos alunos, ela também publicou um texto sobre as encenações e a Escola Dramática Municipal. A qualidade de ator de Varella foi mais uma vez confirmada pela revista: “Correia Varella, que já no ano passado se revelava um ator cômico de marcado valor, confirmou as suas aptidões de maneira a não deixar lugar a equívocos”.⁷⁵ Outros atores também foram elogiados, bem como as peças encenadas em tal ocasião. Mas uma questão que nos chama a atenção, e que é muito recorrente em outros periódicos que escrevem sobre a Escola Dramática Municipal nesse período, é a crítica que se faz ao abandono da Escola pelo poder público, a despeito de toda a sua qualidade. Na maioria desses textos, Coelho Neto é considerado o único responsável por manter o alto padrão do curso, em razão de sua perseverança, além de contar com a qualidade do seu corpo docente e discente.

A Escola Dramática Municipal, do Rio, deficientemente instalada, com uma dotação modestíssima, vive pela dedicação fetichista do seu eminente diretor.

É quase ousadia considerar essa Escola como uma instituição oficial, de tal modo é ainda medíocre o auxílio que lhe prestam os poderes públicos, comparado aos serviços e à dedicação dos seus funcionários. Os frutos que poderiam colher-se de uma Escola devidamente dotada e instalada não podem, pois, exigir-se desse embrião.

Se os resultados obtidos começam a entrever-se excelentes, eles não valem senão como argumentos em favor de uma mais acrisolada dedicação da municipalidade e como certificado da competência e dos esforços dos seus abnegados professores.⁷⁶

Em outro artigo publicado na *Revista da Semana*, comentando sobre essa mesma prova pública, é narrado um acontecimento bastante curioso. Quando o prefeito do Distrito Federal, Amaro Cavalcanti, chegou à sala destinada à Escola Dramática no

⁷⁵ *Revista da Semana*, 08 de setembro de 1917, p.39.

⁷⁶ *Revista da Semana*, loc. cit.

Teatro Municipal, a fim de assistir à prova prática dos alunos, recusou-se a entrar pelo fato dela encontrar-se muito cheia, ainda que uma poltrona já estivesse reservada para o mesmo. Aproveitando a situação, Coelho Neto teria se dirigido ao prefeito e afirmado que se a sala era pequena, a culpa era inteiramente da Prefeitura, e que se os espectadores eram numerosos, isso só podia ser motivo para lisonjear o sr. prefeito, que nessa concorrência verificava o interesse público pela Escola da Prefeitura. De acordo com o jornalista do periódico, ao final do espetáculo Coelho Neto apresentou seu pedido de demissão ao prefeito, ao que foi seguido por todos os professores da Escola e também seus alunos, que afirmaram que abandonariam a Escola.⁷⁷

Mesmo a demissão não tendo sido aceita, permanecendo Coelho Neto como diretor da Escola até a data de sua morte, essa passagem mostra que, a despeito de toda a luta da classe artística pela construção de uma escola de atores e pela necessidade de incentivo às artes dramáticas por parte dos poderes públicos, nas primeiras décadas do século XX ainda se estava bastante distante da realidade desejada. Assim, muitos atores continuavam a se profissionalizar em cima dos palcos, apesar da existência de uma escola para tanto.

Correia Varella se diplomou pela Escola Dramática Municipal em 1918, três anos após a sua entrada na instituição. Como veremos nos próximos capítulos, a sua passagem pelo teatro brasileiro foi de grande sucesso, especialmente como autor de comédias. Assim como ele, outros vários portugueses também tiveram uma participação importante no teatro nacional, trabalhando como atores, ensaiadores, autores, técnicos e empresários do teatro. No entanto, a trajetória de Varella parece se diferenciar das dos demais imigrantes justamente pela sua formação na Escola Dramática Municipal.

Pesquisando sobre essa presença portuguesa no teatro profissional no Brasil encontramos um livro intitulado *Contribuição Portuguesa ao Teatro do Brasil*, em que o autor, Carlos K. Couto, faz uma relação de autores, artistas, técnicos, ensaiadores e empresários teatrais portugueses que teriam contribuído para o desenvolvimento da arte cênica nacional.⁷⁸ Tomando como principal referência o importante livro de J. Galante de Souza, *O Teatro no Brasil*⁷⁹, em que o autor faz uma síntese da história do teatro no Brasil, Carlos K. Couto apresenta uma pequena biografia desses imigrantes portugueses

⁷⁷ *Revista da Semana*, 01 de setembro de 1917, p.22.

⁷⁸ COUTO, Carlos K. *Contribuição Portuguesa ao Teatro do Brasil*. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1990.

⁷⁹ SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomos I e II. Rio de Janeiro: MEC – Instituto Nacional do Livro, 1960.

que passaram pelo teatro nacional, sendo que Correia Varella aparece como o único a se formar ator pela Escola Dramática. E essa passagem pela instituição parece ter aberto uma série de portas para ele, pois no mesmo ano que se diplomou 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 Sousa que, em 1918, realizou a sua temporada no teatro Carlos Gomes. Era o início de sua atuação no teatro profissional da capital federal. Cristiano de Sousa 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 Sousa 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.

Contudo, a verdadeira estreia da Cia. Cristiano de Sousa ocorreu em 31 de março do mesmo ano, com representação da peça *As penas de pavão*, uma comédia francesa, de Bisson e Turique, traduzida pelo próprio Cristiano de Sousa. 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 da Companhia, 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”.⁸⁰

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 e que contou com um público bastante significativo; *Rafles*, 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.

⁸⁰ *Correio da Manhã*, 01 de abril de 1918, p.5.

Muito provavelmente a entrada de Correia Varella na companhia de teatro de Cristiano de Sousa ocorreu através de alguma rede estabelecida dentro da Escola Dramática Municipal. Sabemos, por exemplo, que em 1914 Cristiano de Sousa era um dos professores da cadeira Arte de Representar, mas não temos a informação sobre até quando integrou o corpo docente da escola, para sabermos se Varella chegou a ser seu aluno.⁸¹ Também 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. Assim, 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 Sousa nesse período. Além disso, a maioria delas era de origem francesa, estando de acordo com o modelo do “bom teatro” defendido pelos intelectuais e críticos. No final de maio daquele ano, a Cia. Cristiano de Sousa saiu do Carlos Gomes e foi para o Palace Theatre, contratada pelo empresário José Loureiro. 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 organizado pela Casa dos Artistas⁸² e 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

⁸¹ PEIXOTO, Níobe Abreu. “Iniciativas e realizações teatrais no Rio de Janeiro”. In: FARIA, 2012, p.378.

⁸²A Casa dos Artistas, uma das primeiras associações teatrais do Rio de Janeiro, foi idealizada pelo ator Leopoldo Fróes com a finalidade de prestar auxílio aos artistas inválidos e ampará-los na velhice, tendo sido fundada em 24 de agosto de 1918.

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 três peças distintas da companhia organizada por Antônio Sampaio, agora chamada de Companhia Nacional de Comédias e *Vaudevilles*. Todas elas foram encenadas no teatro Carlos Gomes. No dia 09, estreou *O Pai Postiço*, uma comédia em três atos de origem espanhola; no dia 13, estreou um *vaudeville* nacional, *O Almofadinha*, escrito por Oduvaldo Vianna; e no dia 19, estreou a comédia nacional em três atos, *O Micróbio do Amor*, de Bastos Tigre.

No mês de julho, Varella atuou na peça *O Truc de Bernardo*, pela mesma Companhia, só que agora no teatro Recreio. Segundo Mário Nunes, crítico de teatro do *Jornal do Brasil*, essa peça é a mesma *O Homem do Peru*, representada no início da temporada da Companhia no Carlos Gomes. De acordo com o crítico, o título inicial motivou reclamação diplomática do Peru e o Itamarati chamou a atenção da Chefia de Polícia, que mesmo não encontrando na peça nenhuma ofensa ao país vizinho, para atender à reclamação, determinou a mudança de nome.⁸³

No final de julho de 1919, a companhia terminou a temporada no teatro Recreio e saiu em excursão pelo estado de Minas Gerais, encenando as mesmas peças representadas no teatro Carlos Gomes. Varella a acompanhou. Após essa temporada fora do Rio de Janeiro com a Cia. Nacional de Comédias e *Vaudevilles*, o nome de Varella simplesmente desapareceu dos jornais, não sendo publicada nenhuma nota sobre ele nos anos 1920 e 1921. Nesses anos, ele pode não ter participado de iniciativas teatrais ou relacionadas à colônia portuguesa ou mesmo ao jornalismo. Seu nome só reapareceria na imprensa em 1922, mas agora como autor de uma peça do gênero comédia. Qual a razão dessa ausência, após dois anos de intensa atividade teatral? Como teria ocorrido essa mudança de papéis: de ator diplomado pela Escola Dramática Municipal para autor de comédias?

⁸³ NUNES, 1956, p.195.

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 Sousa. Como falado, ele era uma figura conhecida por Cristiano de Sousa, 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 Sousa retornou à atividade de diretor-empresário, organizando uma companhia de comédia para estreiar no teatro Rialto.

Dentre as peças que seriam encenadas, em fins de 1922, estava o *vaudeville*, de Correia Varella, intitulado *Que Bicho*. Assim, Varella tinha passado de ator secundário da Companhia de Cristiano de Sousa 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.

Na verdade, procurando na imprensa informações sobre Correia Varella, descobrimos que essa não foi a primeira tentativa do imigrante de se lançar como autor de comédias. Em vários periódicos, seu nome aparece no mês de maio de 1917 como um dos autores da revista *Farras e Fanfarras*, escrita juntamente com o ator Vieira Cardoso, que pertencia ao elenco da Companhia Dramática Brasileira. Varella, nessa época, ainda era aluno do 2º ano da Escola Dramática Municipal, o que permite pensar que seu projeto de escrever peças teatrais era mais antigo. Além disso, parece ter sido o próprio espaço da Escola que proporcionou tal oportunidade ao imigrante, uma vez que Vieira Cardoso diplomara-se pela Escola Dramática no final de 1916, ano em que Varella entrou para a instituição.

De acordo com os anúncios na imprensa, a revista *Farras e Fanfarras*, composta por dois atos e nove quadros, em maio de 1917, já estava nas mãos da companhia de burletas e revistas do teatro São José, onde seria encenada.⁸⁴ Contudo, mesmo tendo músicas da então famosa maestrina, Chiquinha Gonzaga, a peça não chegou a ser representada. A explicação está no fato de que o autor Vieira Cardoso morreu naquele mesmo mês de maio. Um desfecho teatral, pois sua morte foi causada por um ferimento contraído em cena: na peça *Amor de Perdição*, a bucha de uma pistola machucou o ator, que contraiu tétano e acabou falecendo.

⁸⁴ *Lanterna*, 11 de maio de 1917, p.4.

Ainda que o nome de Varella tenha aparecido apenas como um colaborador, e que a revista não tenha sido levada em cartaz, tal experiência ao lado do colega da Escola Dramática Municipal deve ter sido fundamental para a sua aprendizagem como comediógrafo. Afinal, Vieira Cardoso já havia escrito outras comédias que foram bem recebidas pelo público da capital federal, dominando, portanto, as técnicas de tal gênero teatral. Além disso, a parceria com Vieira Cardoso deve ter proporcionado a Varella o contato com pessoas importantes dentro do campo do teatro brasileiro, como alguns donos e diretores de companhias de teatro, para quem apresentaram para apreciação os originais da revista. O colega, assim, permitiu uma ampliação de sua rede de sociabilidade, o que, mais tarde, seria fundamental para o seu “lançamento oficial” como comediógrafo.

Além de *Farras e Fanfarras*, também encontramos, em 1918, o nome de Correia Varella associado à peça *A Menina Travessa*. De acordo com os periódicos *A Noite* e *Gazeta de Notícias*, os únicos a fazerem referência à peça, tratava-se de uma comédia em três atos, escrita pelo próprio Varella, que seria encenada nos dias 24 e 25 de agosto no Teatro Municipal de Niterói, pela Companhia Teatro-Escola.⁸⁵ No entanto, acompanhando esses periódicos, não encontramos nenhuma nota comentando sobre a encenação e a repercussão da peça ou mesmo divulgando novas datas para sua reapresentação. Isso não nos permite afirmar, com certeza, que a peça de Correia Varella foi efetivamente levada à cena, mas demonstra que esse imigrante continuou investindo nesse seu novo papel de comediógrafo e que, bem ou mal, ele já conhecia o caminho que possibilitava a transformação de seus textos de comédia em representações teatrais.

Nesse sentido, o ano de 1922 parecia, então, alvissareiro. Correia Varella finalmente teria sua primeira peça encenada por uma companhia de teatro profissional, a Cia. Cristiano de Sousa. Podemos perceber que, nessa oportunidade, ele se utilizara 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

⁸⁵ *A Noite*, 25 de agosto de 1918; *Gazeta de Notícias*, 17 de agosto de 1918.

característico: indivíduo saliente, sonso, matreiro.⁸⁶ *Que Bicho*, portanto, contava a história da personagem principal da peça, um advogado carioca 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, mais uma vez Correia Varella não veria uma comédia sua sendo encenada em um palco profissional. Em meados do mês de dezembro, a Cia. Cristiano de Sousa saiu do Rialto, foi para o Teatro Carlos Sampaio – construído na Exposição do Centenário –, e, naquele mesmo mês, se desfez. Não conseguimos identificar nenhuma crítica ou notícia da peça que comprovasse se ela, de fato, chegou ou não a ser representada pela Companhia. O último anúncio que identificamos foi o de 17 de dezembro, dizendo que, no dia seguinte, a comédia de Varella seria encenada pela primeira vez no Rio de Janeiro.⁸⁷ Porém, nenhuma nota sobre a peça foi publicada depois. Nenhum comentário, nenhum anúncio de reapresentação, nenhuma notícia de cancelamento, o que nos leva a crer que, com bastante probabilidade, a representação não aconteceu, já que a Cia. Cristiano de Sousa era bastante conhecida no meio artístico.

Na verdade, a peça só estreou no início de 1923 e fez um sucesso estrondoso. Nessa ocasião, nenhuma referência foi feita a uma apresentação anterior, pela Cia. Cristiano de Sousa. 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 Arquivo Nacional, no fundo documental da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro, órgão responsável à época pela censura teatral na capital federal, 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*. (Figura 4) 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 Sousa. Essa data está presente tanto no documento do Registro Geral de Peças Teatrais, da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia

⁸⁶ PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça Carioca: Verbetes para um dicionário da gíria*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1946, p.13.

⁸⁷ *Correio da Manhã*, 17 de dezembro de 1922, p.6.

do Rio de Janeiro (Figura 5), quanto no final dos três atos que compõem a peça de Varella.

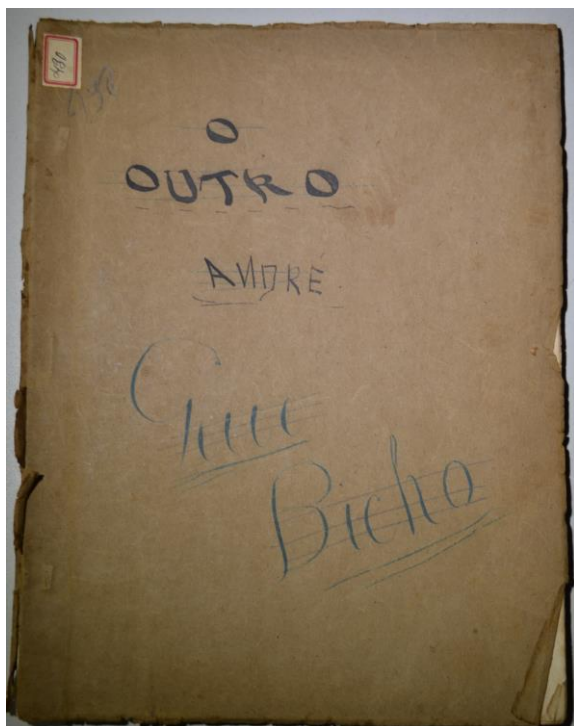


Figura 4 – Legenda: Fotografia da capa do original da peça *Que Bicho* ou *O Outro André*. Referência: Fundo da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro. Caixa 31 (0643). Acervo: ANRJ.

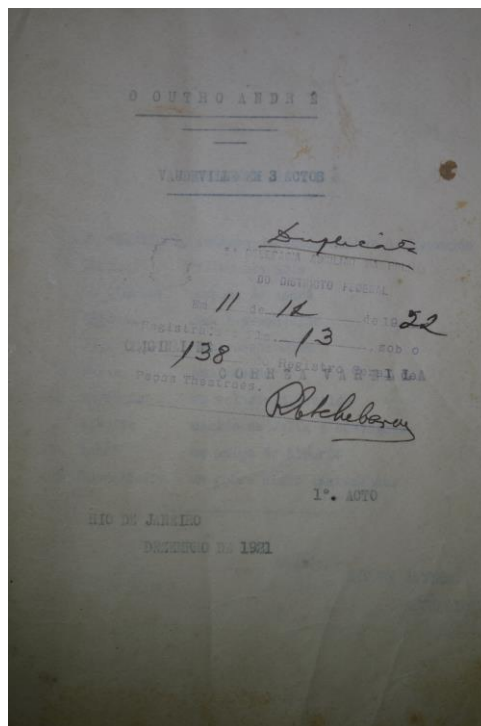


Figura 5 – Legenda: Fotografia do Registro Geral da peça *Que Bicho* ou *O Outro André*. Referência: Fundo da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro. Caixa 31 (0643). Acervo: ANRJ.

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.

Capítulo 2 – O comediógrafo entra em cena

A Alvorada... A Alvorada é a madrugada; é o tempo que decorre desde o romper d'alva até o nascer do sol. Chama-se também alvorada a uma musicata qualquer, ao amanhecer; ao poético descanto das aves, quando despertam... A Alvorada é, ainda, o toque das cornetas e dos tambores, nos quarteis, para despertar os soldados.

Dos Novos... Novo é o que apareceu há pouco. Novo é o que é nascente; [...] novo é aquilo em que se pode depositar a mais fundada esperança. Ser novo é ter diante de si uma grande escada para subir, é ter diante de si uma íngreme montanha a galgar, é ter diante de si um largo caminho a percorrer. Ser novo é mais do que tudo isso: é poder ter coragem e confiança em si, para tais cometimentos.

(Alvarenga Fonseca, *Revista de Theatro e Sport*, 27/01/1923.)

A epígrafe com que abrimos esse capítulo é um trecho do discurso proferido por Alvarenga Fonseca, presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT), no dia 24 de janeiro de 1923, durante a visita de uma comissão da SBAT ao teatro Trianon.⁸⁸ Essa comissão fora formada com o objetivo de felicitar a empresa pela iniciativa de promover a “Alvorada dos Novos”, uma temporada no Trianon em que só seriam encenadas peças de autores nacionais estreantes, abrindo espaço para os novos talentos do teatro brasileiro.

Todas as peças selecionadas pelos responsáveis pela temporada seriam encenadas pela Companhia Brasileira de Comédias (CBC). Tratava-se de uma companhia recente, fundada em 1921 por dois teatrólogos, Viriato Correia e Oduvaldo Vianna, e pelo empresário Nicolino Viggiani. Os três eram figuras bastante conhecidas do campo teatral. Os dois primeiros em razão das peças já escritas e que alcançaram sucesso na época, e o terceiro, por ser um empresário italiano que há muito investia no teatro brasileiro. Este, portanto, dava suporte administrativo e financeiro à companhia, enquanto Viriato e Oduvaldo se encarregavam da parte artística.

Pelo próprio nome da companhia podemos inferir algumas de suas características inovadoras. Era formada por atores nacionais, que representariam somente comédias de autores brasileiros, com temáticas nacionais. Além disso, os textos deveriam utilizar a

⁸⁸ A Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) foi fundada em 27 de setembro de 1917 com o objetivo de regulamentar o trabalho do autor teatral, através do pagamento de direitos autorais.

verdadeira prosódia brasileira, livrando-se dos estrangeirismos tão odiosos aos intelectuais com propostas nacionalistas, como Oduvaldo Vianna e Viriato Correia. Na concepção dos criadores da CBC, essa era a única forma de consolidar a arte teatral no Brasil, acabando com uma imagem de atraso então predominante entre os críticos e no próprio meio teatral. Era necessário, nessa perspectiva, acabar, em definitivo, com nossa “dependência” das peças e autores estrangeiros. Para executar tal projeto, afinado com a emergência dos nacionalismos da década de 1920, arrendaram do empresário J. R. Staffa o teatro Trianon, localizado em um dos pontos considerados mais modernos da cidade, a Avenida Rio Branco.

A imagem e a autoimagem construída pela companhia, como “a mais brasileira de todas”⁸⁹, dava espaço para os melhores talentos teatrais nacionais, independente de serem conhecidos ou não; aliás, melhor que fossem até desconhecidos. Esse projeto começou a ser executado com a encenação das primeiras peças apresentadas no Trianon. Entre elas, a comédia *Nossos Papás*, de Rui Ribeiro Couto, então pouco conhecido do público, que estreou em 27 de maio de 1921. A essa peça seguiram-se outras, todas de autores brasileiros, como *Onde canta o sabiá*, de Gastão Tojeiro; *Juriti*, de Viriato Correia; *Manhã de Sol*, de Oduvaldo Vianna e *Ministro do Supremo*, de Armando Gonzaga.

Foi assim, representando comédias verdadeiramente nacionais, que a Companhia Brasileira de Comédias foi ganhando o público carioca, que se tornava, a cada dia, mais “fiel” às peças levadas ao palco do Trianon. Mas, em 1922, a Companhia foi parcialmente desfeita, pois Oduvaldo Vianna saiu da sociedade para fundar sua própria companhia, levando com ele boa parte do elenco. Viriato e Viggiani, como precisavam cumprir o contrato do teatro, que durava mais dois anos, continuaram com a CBC, contratando outros atores e mantendo a principal diretriz da empresa, ou seja, a encenação de peças nacionais com atores brasileiros.

Esse projeto nacionalista do grupo Trianon, que surge dentro de todo um contexto de críticas ao que dominava os meios teatrais, especialmente no que diz respeito ao predomínio de peças de autores estrangeiros, foi fundamental no processo de criação de uma identidade reconhecida como nacional para o teatro no Brasil. Alguns críticos

⁸⁹ Viriato a definiu assim em depoimento ao *Jornal do Brasil*, em 09 de novembro de 1958. Apud: CAVALCANTE, Vanessa Matheus. *O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 2012, p.66.

teatrais e memorialistas, por exemplo, ao se referirem ao tipo de teatro que começou a ser feito no país, a partir dos anos 1920, falam da chamada “Geração Trianon”.

A respeito dessa categoria de “geração”, Jean-François Sirinelli, em seu texto *A geração*, discute se ela pode ser utilizada como um elemento de periodização e defende o seu uso tanto como objeto de história quanto como instrumento de análise. De acordo com o autor:

[...] a geração, no sentido “biológico”, é aparentemente um fato natural, mas também um fato cultural, por um lado modelado pelo acontecimento e por outro derivado, às vezes, da autorrepresentação e da autopromoção: o sentimento de pertencer – ou ter pertencido – a uma faixa etária com forte identidade diferencial.⁹⁰

Nesse sentido, muito mais do que simplesmente pertencer a uma faixa etária específica, a concepção de geração implica um compartilhar de experiências, uma vivência (direta ou indireta) de eventos fundadores e marcantes que atribuem unidade e certa identidade a um grupo, que passa a se reconhecer como tal. Essa “comunidade de experiências”, que possibilita certo sentimento de pertencimento, também contribui para o compartilhamento de práticas sociais, culturais e políticas.

Angela de Castro Gomes também chama atenção para outro aspecto da categoria de geração, que é a da construção de uma memória comum pelo grupo, “referida a um tempo e a acontecimentos que conformaram uma certa maneira de experimentar”.⁹¹ Essa memória coletiva teria, portanto, a capacidade de “religar” os sujeitos históricos que se identificam como parte de alguma coisa e de promover o (auto) reconhecimento de uma identidade comum.

No caso específico da chamada “Geração Trianon”, expressão utilizada tanto por memorialistas como por autores e críticos teatrais, está se fazendo referência a um grupo de homens de teatro (diretores, autores, atores, críticos etc.) que vivenciaram, nos anos 1920, uma experiência até então completamente nova, ou seja, a de participar de um projeto de criação de um teatro “genuinamente” brasileiro, com a encenação de peças nacionais, com temáticas nacionais e por uma companhia formada somente por atores brasileiros, a Companhia Brasileira de Comédias.

⁹⁰ SIRINELLI, Jean-François. “A Geração”. In: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de Moraes. (orgs.) *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro, FGV, 2006, p.133.

⁹¹ GOMES, 1999, p.79.

Essa característica da CBC e do teatro Trianon era ressaltada, na época, principalmente por aqueles que faziam parte desse projeto, como vimos anteriormente pela fala do diretor da Companhia, Viriato Correia, e tinha a clara intenção de se diferenciar dos projetos anteriores, identificando a CBC como um marco na história do teatro brasileiro. Essa autorrepresentação e autopromoção do grupo Trianon, para fazer uso das palavras de Sirinelli, acabou conformando também uma memória sobre esse período específico do teatro nacional. Em 8 de setembro de 1963, por exemplo, o autor Paulo de Magalhães, que teve peças suas encenadas pela Companhia Brasileira de Comédias, publicou no jornal *Diário de Notícias* uma crônica intitulada “O Doutor Trianon”, texto que um ano mais tarde seria a base de um discurso seu proferido na Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e que falava da importância que o teatro Trianon teve para aquela época:

Numa tarde de setembro de 1921, na redação de *A Pátria*, então no Largo da Carioca, palestrávamos João do Rio, Joracy Camargo, Ribeiro Couto e eu sobre coisas de teatro. Afirmei que o teatro que consolidou a comédia brasileira foi o Trianon, que pelo seu prestígio devia ser chamado “Doutor Trianon”. João do Rio gostou da expressão e escreveu crônica que a consagrou.⁹²

Infelizmente não conseguimos encontrar a crônica de João do Rio, que segundo Paulo de Magalhães surgiu de uma conversa entre os amigos sobre a importância do teatro Trianon. Além disso, a data da conversa parece ser fruto de um equívoco de memória, uma vez que João do Rio faleceu em junho de 1921. Mas nesse exercício de memória do autor, ao falar em 1963 sobre o Trianon dos anos 1920, podemos perceber a tentativa de caracterizar um autêntico movimento no teatro do período, que foi consagrando um conjunto de comédias escritas por autores nacionais, explorando temáticas nacionais, como costumes e tipos sociais, interpretadas por atores brasileiros e com o objetivo principal de, divertindo o público, fazê-lo também pensar sobre o país.

Ainda que efêmera, pois durou de 1921 a 1924, a iniciativa da criação da Companhia Brasileira de Comédias pelo grupo Trianon teve efeitos duradouros, como podemos perceber, sendo reconhecida por críticos teatrais e demais intelectuais da época como um dos projetos nacionalistas mais importantes daquele momento. Através da prática cultural do teatro, esse grupo teria contribuído para o início da criação de uma

⁹² *Diário de Notícias*, 08 de setembro de 1963, p.2.

dramaturgia brasileira, somando-se a outras iniciativas voltadas para a constituição e afirmação de uma identidade nacional, no campo das artes plásticas, da educação e da saúde, por exemplo. Daí o interesse em acompanhar a temporada da CBC com mais vagar.

A primeira peça encenada durante a “Alvorada dos Novos”, a temporada de verão só com autores nacionais desconhecidos, foi *E o amor venceu*, de Paulo de Magalhães. O autor, em entrevista ao periódico *A Noite*, em 29 de dezembro de 1922, ao ser perguntado sobre como seria estrear a “Alvorada dos Novos” responde:

A “Alvorada” é que estreia a mim... A empresa do Trianon, aliás, não tem feito outra coisa desde a sua fundação que anunciar e efetivar “alvoradas de novos”. [...] tem feito o mais honesto dos esforços em prol do teatro nacional. Com um repertório vastíssimo de peças brasileiras, a maioria de êxito enorme, tendo revelado autores e atores de inegável mérito, tem concorrido fortemente para a ereção do monumento futuro definitivo que há de ser o nosso teatro, em espaço de tempo relativamente próximo. A “Alvorada dos novos” que a minha peça vai inaugurar é de um alcance fácil de encarecer. Ela facilitará o aparecimento de autores, que muitas vezes cheios de valor e de talento vivem numa penumbra injusta e desanimadora. [...] O sucesso de tal temporada – porque estou certo que ela fará sucesso – será para o futuro o melhor incentivo e encorajamento para os que começam, para os tímidos e para os desconfiados do próprio talento.⁹³

Os elogios feitos à empresa do Trianon e à sua iniciativa de promover a “Alvorada dos Novos” presentes na fala do autor evidenciam mais uma vez a opinião compartilhada na época de que o verdadeiro teatro brasileiro ainda não existiria, estando no início de sua construção, desconsiderando assim a vigorosa produção teatral já existente no Brasil antes dos anos 1920, e identificando o grupo Trianon como um marco do início dessa construção. E, de fato, como Magalhães supunha, a temporada foi um sucesso. Dias antes da estreia de sua peça, os jornais já faziam propaganda da concorrência para a obtenção dos bilhetes, identificando alguns nomes conhecidos que já teriam adquirido o seu, como os professores Chagas Leite e Austregésilo; os deputados Gilberto Amado e Bethencourt Filho; D. Ruth Leite Ribeiro; Dr. Álvaro

⁹³ *A Noite*, 29 de dezembro de 1922, p.5.

Teffé, entre outros.⁹⁴ Evidentemente, uma clara estratégia de propaganda do espetáculo, para estimular o interesse do público, e não de qualquer público, como se vê.

A comédia de Paulo de Magalhães subiu ao palco do Trianon no dia 5 de janeiro de 1923. Apesar de muito comentada pela imprensa, a maioria das críticas publicadas sobre *E o amor venceu* chamam a atenção para o fato da peça não inovar na forma, nem no conteúdo, utilizando as mesmas tramas, os mesmos tipos sociais e os mesmos diálogos já conhecidos. Nesse sentido, ainda que relativizem os pontos fracos da peça, enfatizando que Paulo de Magalhães ainda é um autor estreado e que terá muito tempo para aprender e desenvolver sua arte, afirmam que a peça é só mais uma comédia burlesca, sem grandes pretensões literárias. Seu objetivo explícito era fazer rir o público, o que definitivamente teria sido alcançado pelo autor.

A peça ficou em cartaz por 18 dias no Trianon, um tempo expressivo, levando-se em consideração que uma peça de relativo sucesso permanecia, geralmente, de três a quatro semanas em cartaz. Após a estreia da primeira peça na “Alvorada dos Novos”, a empresa do Trianon recebeu uma comissão oficial da SBAT que foi felicitá-la pela iniciativa. Nessa ocasião, e com cobertura da imprensa, Alvarenga Fonseca proferiu o discurso de onde selecionamos as palavras reproduzidas na epígrafe. Nele, além de exaltar a temporada da CBC no Trianon, o presidente da SBAT também enfatizou a importância de um intelectual, como Viriato Correia, estar à frente de uma empresa teatral, o que servia para diferenciar um teatro puramente comercial de um teatro verdadeiramente artístico.

[...] a criação da Alvorada dos Novos é, praticamente, a demonstração de uma tese a que já me abalancei, um dia, e essa é que ser empresário não é uma função tão material, como parece a alguns; ao contrário, ser empresário, *maximé* em uma terra, como a nossa, em a qual sobre teatro, tudo está por fazer, ser empresário é função altamente intelectual. Um empresário que não fosse um intelectual, certo, não criaria, não lançaria a Alvorada dos Novos. É que o empresário, sendo um intelectual, compreende, e bem, que o seu papel não é só defender o negócio; ele tem a seu cargo a função educativa das massas menos cultas e, implicitamente com ela a obrigação de trabalhar pelo engrandecimento do teatro, a mais difícil das províncias da literatura, pela qual, sem dúvida, se pode avaliar o grau de cultura de uma nacionalidade.⁹⁵

⁹⁴ *O Paiz*, 01 de janeiro de 1923, p.2.

⁹⁵ *Revista de Theatro e Sport*, 27 de janeiro de 1923, ano X, n. 429.

Essas palavras do presidente da SBAT, mais uma vez, deixam clara a noção que se tinha, dentro do campo artístico e intelectual, do papel educativo do teatro, de sua função moral e pedagógica, responsável por formar suas plateias. Além disso, ao enfatizar que no Brasil tudo relacionado ao teatro ainda estava por ser feito, de novo é reforçada a imagem do grupo Trianon como aquele que teria sido responsável por dar início à caminhada de construção de um teatro verdadeiramente nacional.

No dia 23 de janeiro de 1923, a temporada da “Alvorada dos Novos” seria interrompida em razão do Carnaval na capital federal. Nesse período, o Trianon levaria ao palco a revista carnavalesca do autor brasileiro já consagrado, Armando Gonzaga, *O mimoso colibri*, que permaneceria em cartaz até 19 de fevereiro. Nesse intervalo, continuaram sendo publicados diversos anúncios na imprensa, incentivando que autores desconhecidos continuassem a mandar seus originais para serem apreciados pela CBC, pois logo a temporada seria retomada.

A volta da “Alvorada dos Novos” no Trianon ocorreu no dia 20 de fevereiro de 1923, com a representação do *vaudeville* de Correia Varella *O Outro André*. Segundo os jornais da época, que duas semanas antes da estreia já exaltavam as suas qualidades, o texto havia impressionado o diretor artístico da empresa, Viriato Correia, e o ensaiador da companhia, Eduardo Vieira, e seria a primeira vez que a Companhia Brasileira de Comédias encenaria um *vaudeville*. Mas o que diferencia um *vaudeville* de outras peças do gênero comédia? Como teria sido a estreia de Correia Varella no teatro profissional? Qual teria sido a importância da participação na “Alvorada dos Novos” para a sua carreira profissional de comediógrafo? E como a sua nacionalidade foi recebida pela imprensa, pelo público e pela classe artística? É para essas questões que agora iremos nos dirigir.

2.1 – *O Outro André*: a grande estreia

Em carta ao estreador da “Alvorada dos Novos”, Paulo de Magalhães, o vice-presidente da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Fábio Aarão Reis, reproduziu a definição que João do Rio (Paulo Barreto) dera ao que chamou de psicologia do autor teatral:

[...] autor de teatro é como farol de bonde; é mister estar sempre bem à vista do povo, o foco escandalosamente gritando até longe... do contrário, o bonde

passa e o transeunte fica à espera! O nome de um consagrado é o farol do empresário porque o povo já o conhece; toma o bonde seguro de que vai a bom caminho; o farol de um novo é um desvio desconhecido!⁹⁶

Reproduzimos esse trecho no intuito de começar a refletir sobre a metáfora construída por João do Rio. Afinal, o que faz com que um autor, de um “desvio desconhecido”, se torne um “farol escandaloso”? Seria a qualidade literária do texto? Seriam as relações pessoais e profissionais estabelecidas pelo autor? Seria o sucesso do texto entre o público? Seria o reconhecimento de seus pares? Ou, nesse processo, também haveria uma boa dose de sorte e acaso? Seria um pouco de tudo isso combinado? É difícil dar uma resposta fechada a tais perguntas, mas é bem possível que todos os fatores citados contribuam para essa transformação, que é a consagração de um autor. No caso de Correia Varella, a estreia de *O Outro André* seria decisiva para que ele entrasse definitivamente no grupo dos autores teatrais do Rio de Janeiro, inserindo-se, a partir daí, em diversas e importantes redes de sociabilidade.

A peça, como se disse, pertencia ao gênero *vaudeville*. Na verdade, definir o gênero de uma peça teatral é uma tarefa bastante complicada, especialmente no caso do chamado teatro ligeiro, em que as categorias como burleta, opereta, *vaudeville*, revista, farsa se misturavam com facilidade. Nesse sentido, optamos por utilizar na tese as categorias indicadas pelos próprios críticos e pela imprensa da época. Assim, de acordo com os críticos, *O Outro André* era um *vaudeville*, um tipo de teatro musicado que nasceu na França, no século XV, como um espetáculo de divertimento, em que domadores de feras, malabaristas, anões, dançarinos de corda bamba e gigantes se apresentavam nas feiras de Paris. Algo que se assemelha ao circo de cavalinhos. Aos poucos, a estrutura dos *vaudevilles* vai se modificando, dando lugar, nos séculos XVIII e XIX, a encenações de pequenas comédias em prosa ou verso, entremeadas por números de música.

A fórmula que chegou ao Brasil e que influenciou os autores nacionais foi a de uma comédia ligeira, sem grandes pretensões literárias, cuja trama se sustentava em uma intriga. Na verdade, várias intrigas, pois para resolver ou contornar a intriga inicial, as personagens iam criando outras, produzindo o que Henri Bergson chamou de “efeito bola de neve”, ou seja, um movimento crescente que uma soma de enganos produz na

⁹⁶ *Revista de Theatro e Sport*, 27 de janeiro de 1923, Ano X, num. 429.

peça.⁹⁷ A trama começa com um engano simples, de pequenas proporções, mas a falta de um desmentido vai aumentando a complexidade da situação, envolvendo um maior número de personagens, até que o problema atinge grandes proporções para, ao final, ser resolvido com certa simplicidade, ganhando novamente sua dimensão inicial.

A estrutura do *vaudeville*, portanto, era muito parecida com a de outros gêneros de comédia. Estava dividida em três atos, em que no primeiro, eram apresentadas as personagens e a situação; no segundo, a situação se desenvolvia e se complicava; e no terceiro ato, a situação se resolvia, sempre de acordo com a moral da época. O que garantia a sua hilaridade e diferenciava o *vaudeville* de outros gêneros era exatamente o jogo de intrigas, em que um grupo de pessoas, direta ou indiretamente ligadas à personagem principal, sempre a responsável pelas mentiras, acabava entrando, involuntariamente, nas confusões que ela criava. A trama de um *vaudeville* era constituída por muitas situações e imprevistos. Por isso, o gênero era também chamado de “comédia de circunstâncias”. Suas encenações eram marcadas por cenas rápidas, com muitas entradas e saídas de personagens, com quadros humorísticos cheios de movimentação.

A peça *O Outro André* é exemplar. Dividida em três atos, possui um enredo bastante simples, como é característico do *vaudeville*: uma mulher, desconfiada das aventuras amorosas de seu marido, faz com que ele invente uma série de mentiras e de situações engraçadas, envolvendo diversas pessoas, para esconder as traições. A história se passa no Rio de Janeiro dos anos 1920, e todas as cenas acontecem na sala da casa da personagem principal, Alberto, onde ele mora com a esposa Júlia e os sogros Raymundo e Dona Francisca. Alberto é um advogado carioca que se utiliza da sua profissão para ausentar-se de casa e enganar a esposa com outras mulheres. Júlia é uma mulher ingênua e facilmente enganada. Mas mesmo assim, ela começa a desconfiar das aventuras amorosas do marido e lhe dá muito trabalho, ao longo da peça, para conseguir escondê-las. Raymundo, pai de Júlia, é um “velho assanhado”, que inveja os casos amorosos do genro e se engraça com as mulheres que lhe aparecem. Dona Francisca assume o papel que se espera de uma sogra, colocando-se ao lado da filha Júlia e insistindo para que a mesma consiga provar a infidelidade do marido.

Seria impossível tratarmos minuciosamente de todos os episódios da peça, pois, como já falamos, por tratar-se de um *vaudeville*, as mentiras contadas pela personagem

⁹⁷ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

principal, Alberto, vão gerando uma rede de intrigas e levando a uma série de situações inusitadas, de imprevistos, envolvendo todas as personagens. Contudo, é bom tentar compreender melhor a trama da peça. Tudo começa quando Alberto comunica à sua esposa Júlia que terá de ir novamente a São Paulo defender uma causa. Júlia, desconfiada dessas idas e vindas do marido, e alertada pela empregada, que lhe conta a história de sua antiga patroa que descobriu que a razão das viagens do marido era o caso que mantinha com outra mulher, decide investigar. Orientada pelo pai, Júlia decide ir a São Paulo com Alberto, esperando ver a reação do marido.

A desconfiança de Júlia aumenta quando flagra Alberto, conversando com seu pai, falando de uma das mulheres com quem teria tido um caso em São Paulo. A descrição que Alberto faz não poupa nenhum detalhe. Ela é o início de todas as mentiras que seriam contadas, pois, para se safar do flagrante, ele inventa que, na verdade, tratava-se de um caso que havia defendido com sucesso, em que a mulher matara o marido ao descobrir que ele a traía. Para comprovar sua desculpa, Alberto aproveita a chegada do amigo André à sua casa, usando-o como testemunha da versão contada. Quando tudo parecia estar resolvido, e Júlia aparentava estar conformada com a história inventada pelo marido, surge uma das amantes de Alberto, Alzira. Questionado pela esposa, Alberto diz tratar-se da mulher de André. Sem saber o que fazer, Alzira e André confirmam a história. Mesmo acreditando nas desculpas do marido, Júlia mantém sua decisão de acompanhá-lo na viagem e Dona Francisca comunica que vai junto com a filha.

Enquanto Júlia, Alberto, Dona Francisca, André e Alzira se dirigem à estação de trem, chega à casa de Alberto um casal, o Conselheiro e sua Juju, uma *cocote chic*, procurando por Alberto, a quem queriam contratar como advogado. Na sua ausência, seu sogro, Raymundo, faz o papel de galã e conquista Juju, dando um jeito de dispensar o Conselheiro apaixonado. Após todos perderem o trem, Júlia e Dona Francisca retornam para casa, enquanto Alberto acompanha André e Alzira a um hotel. Chegando, elas surpreendem Raymundo aos abraços com Juju. Aproveitando-se dos mesmos subterfúgios do genro, ele diz que a mulher era aquela defendida por Alberto em São Paulo, após matar o marido infiel, e que ela estaria apenas fazendo a reconstituição do crime. Todos acreditam.

No entanto, surge a última personagem dessa trama, Dona Clarice, a verdadeira esposa de André que viera de São Paulo em busca do marido. Ao se apresentar dessa forma à Júlia, esta não entende o que se passa. Afinal, estivera há pouco com André e

sua esposa, que se chamava Alzira. Questionado por Júlia, Alberto diz tratar-se de uma grande confusão, pois o esposo de Clarice, na verdade, seria “um outro” André. Nesse momento o Conselheiro retorna em busca de Juju. Ao apresentar-se à Júlia como o Conselheiro André, Júlia conclui tratar-se do marido de Dona Clarice – “o outro” André – e o leva até a suposta esposa. Percebendo toda a confusão que criara, Alberto tenta, sem sucesso, impedir o encontro de todas as personagens, o que acaba acontecendo ao final do terceiro ato, quando todas as mentiras e toda a farsa criada por Alberto vêm à tona.

Porém, com a ajuda de André, Alberto consegue se safar mais uma vez, mostrando que tudo não passara de um mal-entendido. O Conselheiro e sua Juju fazem as pazes e vão embora; André consegue provar para Clarice que nunca tivera uma amante, e Alzira acaba se transformando em uma simples cliente que fora em busca de Alberto para que ele defendesse sua causa. Neste momento, percebendo toda a situação, mas se mantendo resignada, Júlia diz que esquecerá toda aquela trapalhada desde que Alberto nunca mais aceite defender causas em São Paulo. Alberto, aliviado por ter conseguido se sair bem daquela enorme confusão, dispensa então a causa de Alzira e diz que, a partir daquele momento, sua única causa será a esposa Júlia. O *vaudeville* termina quando o sogro de Alberto, de forma sedutora, vira-se para Alzira e diz, produzindo um efeito cômico final: “Se a senhora quiser, eu defendo a sua [causa]”.

Além das situações criadas pelas mentiras contadas por Alberto, a peça é toda marcada por desencontros e imprevistos, que vão garantindo sua comicidade, mas também o nível de tensão necessário para manter a plateia presa do início ao fim do espetáculo, aguardando o desenlace dos nós. Em uma das passagens, por exemplo, Alberto fala ao sogro Raymundo sobre a maravilha que é São Paulo, e se gaba dos romances mantidos por lá, quando então é surpreendido pela esposa Júlia:

Alberto – Ah! D. Raymundo! D. Raymundo! Nem lhe conto nada. Se eu lhe descrevesse a minha última aventura... (Espreitando, entusiasmado) Que mulher meu Deus, que mulher... (É surpreendido por Júlia, mas não perde a calma e conclui) Que mulher que Deus me deu que até já tem pronta a minha mala, não é minha filha? (Abraça)

Em outros momentos, além dos flagrantes e dos imprevistos, a graça é garantida pelo uso de trocadilhos, alguns, inclusive, de cunho sexual, como quando, na sequência

da cena transcrita acima, Alberto brinca com a palavra “gozar”, ao descrever um dos seus casos amorosos, na presença de Júlia, como se fosse uma das causas defendidas em São Paulo, e acabando por perder o controle:

Alberto – Não é segredo, minha filha, tu podes ouvir... Estava eu contando a teu pai a história da última causa que defendi em São Paulo. Que assombro! Que causa! Que glória! Vale a pena, vale a pena ir daqui a São Paulo, à China, ao fim do mundo, para se gozar (atrapalhado) Sim, para se gozarem as delícias de uma tão grande Glória. Vocês nem calculam não imaginam sequer o que aquilo era... Quando me lembro daqueles momentos deliciosos, aqueles 10 dias que passaram rápidos como 10 segundos, sinto ainda uma sensação inexplicável, que me perturba e alegra ao mesmo tempo, que me aniquila completamente, mas que logo me incita e dá forças para novas e maiores proezas.

Nessas passagens, com certeza, os atores conseguiam tirar da plateia muitas gargalhadas, pois, se o próprio texto já é hilário, pelo absurdo da situação, a interpretação dos atores deveria reforçar ainda mais a comicidade. Uma estratégia também muito utilizada por Correia Varella para arrancar os risos do público era a de inserir falas que eram ditas à parte pelas personagens, como se o tempo da cena fosse suspenso e só o público pudesse ouvi-las. Tais falas eram carregadas de ironia; uma estratégia muito comum do pacto ficcional, principalmente em textos de comédia, em que o autor consegue dialogar diretamente com o espectador, no curso da peça.

Em uma comédia, como o *vaudeville*, a graça também fica por conta da identificação do público com os tipos sociais retratados. Cláudia Braga, partindo daquela máxima que diz “rindo castigam-se os costumes”, mostra que por ser um dos objetivos da comédia a correção de nossos desvios,

[...] é de sua natureza não apenas tratar as personagens que retrata como *tipos* não individualizados – mas cujas características tornem facilmente identificáveis seu grupo de origem com seus erros coletivos ou particulares – como buscar alcançar o maior número possível de espectadores, de modo a efetuar a intentada correção no maior número possível de *desviados*.⁹⁸

⁹⁸ BRAGA, Cláudia. “A retomada da comédia de costumes”. In: FARIA, 2012, p.405.

Assim, por buscar antes o geral do que o individual, a comédia constrói as suas personagens a partir dos traços externos e superficiais de um modelo da comunidade local, o que garante a identificação por semelhança. Nesse sentido, podemos apontar alguns tipos representados em *O Outro André* como sendo facilmente reconhecíveis pela plateia carioca, a começar pela personagem principal, Alberto, um pai de família que mantém um casamento tradicional, mas que coleciona aventuras amorosas. Um sujeito sonso, que afirma amar a mulher ao mesmo tempo em que se gaba dos seus casos extraconjugais. O verdadeiro “bicho”, segundo a gíria carioca utilizada na época, como já apontamos.

Júlia é outra personagem que poderia ser encontrada em qualquer família carioca do início do século XX. Uma boa dona de casa, que prioriza sempre a família e que, mesmo se dando conta das traições do marido, opta por manter o casamento, mas que procura reverter tal situação a seu favor, desmascarando Alberto. Os sogros, Raymundo e Francisca, também viviam um dilema parecido. A diferença é que o passar dos anos e a certeza de que aquele já era um casamento consolidado, que não corria riscos de ser desfeito, fazia com que as investidas de Raymundo com outras mulheres não carregassem a mesma tensão que as de Alberto. Isso permitia a Dona Francisca um enfraquecimento do papel único de esposa, e o investimento no papel de mãe, como, por exemplo, quando decide acompanhar a filha na viagem a São Paulo, deixando Raymundo sozinho na casa.

Além dos dois casais principais, podemos observar também o papel de André, o amigo de Alberto. Sujeito sério, fiel à esposa, dedicado à família e que, em nome da amizade, acaba assumindo toda a confusão de Alberto. Aparentemente um personagem secundário, mas que se torna o elo que conecta todas as demais personagens e situações da peça, tornando-se, inclusive, o título da mesma. E, por último, vale destacar o casal formado pelo Conselheiro André e Juju, em que o primeiro ostenta um título mais próximo da Monarquia do que da República, mas que lhe confere um grau de distinção. Mas tal título não o impede de ser passado para trás pelas outras personagens, inclusive por Juju, uma *cocote chic* que é desprezada pelas mulheres consideradas “sérias” e que só se aproxima dos homens por interesse. Algo que fica claro no final da peça, quando faz as pazes com o Conselheiro após ganhar dele um desejado palacete em Santa Teresa.

Como podemos ver, não existe na peça qualquer referência a Portugal ou à colônia portuguesa. Nesse ponto, diferenciava-se de grande parte das comédias do

período, como o teatro de revista, em que era muito comum explorar o tipo português. Na peça de Varella a personagem principal é justamente um tipo genuinamente carioca. Assim, nenhuma personagem, nenhuma situação e nem mesmo a linguagem utilizada na peça carregavam essa marca. Os vocábulos e as frases seguiam o modo de falar “o português brasileiro”, inclusive incluindo gírias cariocas típicas daquela época. Isso mostra que *O Outro André*, ainda que escrita por um português, não estava direcionada à comunidade de portugueses existente no Rio de Janeiro, mas também não a excluía. Nesse sentido, é importante ter clareza de que o texto em si não encerra o produto cultural que é a peça, realizada apenas quando há encenação, e, por isso, nos debruçaremos sobre esse aspecto nesse momento.

2.2 – *O Outro André* em cena

A estreia de *O Outro André* na “Alvorada dos Novos” do Trianon ocorreu no dia 20 de fevereiro de 1923, uma terça-feira. Estava programada para ser encenada logo após *E o amor venceu*, de Paulo de Magalhães, que abriu a Alvorada, mas, em razão do Carnaval, a empresa optou por interromper a temporada dos novos autores brasileiros, já que esse era um período em que o público de teatro diminuía consideravelmente. Assim, a peça de Paulo de Magalhães saiu de cartaz no dia 22 de janeiro de 1923, dando lugar à peça carnavalesca de Armando Gonzaga, *O Mimoso Colibri*, que permaneceu até 19 de fevereiro. *O Outro André*, portanto, promoveu o recomeço da “Alvorada dos Novos”, ficando em cartaz muito mais tempo do que o planejado pela empresa.

O teatro Trianon foi inaugurado em 16 de março de 1915, na moderna Avenida Rio Branco, antiga Avenida Central, bem no centro cultural do Rio de Janeiro. O ponto era ideal: ficava entre a movimentada Praça Tiradentes e o luxuoso Teatro Municipal, o que dava maior visibilidade às peças lá encenadas. A expectativa sobre esse teatro era grande, já que a crítica teatral o considerava o local ideal para a representação do “bom teatro de prosa”. Na imprensa, por exemplo, o Trianon era constantemente caracterizado como “o elegante teatrinho”, o “simpático teatrinho da Avenida”, “o ponto preferido pelas famílias cariocas”, numa tentativa de diferenciá-lo, principalmente, dos teatros da Praça Tiradentes, que estariam destinados ao teatro de “mau gosto” e ao seu público

“ignorante”. Era descrito como um teatro elegante, “o mais chique do Rio”⁹⁹, por sua bela decoração interna e ótima infraestrutura. E o Trianon realmente se destacava, conseguindo manter uma plateia fiel, bastante numerosa e assídua, que ia ao teatro assistir os seus atores favoritos.

De acordo com alguns registros, a capacidade do Trianon estava entre mil e mil e quinhentos espectadores, que disputavam diariamente seus ingressos.¹⁰⁰ Ainda que elegante e de fina decoração, a proposta do teatro não parecia ser a de alcançar somente uma elite econômica e cultural da cidade. Pelo contrário. O Trianon também era um teatro comercial, como a maioria dos teatros privados existentes na época, administrado para gerar lucro. Exemplo desse caráter comercial do Trianon é que, desde a sua criação, ele apostou no “método das sessões”, o que diminuía os custos, permitia o barateamento dos ingressos e ampliava a possibilidade de público, dando um retorno financeiro maior à empresa administradora. O “teatro por sessões” havia sido inaugurado no Brasil em 1908, pela atriz e empresária Cinira Polônio, a fim de enfrentar a concorrência do cinema. Por esse método, inspirado na forma de exibição dos filmes, o teatro realizava, diariamente, duas ou mais sessões. No caso de *O Outro André*, elas ocorriam às 19:45h e às 21:45h. Tal prática se tornou muito comum, a despeito das enormes críticas feitas às sessões, que deixavam os atores exaustos e obrigavam os autores a fazerem cortes nas peças para encurtá-las. Quer dizer, o “método” comprometeria os propósitos artísticos do teatro, revelando somente as preocupações financeiras dos empresários.

O Trianon acabou se consagrando como um teatro voltado para o gênero da comédia, onde eram representadas revistas, *vaudevilles* e operetas, principalmente de autores nacionais, ainda que esse fosse visto como um gênero menor. Isso mostra o caráter comercial desse teatro que, para atrair um público cada vez maior, cultivava o gosto pela comédia, contrariando a opinião dos críticos amantes do teatro “sério”. Mas ser comercial não era algo ruim, por definição. Um teatro comercial podia perfeitamente ter preocupações artísticas. Muitas peças encenadas no Trianon apresentaram grande qualidade, ainda que tenham feito o público rir. Mesmo assim, poucas foram elogiadas

⁹⁹ *Gazeta de Notícias*, 16 de março de 1915.

¹⁰⁰ A capacidade do Trianon é identificada pelos seguintes autores: FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2004, p.68; COSTA, Marcelo Farias. *Era uma vez um grêmio: o teatro musical de Carlos Câmara e a construção do teatro cearense*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2014, p.56; BRAGA, 2003.

pela crítica, o que evidencia o quão arraigadas eram as avaliações depreciativas sobre a comédia.

O Outro André foi uma dessas exceções. Antes de sua estreia, a peça já recebia elogios na imprensa carioca, que enfatizava tanto sua comicidade como a forma engenhosa com que foi escrita. Os comentários diziam que Varella era um novo autor, “mas um novo de valor”.¹⁰¹ Afirmava-se também que seria a primeira vez que essa Companhia levaria à cena um *vaudeville*, e que por depositar grande confiança no original da peça, não estaria poupando esforços para que se fizesse uma montagem à altura do texto, investindo em belos figurinos e cenário.

Agora que volta o Rio à sua vida normal, de trabalho, volta também o Trianon a prosseguir na apresentação de novos autores. O apresentado de amanhã [...] vai ser o Sr. Correia Varella, que escreveu o *vaudeville* em três atos, passados no Rio de Janeiro. A peça intitula-se “O Outro André” e mereceu elogios de Cristiano de Sousa, Viriato Corrêa e Eduardo Vieira. Por isso está “O Outro André” sendo esperado com muita ansiedade nos meios teatrais, pelos profissionais principalmente. É de esperar que o *vaudeville* interesse também ao público.¹⁰²

Todo o desenrolar da ação está bem feito e as situações cada vez mais hilariantes, sucedem-se de uma maneira deveras surpreendente. É de crer, pois, que “O Outro André”, agrade plenamente e que a estreia de Corrêa Varella seja como se diz uma estreia de mestre.¹⁰³

O Trianon que, como de costume, dará duas sessões, apanhará naturalmente duas ótimas enchentes.¹⁰⁴

Outro ponto também muito recorrente nesses elogios feitos através da imprensa, antes da estreia da peça, destacava que *O Outro André* era um *vaudeville* nacional, e que, portanto, deveria ser ainda mais comemorado. Essa informação, inclusive, aparecia na propaganda da peça que era reproduzida em vários periódicos, como exemplificamos a seguir (Figura 6).

¹⁰¹ *O Imparcial*, 20 de fevereiro de 1923.

¹⁰² *A Noite*, 19 de fevereiro de 1923, p.5.

¹⁰³ *O Imparcial*, 20 de fevereiro de 1923.

¹⁰⁴ *A Rua*, 20 de fevereiro de 1923, p.2.

TRIANON

O PONTO PREFERIDO PELAS FAMILIAS CARIOCAS

Director-gerente: N. Viggiani Proprietario: J. R. Staffa	Director-artístico: Viriato Correia — Ensalador: — Eduardo Vieira
---	--

COMPANHIA BRASILEIRA DE COMEDIA

HOJE (Proseguimento da **Alvorada dos Novos**) **HOJE**
 7 3/4 () 9 3/4

Reapparece a graça inconfun- :: divel de :: Belmira de Almeida	Estréa da encan- tadora e joven actriz Iris Fróes
---	--

Primeiras representações do hilarizante "vaudeville" nacional, de Correia Varella

O OUTRO ANDRÉ'

Distribuição pela ordem das entradas em scena: — Alberto, JAYME COSTA; Julia, BELMIRA DE ALMEIDA; Francisca, MARIA GRILLO; Maria, PALMYRA SILVA; Raymundo, AUGUSTO ANIBAL; André, TEIXEIRA. PINTO; Alzira, EUGENIA BRAZÃO; Juju, ITALA FERREIRA; Conselheiro, ATTILA DE MORAES; Clarice, IRIS FROES. Acção: Rio de Janeiro — Actualidade — Scenarios de Jayme Silva — Moveis do Mobilario Chie — Adereços da Empresa.

Amanhã e sempre: — O OUTRO ANDRÉ'.

A seguir: O NOVIÇO, comedia do maior comedographo brasileiro MARTINS PENNA.

Figura 6 – Legenda: Anúncio da peça *O Outro André*. Referência: *O Paiz*, 20 de fevereiro de 1923, p.10. Acervo: BNDigital.

Como se vê, Correia Varella era caracterizado como um novo autor nacional e suas peças eram chamadas de brasileiras. Mesmo após o sucesso de *O Outro André* e a consolidação de sua carreira de comediógrafo, como veremos, ele continuaria a ser reconhecido como um autor brasileiro. Ainda que conhecido e atuando em uma série de espaços dentro da colônia portuguesa, Varella continuou sendo exaltado como um autor nacional, mesmo tendo nascido em Portugal. Com certeza, o sucesso de público e de crítica alcançado por *O Outro André* contribuiu para isso, bem como sua estreia numa temporada de apresentação de jovens autores do teatro brasileiro.

A peça foi encenada no Trianon pelos principais atores da Companhia Brasileira de Comédias, o que contribuiu para dar ao autor ainda maior popularidade. O papel principal - o advogado Alberto, que engana a esposa -, foi representado pelo ator Jaime Costa, que apesar da pouca idade, 24 anos, já era reconhecido no meio teatral pelas suas qualidades. Sua veia cômica e sua interpretação natural no palco diferenciavam esse ator da maioria dos que interpretavam comédias naquela época, e que usavam o exagero como um instrumento para alcançar o riso do público.

Jaime Costa havia entrado para o teatro profissional como cantor, principalmente de operetas, especializando-se depois na interpretação de tipos característicos da comédia de costumes nacional e se destacando no papel de “galã cômico”. Passou por algumas companhias, como a do São Pedro e a de Operetas de Leopoldo Fróes, mas foi justamente no Trianon que seu nome ganhou relevo, conquistando um número expressivo de fãs, que muitas vezes iam ao teatro só para assisti-lo. Prova disso é que sua forma característica de interpretar personagens cômicos ficou registrada na história do teatro como pertencente à “Geração Trianon”, além do fato de que, após o fim da Companhia Brasileira de Comédias, em 1924, ele fundou a sua própria companhia. Nas críticas feitas à peça *O Outro André*, a interpretação de Jaime Costa é muito elogiada, caracterizada como “na medida certa”, como “interpretação segura e marcante”, o que teria contribuído para abrilhantar a estreia do *vaudeville*.

No papel da esposa traída estava a atriz já consagrada, Belmira de Almeida, que retornava aos palcos do Trianon após se ausentar por um período para descanso, não tendo participado da peça anterior, *O Mimoso Colibri*. Era a principal atriz da Companhia Brasileira de Comédias e uma das atrizes mais proeminentes do teatro nacional nas primeiras décadas do século XX. De acordo com o *Dicionário Astros e Estrelas do Cinema Brasileiro*, Belmira era portuguesa de nascimento e começara sua carreira artística ainda em Portugal.¹⁰⁵ Mas após vir ao Brasil com sua companhia, em 1910, para uma temporada no Teatro Carlos Gomes, decidiu fixar-se em definitivo no país. A partir daí, passou a integrar várias companhias e alcançou grande sucesso, dividindo seu tempo entre o teatro e o cinema então nascente.

Raymundo, o velhote safado, um dos personagens mais engraçados da peça, foi interpretado pelo experiente ator, Augusto Aníbal. Nascido em Fortaleza, ele se destacava na interpretação de tipos cômicos, caricatos, sendo um dos primeiros

¹⁰⁵ SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010, p.19.

comediantes do cinema brasileiro. A esposa de Raymundo, Dona Francisca, foi interpretada pela atriz Maria Grillo que, na época, era uma veterana com mais de 30 anos de carreira, que também atuava no cinema. O papel de Juju, a *cocotte chic*, foi ocupado pela jovem e ainda inexperiente atriz, Ítala Ferreira. Ela agradou bastante os críticos, devido à sua naturalidade em cena. O “verdadeiro” André foi interpretado pelo ator, também iniciante, Teixeira Pinto, e o “outro” André, o Conselheiro, pelo ator Áttila de Moraes. O papel de Alzira, a amante de Alberto, foi ocupado pela atriz Eugênia Brazão, cuja carreira também ficaria marcada pela interpretação de papéis cômicos. A grande estreante da peça, no papel de Clarice, esposa do “verdadeiro” André, foi a atriz Iris Fróes, sobrinha do famoso e consagrado ator e empresário Leopoldo Fróes. Ela também parece ter agradado aos críticos, apesar do papel de pouco destaque. Fazia apenas dois anos que havia se lançado na carreira profissional, e a atuação em *O Outro André* foi sua estreia na CBC. Claro que seu parentesco com Leopoldo Fróes foi um chamariz para a companhia, que utilizava o nome da jovem nas principais propagandas publicadas na imprensa.

Podemos perceber que existia uma desigualdade muito grande na distribuição das personagens da peça, sendo pouquíssimas as de destaque. A principal era Alberto, interpretada por um grande ator, Jaime Costa. Além dele, podemos ver atores já consagrados atuando ao lado de iniciantes, o que se tornou uma das características da “Geração Trianon”. Ou seja, havia peças em que um ou dois atores já conhecidos do público interpretavam as personagens principais, sendo que, na maioria das vezes, tais personagens eram criadas especificamente para aqueles atores, quando não encomendadas por eles mesmos. Essa fórmula de sucesso seria utilizada muitas vezes pela empresa do Trianon, com atores como Leopoldo Fróes, Procópio Ferreira, Belmira de Almeida e Jaime Costa. Muitas peças encenadas no Trianon, especialmente de teatro de revista, foram escritas por autores nacionais para serem interpretadas por um desses atores acima mencionados. Sábato Magaldi chamou essa prática de “dramaturgia para atores”, que consistia na encomenda de textos voltados para a projeção da personalidade de artistas consagrados, que se tornaram ídolos.¹⁰⁶

Não foi o caso do *vaudeville* de Correia Varella, escrito dois anos antes de sua estreia nos palcos brasileiros, portanto, num período em que Jaime Costa nem atuava pela Companhia Brasileira de Comédias. Mas o nome do ator principal, ou melhor, dos

¹⁰⁶ MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001, p.191.

atores principais, foi utilizado na encenação de *O Outro André*, que contou com o prestígio de Jaime Costa e Belmira de Almeida para o sucesso da mesma. Na verdade, Varella utilizou em seu texto muitos dos recursos considerados necessários para que a comédia agradasse em cheio o público.

Segundo Décio de Almeida Prado, nas primeiras décadas do século XX, uma companhia profissional de teatro para alcançar sucesso deveria ter em seu elenco um intérprete para cada tipo de personagem. No caso dos homens, os tipos eram: um galã, um ator que ocupava o centro-cômico, outro o centro-dramático, e os atores que faziam os característicos. Para as mulheres, devia haver uma ingênua, uma dama-galã, uma caricata e uma atriz como dama-central.¹⁰⁷ O “galã” era o intérprete que desempenhava o papel central da peça, devendo ter entre 18 e 40 anos, o que no caso da peça de Varella era Alberto, interpretado por Jaime Costa. Ele deveria ter qualidades notórias e poderia incorporar diferentes subtipos, como o galã amoroso, o cínico, o cômico, o tímido, o típico etc.¹⁰⁸ O ator que ficava no “centro” era um personagem mais velho, acima dos 50 anos, tendo a função de ajudar no andamento da ação. Em *O Outro André* o centro-cômico era Raymundo, interpretado pelo ator Augusto Aníbal. Dependendo do gênero da peça, esse centro variava: era cômico, na comédia; nobre, na alta comédia; rústico, na comédia de costumes; e cínico, em qualquer gênero.¹⁰⁹ Os tipos “característicos” eram os intérpretes menores, como aqueles que assumiram as personagens de André e do Conselheiro.

No caso das mulheres, a “dama-galã” era o primeiro papel feminino, sendo interpretado por atrizes jovens, de 25 a 35 anos e com relativa beleza física, como o personagem de Júlia, interpretado pela atriz Belmira de Almeida. A “ingênua” era a jovem inocente, sempre alheia aos acontecimentos da vida, como o papel de Clarice, interpretado por Iris Fróes. A “dama-central” era uma personagem de uma mulher mais madura, experiente, que geralmente era confidente da heroína, como a personagem de Dona Francisca, interpretada por Maria Grillo. E a “dama caricata” tinha a mesma função dos tipos “característicos”, como as personagens de Alzira e Juju.¹¹⁰ Dessa forma, garantia-se um corpo cênico com personagens de todas as idades e

¹⁰⁷ PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.15.

¹⁰⁸ SILVA, Ana Carolina Miranda Paulino da. *O grupo Gente Nossa e o movimento teatral no Recife (1931-1939)*. Dissertação de Mestrado. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2009. p.40.

¹⁰⁹ SILVA, loc. cit.

¹¹⁰ SILVA, loc. cit.

personalidades e, como os textos geralmente obedeciam a essa estrutura dramática, ficava mais fácil para os atores se adaptarem e até se especializarem aos mesmos.

Como podemos ver, Varella soube incorporar em *O Outro André* essa estrutura consagrada de fazer comédia, o que por si só já era um primeiro passo para o sucesso da peça, embora não a garantisse. Para que uma peça caísse no gosto do público, outros fatores eram necessários, como, por exemplo, uma boa montagem e encenação. Como vimos, a empresa do Trianon escalou para a peça os principais atores da Companhia Brasileira de Comédias daquele ano. O responsável pelos ensaios foi Eduardo Vieira, um português que veio para o Brasil por volta de 1890 e ingressou na Companhia de Dias Braga. Em fins da década de 1910, foi professor da Escola Dramática Municipal, funcionando talvez como um importante elo de ligação entre a Companhia Brasileira de Comédias e Correia Varella, o que pode ter facilitado o texto de Varella chegar às mãos do diretor artístico da Companhia, Viriato Correia.

Eduardo Vieira é reconhecido pelos críticos e historiadores do teatro como um dos principais ensaiadores das primeiras décadas do século XX, tendo passado por várias companhias importantes, e assumindo, em algumas delas, a função de diretor artístico. De acordo com Décio de Almeida Prado, apesar de ser uma figura quase invisível, principalmente para o público, o trabalho do ensaiador era fundamental, pois cabia a ele a orientação geral do espetáculo, dando-lhe unidade.¹¹¹ O ensaiador era o responsável por traçar a mecânica cênica, dispondo os móveis e acessórios necessários à ação, e fazendo os atores circularem por entre eles, a fim de extrair de tal movimento o máximo rendimento. A marcação dos papéis pelo ensaiador era muito importante, pois garantia a perfeita visibilidade dos atores e audibilidade do espetáculo, independente do tamanho do teatro.¹¹²

A maioria dos ensaiadores das primeiras décadas do século XX, ainda segundo Prado, aprendiam tal função na prática, observando, participando dos espetáculos, ou seja, “na tarimba”, para usar um termo próprio do teatro. Eram geralmente atores mais velhos, aposentados ou em via de se aposentar, que aproveitavam sua experiência no palco para ensaiar os elencos. Porém, alguns, como Eduardo Vieira, eram profissionais especializados, no sentido de desde cedo atuarem como ensaiadores das companhias, contratados para exercerem especificamente essa função.

¹¹¹ PRADO, 1996, p.17.

¹¹² PRADO, loc. cit.

Em uma entrevista para o livro *Essa louca televisão e sua gente maravilhosa*, a atriz Eva Todor falou da importância que Eduardo Vieira teve para a sua formação como atriz, ultrapassando a simples função de marcar os atores:

[...] tive como mestre e diretor Eduardo Vieira, ensaiador português. Além de me dar aulas de interpretação, dicção, inflexão, impostação vocal e postura, ainda me ensinava o valor da pontuação, o tempo de comédia e a técnica de projetar a voz para me fazer ouvir até a última fila dos grandes teatros, nos quais me apresentaria por toda a vida.¹¹³

Esse depoimento reforça a importância do papel do ensaiador na montagem do espetáculo. Nesse sentido, podemos pensar em Eduardo Vieira como um fator decisivo para a qualidade do produto final, ou seja, a encenação da peça *O Outro André* e de seu sucesso. Na época da estreia do espetáculo, ele já possuía 54 anos e há mais de 30 se encontrava trabalhando no campo teatral brasileiro. Era, assim, um profissional com bastante experiência, sendo muito reconhecido por suas qualidades de ensaiador, o que demonstra que as críticas publicadas na imprensa, mencionando o trabalho de Eduardo Vieira, não eram ocasionais. Além disso, pelo que identificamos através das fontes, Correia Varella acompanhou os ensaios de seu *vaudeville* e teria ficado bastante satisfeito com o encaminhamento dado por Eduardo Vieira ao espetáculo, estando de acordo com as orientações dadas à encenação de seu texto.

O figurino da peça pode ser classificado, de acordo com as categorias existentes, em realista.¹¹⁴ Era composto por peças de roupa e adereços característicos de uma família carioca abastada na época, já que o espetáculo se passava no Rio de Janeiro dos anos 1920. Nesse sentido, o próprio figurino ajudava a definir o local e o tempo histórico da peça, além de contribuir para a caracterização das personagens. Como podemos ver nas fotografias reproduzidas a seguir, que registraram a temporada de *O Outro André* na “Alvorada dos Novos”, as mulheres seguiam a moda carioca da época, com vestidos de seda, mais leves, de silhueta mais lânguida e um pouco mais curtos, deixando à mostra o calcanhar, coberto com meias brancas ou em tons de bege. Salto

¹¹³ ROSA, Ana. *Essa louca televisão e sua gente maravilhosa*. São Paulo: Butterfly, 2004, p. 139.

¹¹⁴ De acordo com a classificação adotada por Gérard Betton, os figurinos podem ser classificados em: realistas, para-realistas e simbólicos. O realista retrata o vestuário com precisão histórica da época relatada na narrativa; o para-realista seria a inspiração do figurinista na moda da época, mas com uma estilização, em que prevaleceria a preocupação com a beleza; e o simbólico não teria nenhuma preocupação com a exatidão histórica, buscando traduzir simbolicamente caracteres, estados da alma, ou criar efeitos dramáticos e/ou psicológicos. Ver em: BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

alto, cabelos curtos e colares compridos também ajudavam a compor o figurino elegante das personagens femininas (Figura 7). As personagens masculinas, por sua vez, trajavam elegantes ternos, roupa característica dos homens na década de 1920, variando somente a cor dos mesmos. Com exceção do Conselheiro, que para se diferenciar, em razão de seu nobre título, exibia um belo fraque.

Segundo Décio de Almeida Prado, nas companhias de teatro profissional, os figurinos eram geralmente fornecidos pelos próprios atores, exceto quando as peças eram “de época”, o que fazia com que os atores fossem formando, ao longo dos anos, o seu pequeno cabedal artístico.¹¹⁵ No caso da peça *O Outro André*, a única informação que obtivemos, a partir das propagandas publicadas pela Companhia Brasileira de Comédias, é a de que os adereços pertenciam à empresa do Trianon, não sendo mencionado nada a respeito do figurino.

¹¹⁵ PRADO, 1996, p.17.

O MOMENTO THEATRAL



No Trianon, elegante theatrinho da Avenida, está em scena um vaudeville interessantissimo, "O Outro André", que revelou um verdadeiro temperamento de escriptor theatral — o senhor Corrêa Varella. A peça, escripta nos moldes do theatro francez, faz rir do começo ao fim. As nossas gravuras representam scenas de "O Outro André". Nellas se vêem as actrizes Belmira de Almeida, Itala Ferreira, Palmyra Silva, Maria Grillo, Iris Fróes e Eugenia Brazão, e actores Augusto Annibal, Jayme Costa, Attila de Moraes e Teixeira Pinto.

Figura 7 – Legenda: Fotografia da encenação da peça *O Outro André*. Referência: *Fon-Fon*. Título: O momento teatral. 03 de março de 1923. Acervo: BNDigital.

O cenário também ajudava a compor o tempo histórico da peça bem como a realidade socioeconômica da família retratada. Foi produzido pelo cenógrafo Jayme Silva, conhecido na época pelos belos cenários montados para o teatro de revista. Todos os três atos da peça se passam no mesmo espaço: na sala da casa de Alberto, que ostenta um mobiliário bastante nobre, como seria de se esperar de um advogado bem-sucedido. O próprio autor havia indicado, no início do primeiro ato, que a sala deveria estar mobiliada “com decência e gosto”, orientação que parece ter sido seguida à risca pelo cenógrafo, como podemos observar na fotografia reproduzida.

Segundo as informações do programa da peça, os móveis teriam sido produzidos pela loja Mobiliário Chic, o que reforça a lógica de um teatro comercial: um conjunto de poltronas, cristaleira, escrivaninha e aparador. Completando a ambientação da sala, podemos observar peças ornamentais, vasos de flores e uma escultura que visivelmente lembra a de uma rainha, ou seja, objetos que demonstram certo refinamento. O cenário também contava com algumas cortinas e um papel de parede clássico. Nas críticas publicadas pela imprensa, a palavra mais recorrente relacionada ao cenário de *O Outro André* é elegância, o que demonstra que, nesse caso, o texto do espetáculo e a sua montagem foram coincidentes, respeitando o que havia sido pensado e indicado pelo autor.

Como era característico do gênero *vaudeville*, a encenação de *O Outro André* foi marcada por muitas entradas e saídas de personagens, cenas curtas e rápidas, cada qual com uma situação mais embaraçosa do que a outra. Os imprevistos, as intrigas, as confusões criadas pela personagem principal contribuíam para dar agilidade ao espetáculo. As falas das personagens eram também curtas, com exceção de Alberto na cena em que descreve para seu sogro uma de suas amantes, e é pego em flagrante por sua esposa e sogra. Mas essa fala, longa e arrastada, em que a personagem descreve a amante nos mínimos detalhes, alguns inclusive bastante íntimos - como o formato de seus lábios, de seu corpo e de seus delicados pés -, tem a função de aumentar a tensão entre o público, pois Alberto não se dá conta da presença de Júlia e de Dona Francisca. Contudo, o público vendo que elas estão ali, fica ansioso aguardando a reação de todas as personagens.

Com relação à prosódia utilizada na encenação de *O Outro André*, não temos elementos suficientes para afirmar se foi utilizada a prosódia brasileira, mas tudo leva a crer que sim. A prosódia lusitana foi predominante nas peças de teatro encenadas no Rio de Janeiro até a Primeira Guerra Mundial. Nesse período, havia uma forte presença de

companhias estrangeiras, especialmente portuguesas, no Rio de Janeiro. O grande número de autores, atores, diretores e ensaiadores portugueses fazia com que as falas nas peças fossem carregadas de sotaque lisboeta, característica que passou a ser execrada pela maioria dos intelectuais e críticos de teatro, que lutavam por uma arte teatral “nacional”. Cláudia Sales Oliveira mostrou, por exemplo, através das memórias de atores portugueses, como eram frequentes as digressões das companhias teatrais ao Brasil, especialmente na segunda metade do século XIX e princípios do século XX, tendo o país se tornado o principal mercado para o teatro e os atores portugueses.¹¹⁶

Por diferentes rotas, especialmente aquela que compreendia o circuito Lisboa-Rio de Janeiro, viajaram companhias, atores, atrizes, autores, ensaiadores, empresários, entre outros agentes. Muitos desses não retornavam, permanecendo no Brasil e sendo incorporados às companhias nacionais, como foi o caso das atrizes Belmira de Almeida, Emília Brasão e Hortência dos Santos, do ensaiador Eduardo Vieira e do ator e empresário Cristiano de Sousa.¹¹⁷ Como bem notou Décio de Almeida Prado, “Portugal foi, com efeito, [...] o interlocutor mais constante do nosso teatro [...]. Se o diálogo teórico nos levava à Espanha, à Itália e à França, a conversa do dia a dia, entre atores e autores, passava obrigatoriamente por Lisboa.¹¹⁸ No entanto, com o início da guerra houve uma queda muito grande na vinda de companhias de teatro estrangeiras para o Brasil, e as que aqui existiam começaram a investir nos profissionais nacionais, dando início a um certo “abrasileiramento” da linguagem falada e cantada nos espetáculos teatrais.

Paralelo a isso, havia todo um crescente movimento em prol da “nacionalização” de nosso teatro, o que incluía, com destaque, a adoção da prosódia brasileira. Nesse caso, ainda que o teatro português não fosse o “grande inimigo” daqueles que defendiam a nacionalização dessa arte, o uso da prosódia lusitana em nossos palcos começou a ser alvo de muitas críticas. Uma questão que não ficou restrita ao Rio de Janeiro. Tânia de Luca, por exemplo, em seu trabalho de análise sobre a primeira fase da *Revista do Brasil* (1916-1925), mostrou como os intelectuais que contribuía para aquele periódico investiram em um intenso debate sobre as diferenciações entre o

¹¹⁶ OLIVEIRA, Cláudia Sales. “As digressões ao Brasil nas memórias de atores portugueses (sécs. XIX-XX). In: WERNECK, Maria Helena & REIS, Angela de Castro. (org.) *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p.75-93.

¹¹⁷ Sobre a expressiva participação dos portugueses no teatro brasileiro ver: COUTO, 1990.

¹¹⁸ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. II. Apud: REIS, Angela & MARQUES, Daniel. “A permanência do teatro cômico e musicado”. In: FARIA, 2012, p.328.

português do Brasil e o de Portugal, que passava tanto pela escrita quanto pela prosódia.¹¹⁹ Para além da defesa da criação de companhias de teatro nacionais, escritores como Monteiro Lobato e João Ribeiro insistiam na necessidade do uso da prosódia brasileira como condição para a afirmação do teatro nacional. Em um desses textos, ao comentar sobre o sucesso em São Paulo, em 1922, da Companhia Nacional de Comédia, com a peça *Manhãs de Sol*, de Oduvaldo Viana, Lobato afirmou que:

[...] Havia a crença ridícula de que a nossa prosódia não se prestava para o teatro. Prestava para entenderem-se entre si 30 milhões de criaturas; para o teatro, não. O hábito inveterado de só termos por aqui, representando em português, companhias portuguesas, estabeleceu esse dogma. Mas assim como na literatura a língua nacional, a língua geral deste país, a brasileira, filha da portuguesa, está batendo a progenitora, assim também no teatro o nosso linguajar, com os seus modismos, a sua prosódia, as suas inflexões próprias, baterá a língua lusa. O público já encontra dificuldade em compreender o que dizem os atores portugueses, que não transigem com a prosódia nossa. [...] vai cessar, finalmente, esse horrível estado de coisas que durou até há bem pouco tempo: um país que ia ao teatro mas não entendia patavina das peças... a não ser que levasse consigo intérpretes juramentados.¹²⁰

Mas apesar do otimismo e do exagero do autor, essa não foi uma mudança repentina. Acompanhando as críticas de teatro publicadas nos periódicos da época, podemos perceber que esse foi um processo bastante lento, e que, mesmo com a consolidação de companhias profissionais brasileiras, a influência da pronúncia lusitana ainda permaneceu por um tempo. No caso de *O Outro André*, podemos pensar em indícios do uso da prosódia brasileira. Como salientamos, o texto de Correia Varela, mesmo sendo ele um imigrante português, utilizava uma linguagem bastante brasileira, incluindo gírias cariocas típicas do momento. Ainda que essa informação não garanta o tipo de pronúncia que seria utilizada pelos atores, pois uma coisa é o texto de teatro e outra é a sua encenação, ela nos ajuda a pensar na forma como o autor concebeu e orientou a fala das personagens, pois, quando se escreve um texto de teatro tem-se em mente que ele será encenado.

¹¹⁹ LUCA, Tânia Regina de. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a Nação*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

¹²⁰ LOBATO, J. B. M. *Teatro nacional*. *RBR*, v.21, n.83, p.271, nov. 1922. Apud: LUCA, op. cit., p.262.

Outra questão que é bastante relevante é que a peça de Varella foi encenada pela Companhia Brasileira de Comédias, que, como vimos, foi um projeto desenvolvido, inicialmente, pelos intelectuais Oduvaldo Vianna e Viriato Correia, além do empresário Nicolino Viggiani. Tal projeto visava criar uma companhia totalmente nacional, que interpretasse peças de autores nacionais, com atores nacionais e utilizando a verdadeira prosódia brasileira. Nesse sentido, muito provavelmente a indicação passada aos atores era a de que deveriam falar utilizando a linguagem brasileira. No entanto, vimos que a principal atriz da Companhia, Belmira de Almeida, era portuguesa, bem como o ensaiador da peça Eduardo Vieira. No caso de Belmira, que se encontrava no Brasil há treze anos, é muito provável que ela ainda possuísse um sotaque carregado. Mas Eduardo Vieira, que já estava no Brasil há mais de 30 anos e desde sempre inserido no campo teatral, é de se esperar que ele seguisse as diretrizes da empresa do Trianon e orientasse o elenco da companhia no uso da prosódia brasileira. Porém, mais uma vez, são indícios, pois não encontramos nenhuma referência explícita ao tipo de prosódia utilizada na encenação de *O Outro André*.

De acordo com as notícias publicadas na imprensa, a estreia da peça no Trianon foi um verdadeiro sucesso, principalmente de público. Como falamos anteriormente, ela foi encenada à primeira vez no dia 20 de fevereiro e ficou em cartaz no teatro até o dia 10 de abril, ou seja, quase dois meses. Esse é um dado muito importante para que tentemos mensurar a repercussão do espetáculo. Acompanhando as notícias sobre o teatro no Rio de Janeiro desse período, percebemos que o comum era que as peças ficassem somente uma semana em cartaz; uma peça com uma repercussão média ficava, no máximo, duas semanas em cartaz. Já uma peça de sucesso permanecia, geralmente, um mês, um mês e meio em cartaz. Ou seja, podemos considerar que *O Outro André* realmente agradou ao público, a ponto da empresa do Trianon decidir mantê-la durante todo esse tempo em cartaz, mesmo estando com a próxima peça pronta e ensaiada.

A imprensa, de um modo geral, fala de uma estreia primorosa, com casa cheia, plateia animada, representação impecável do elenco, além de informar que Correia Varella foi chamado ao palco, várias vezes, para ser aplaudido. As notícias destacam a comicidade do espetáculo, fazendo previsões de que a peça permaneceria por bastante tempo em cartaz. Aliás, essa ênfase na hilaridade da peça é uma característica presente na maioria das propagandas publicadas sobre a mesma, como uma estratégia para atingir um amplo público. Assim, ela seria uma “verdadeira fábrica de gargalhadas”, “melhor remédio para a neurastenia”, “desopilante de fígado” etc.; o que, mais uma vez,

insere o espetáculo da CBC dentro da lógica de um "teatro comercial". A análise dessas propagandas deixa muito claro o papel crucial que a imprensa da época tinha na divulgação do teatro no país.

A *Noite*, por exemplo, foi um dos jornais que mais investiu nesse tipo de propaganda, apelando para um público que, supostamente, só ia ao teatro com a finalidade de rir. Podemos ver a seguir algumas dessas matérias. Na primeira delas, observamos a caricatura de Correia Varella, feita pelo caricaturista Romano, seguida de uma carta propaganda de uma leitora fictícia denominada Olga (Figura 8). Na carta, endereçada à amiga “Zezé”, Olga conta que seu marido Juvêncio há dias encontrava-se triste em razão de um negócio malsucedido, e que fizera de tudo para alegrá-lo, sem sucesso. Até que uma amiga comentou sobre a peça em cartaz no Trianon e ela resolveu levar o marido. Já no segundo ato da peça não havia criatura mais alegre do que Juvêncio, a ponto do casal voltar mais duas vezes para assistir ao espetáculo. Ao final da carta, em um tom totalmente propagandista – o que deixa claro que o texto é do próprio jornal –, Olga recomenda que sua amiga Zezé não deixe de assistir ao belo desempenho de Jaime Costa, Augusto Annibal, Belmira de Almeida e assim por diante, destacando um por um os atores do elenco.

O Trianon! - sempre o Trianon!

O OUTRO ANDRÉ



...minha querida Zeté — O Juvencio, ha dias, foi infeliz num negocio e ficou simplesmente insuportavel. Na mesa tudo lhe cheirava mal. Na rua tudo lhe excitava os nervos. Não ha nada peor na vida do que aturar um marido de máo humor! Fiz tudo para alegral-o, tudo, mas tudo foi baldado. Hontem, á tarde, D. Eugenia aqui veiu e falou-me da peça que estão a levar no Trianon — “O outro André” de Corrêa Varella.

A muito custo consegui que o Juvencio me acompanhasse á encantadora “boite”. Foi, mas foi zaugado. Não te conto nada. Na segunda scena ainda elle estava de cara amarrada. Mas vem a terceira scena. É uma situação engraçadissima. A cara do Juvencio desanuviou. A quarta, a quinta, a decima. O Juvencio não gargalhava com o resto do publico, mas já sorria. Pelo meio do acto não

resistiu — estaton numa gargalhada formidavel. Lá pelo segundo acto não havia creatura mais alegre, nem mais satisfeita. Quando voltamos para casa era uma sêda o meu marido. Hoje voltaremos ao Trianon. O Juvencio está contente como uma creança. No almoço comeu como um frade e brincou como um garoto.

Não deixes de levar o teu marido ao Trianon, minha querida Zeté, não deixes de assistir “O outro André”. Bom poucas peças tenho visto tão engraçadas. Não ha quem a resista. Vae, vae e presta bem attenção ao desempenho do Augusto Amibal, Jayme Costa, Atilla de Moraes, Taixela Pinto, Belmira de Almeida, Maria Grillo, Itala Ferreira, etc. Se queres ter teu marido alegre e satisfeito vae ao Trianon, assistir “O outro André” — Tua Olga.

Figura 8 – Legenda: Propaganda da peça *O Outro André* com a caricatura de Correia Varella. Referência: ROMANO. *A Noite*. Título: O Trianon! sempre o Trianon! 26 de fevereiro de 1923, p.5. Acervo: BNDigital.

Na segunda imagem, sob o título “Risadas e risadas no Trianon”, podemos ver o público saindo do teatro após assistir à peça *O Outro André* (Figura 9). Todos estão dando risadas e exclamando palavras como “magnífico”, “esplêndido”, “que bicho”, “é boa”. Abaixo, um texto justificando o uso de cada expressão dessas, e ressaltando a ótima atuação do elenco da Companhia Brasileira de Comédias, o texto engraçadíssimo de Correia Varella e, principalmente, a comicidade das trapalhadas criadas por Alberto.

RISADAS E RISADAS - NO TRIANON

O OUTRO ANDRÉ

— Magnífico. — Esplêndido! — Que bicho! — E' boa!

São estas as exclamações que todas as noites se ouvem á porta do Trianon da immensa onda de espectadores que saem do theatro depois de assistir O OUTRO ANDRÉ.

— Magnífico! Magnífico é o desempenho que aos seus papeis dão Augusto Annibal, Jayme Costa, Attila de Moraes e Teixeira Pinto, trazendo o publico em constante hilaridade, pelo traço de encantadora caricatura que dão as personagens que encarnam. Magnífico é o desempenho dado por Belmira de Almeida, Palmira Silva, Itala Ferreira, Eugenia Brazão, Maria Grillo, Iris Fróes, todo o elemento feminino da peça.

— Esplêndido! — Esplêndido é o entredo do "vaudeville" chelo de imprevistos, de situações as mais surpreendentes, e as mais comicas. Esplêndido é o gargalheiro constante em que vive o espectador, desde que se levanta o panno no primeiro acto, até que o panno desce no terceiro.

— Que bichos! — E' a exclamação espontanea de toda gente ao ver como se saem admiravelmente das situações, mais difficels e mais ridiculas as duas figuras principaes da peça Alberto (Jayme Costa) e Raymundo (Augusto Annibal).

— E' bôa! — Bôa é uma das piadas que se ouvem no O OUTRO ANDRÉ, cada uma das situações do magnífico vaudeville.

— Magnífico! — Esplêndido! — Que bicho! — E' bôa! — Quem quizer ouvir essas exclamações vá ao Trianon. O publico são contente, rindo, exclamando:

— Magnífico! Esplêndido! — E' bôa!

Figura 9 – Legenda: Propaganda da peça *O Outro André*. Referência: [sem identificação do autor]. *A Noite*. Título: Risadas e Risadas no Trianon. 05 de março de 1923, p.5. Acervo: BNDigital.

Por último, vale destacar a propaganda intitulada “Uma fábrica de gargalhadas no Trianon: o mais sério ri – o mais triste alegre-se”, em que é publicada uma ilustração da personagem Raymundo, interpretada pelo ator Augusto Annibal, um dos mais cômicos da peça (Figura 10). Abaixo da imagem, um texto em que se exalta o desempenho do ator e que chama *O Outro André* de “o melhor vaudeville que já se representou no gracioso teatrinho da Avenida”.



Figura 10 – Legenda: Propaganda da peça *O Outro André*. Referência. [sem identificação do autor]. *A Noite*. Título: Uma fábrica de risadas no Trianon. 14 de março de 1923, p.5. Acervo: BNDigital.

Como salientamos, essa hilaridade da peça é sempre exaltada como uma das maiores qualidades do espetáculo, ao lado da boa atuação dos atores. Refletindo a respeito de algumas categorias trabalhadas por Henri Bergson para explicar a origem da comicidade, em seu livro *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*, podemos classificar *O Outro André* como uma “comicidade de situação”. Sobre essa categoria o autor afirma que “é cômica toda combinação de atos e de acontecimentos que nos dê, inseridas uma na outra, a ilusão de vida e a sensação nítida de arranjo mecânico.”¹²¹ Alguns procedimentos, segundo Bergson, são utilizados para se garantir essa comicidade, como a repetição, a inversão e a interferência de séries. No caso da peça, o recurso mais utilizado é o da repetição, ou seja, uma série de acontecimentos, que transmitem ilusão de vida e que vão se reproduzindo. Essas repetições são tão mais cômicas quanto mais complexas são as cenas que se desenrolam, porém naturalmente

¹²¹ BERGSON, 2004, p.51.

conduzidas. Duas condições que parecem ser excludentes, mas que em um texto de comédia devem ser conciliadas através da atuação dos atores.¹²² Nesse sentido, a sequência de trapalhadas criadas por Alberto, as mentiras contadas e recontadas por ele, criando momentos de tensão e suspense ao longo da peça, são encaradas pela personagem com a maior naturalidade possível, o que cria diversas “situações de comicidade”. É essa combinatória que garante o andamento do texto, a possibilidade de desempenho dos atores e, assim, o sucesso de público alcançado pelo espetáculo.

De acordo com a imprensa, as sessões permaneceram lotadas ao longo de toda a temporada, o que impediu, por bastante tempo, sua substituição. *O Outro André* foi a segunda peça encenada durante a “Alvorada dos Novos” no Trianon e também a última, pois, o longo período em que permaneceu em cartaz, o que não era esperado pela empresa, acabou com as chances de estreia de um novo espetáculo. As críticas falam, assim, de um caso excepcional, um “caso virgem nos anais da história do teatro brasileiro”¹²³, uma vez que a peça alcançou 100 apresentações em pleno verão do Rio de Janeiro. Um período em que, geralmente em razão do excesso de calor, diminuía muito a frequência dos cariocas ao teatro, o que interferia no tempo em que cada peça ficava em cartaz. No dia em que a peça comemorou as 100 representações, houve uma grande festa na Companhia Brasileira de Comédias, secundada pelos críticos que escreviam para a imprensa. Correia Varella passou a ser identificado como um dos mais promissores comediógrafos brasileiros, valendo-se notar a nacionalidade pela qual é nomeado, o que certamente nada tem a ver com seu nascimento, mas sim com a natureza de seu trabalho.

A partir de então, seu texto começou a ser disputado por outras companhias, mas os direitos sobre *O Outro André* foram comprados pela empresa Trianon por dois anos. Quer dizer, a “Alvorada dos Novos”, ao menos em relação a Varella, cumpria suas intenções de transformar um autor desconhecido em “farol de bonde escandaloso”, como afirmara João do Rio. O mais surpreendente é que, nesse caso, crítica e público parecem ter caminhado juntos. O que teria feito com que a imprensa elogiasse uma peça de comédia, escrita por um autor português e com tanto apelo popular, contrariando a tendência da crítica teatral?

¹²² BERGSON, 2004, p.67.

¹²³ *A Noite*, 09 de março de 1923, p.5.

2.3 – O Olhar da crítica

O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras.

(Pierre Bourdieu, *O poder simbólico*, 2009)

Início essa parte do capítulo com algumas palavras de Pierre Bourdieu, em seu livro *O poder simbólico*, que nos ajudam muito a pensar no papel dos críticos do campo teatral e na importância que eles têm (ou não têm) para o processo de consolidação da carreira de um autor teatral, como a de José Augusto Correia Varella.¹²⁴ De acordo com Bourdieu, o que faz com que as palavras tenham efeito sobre uma dada realidade social é o fato delas, bem como seu emissor, serem reconhecidos como legítimos pelos integrantes do campo do qual fazem parte. Nesse sentido, para analisarmos o papel exercido pelos críticos de teatro, temos que ter clareza que o tipo de autoridade que exercem deve ser pensada em relação a esse campo artístico específico.

No caso do período com o qual estamos trabalhando, especificamente as primeiras décadas do século XX, a crítica teatral era um território de autodidatas, ou seja, não havia cursos de formação de críticos literários, teatrais etc. Esses críticos formavam-se por meio da experiência prática. Geralmente eram literatos ou homens que haviam entrado no campo teatral como atores ou autores e que, ao longo do tempo, foram se encaminhando para a crítica, sendo aos poucos reconhecidos pelos seus pares por possuírem um conhecimento específico para exercerem tal função. Mas, na verdade, o que diferenciava um crítico de teatro de um espectador comum nessa época era o repertório e conhecimento que ele possuía, o que lhe possibilitava, por exemplo, relacionar um espetáculo com outro, com espetáculos de outros períodos históricos e com a própria estrutura de funcionamento do teatro.

Nesse sentido, seguindo Bourdieu, era fundamental que os homens e mulheres do teatro (autores, atores, ensaiadores e empresários) reconhecessem a competência específica de determinados sujeitos como críticos teatrais. Deveriam ser pessoas dotadas de um saber específico, ainda que sem formação especializada, para que seus comentários, produzidos e publicados na imprensa, produzissem efeitos, interferindo no próprio campo teatral. Sem essa atribuição de legitimidade, o crítico perde sua

¹²⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 12ªed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009, p.15.

capacidade de julgamento, de nomear o que é bom ou que é ruim, legitimando ou deslegitimando determinado autor e/ou ator. Enfim, ele não pode exercer seu ofício sem esse “poder simbólico”, que, nas palavras de Bourdieu é o:

[...] poder de constituir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a ação sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário.¹²⁵

A partir dessa concepção, podemos pensar no poder exercido pelos críticos teatrais, como aquele que promove a classificação e a própria hierarquização dentro do campo do teatro, pois eles têm o poder de nomear (autores, atores, textos, diretores etc.) e de tentar tornar tal nomeação *sensu comum*. É, portanto, um poder que se define numa relação entre desiguais, dentro do próprio campo que o produziu, mas que é legitimado por todos, ou melhor, pela maioria dos integrantes do campo.

Portanto, a crítica de teatro pode, efetivamente, ajudar a qualificar ou desqualificar determinado autor, ainda que seu poder de alcance não seja total. Sintoma disso é o fato de muitos autores e atores, naquela época, aguardarem ansiosamente pela publicação das críticas de suas peças por importantes críticos teatrais, como Mário Nunes e João Luso, como apontam a maioria dos textos memorialísticos sobre o período. Expressivo, ainda, é o fato dos autores tentarem dialogar com os críticos através da imprensa, indignando-se quando recebiam críticas ácidas ou agradecendo às elogiosas. Isso mostra que os autores e atores reconheciam esses sujeitos como figuras de autoridade dentro do campo teatral e tinham plena consciência de que seus comentários poderiam interferir na própria trajetória de suas carreiras, beneficiando-os ou prejudicando-os.

No caso de Correia Varella, com a peça *O Outro André*, como já apontamos, a maioria esmagadora das críticas foi no sentido de enaltecer o jovem autor de comédias. Poucas críticas apontaram erros ou inconsistências, e quando o fizeram não deixaram de exaltar a felicidade que sentiam em ver um novo autor nacional com tantas qualidades. Com certeza, o fato dos críticos aprovarem a peça e nomearem Varella como um novo

¹²⁵ BOURDIEU, 2009, p.14.

comediógrafo, não esquecendo de que essa foi sua primeira peça encenada por uma companhia profissional de teatro, contribuiu, juntamente com o sucesso de público, para que abandonasse a carreira de ator e investisse definitivamente na de autor, assumindo a identidade de “comediógrafo brasileiro” que lhe fora atribuída.

Mas analisar a fortuna crítica de uma peça de teatro do início do século XX não é tarefa das mais fáceis. As críticas publicadas na imprensa são pouco numerosas e algumas não são assinadas, o que dificulta um pouco a observação da recepção da peça. Por isso, desde já apontamos os limites do exercício que aqui propomos, apesar de todo o esforço que fizemos para não cair em generalizações ou naturalizações. Ao todo foram identificadas seis críticas da peça *O outro André*, encenada pela Companhia Brasileira de Comédias durante a “Alvorada dos Novos”. Tais críticas, publicadas em periódicos como *O Malho*, *O Paiz*, *O Imparcial* e *Jornal do Brasil*, analisam o texto, a atuação dos atores, o figurino, o cenário e, algumas vezes, até o público. Além dessas, foram selecionadas várias notas avulsas sobre a peça, também publicadas na imprensa carioca da época.

A primeira característica que nos chama a atenção é o fato dessas críticas elogiarem a forma como a peça foi bem escrita, ressaltando a habilidade do autor estreante de tecer situações complicadíssimas e cômicas, características de um *vaudeville*, “embrulhando” e “desembrulhando” a ação com diálogos harmoniosos e naturais, além de condizentes com a vivacidade da peça. Tais constatações relacionadas ao texto fazem com que os críticos intitulem Correia Varella de o mais novo comediógrafo nacional e prevejam vida longa para sua carreira. No periódico *O Imparcial*, por exemplo, o crítico que assina por J. T., mesmo achando o *vaudeville* um gênero decadente e inadaptável ao nosso teatro, a ponto de aconselhar Varella a escrever outro tipo de comédia, exalta a qualidade do texto:

Trata-se, realmente, desta vez de uma peça com apreciáveis qualidades que a recomendam como um bom trabalho no gênero. As situações continuamente aflitivas, o emaranhado da ação, as sucessivas complicações e imprevistos, habilmente dispostos pelo Sr. Varella, deram ao seu original aquele ambiente vivaz que dispõe a plateia a permanente hilaridade e constitui a característica principal do gênero *vaudeville*. Além disso, a naturalidade do diálogo, em algumas cenas bem interessantes, concorreu para o completo êxito de *O Outro André*. [...] Pode-se assegurar que o Sr. Correia Varella afirmou-se uma promissora vocação de teatrólogo, o que é consolador numa época em

que a mediocridade endinheirada atira-se delirantemente à publicidade, na ânsia irrisória de triunfar.¹²⁶

No periódico *O Jornal*, o crítico que assina por Aff. de C., após tecer comentários sobre a atuação dos atores da Companhia e até mesmo apontar alguns erros da peça, como, por exemplo, algumas cacofonias nas falas, afirma que “só a revelação do Sr. Correia Varella, como autor teatral, basta para justificar a iniciativa da ‘Alvorada dos Novos’, em tão boa hora tomada pela Empresa do Trianon”.¹²⁷ Nesse sentido, o destaque dado nas críticas é de fato ao aparecimento de um novo autor de comédias com reais qualidades, em meio a um cenário que afirmavam ser devastador, dominado por peças de mau gosto, pornográficas, sem nenhuma qualidade literária e que buscavam a qualquer custo o riso e o dinheiro do público. Mas *O Outro André* também usava da comicidade para atrair o público. Além disso, foi escrita por um português, em um período em que se primava por peças nacionais. O que então a diferenciava tanto das demais, a ponto de ser considerada por alguns como a melhor peça em cartaz do ano?

No texto de um dos mais importantes críticos teatrais da época, Mário Nunes, do *Jornal do Brasil*, temos algumas pistas para uma resposta. De acordo com o autor, diante do cenário de decadência do teatro nacional, os críticos já estavam resignados a assistir “pecinhas ligeiras”, feitas de retalhos e de ideias vulgares, ainda que seus autores tivessem boa vontade. Mesmo recebendo críticas duras, os autores acabavam sendo encorajados a seguir carreira, principalmente pelos empresários ávidos por dinheiro, pois tais “pecinhas” faziam enorme sucesso entre o público. Mas o caso de Varella parecia ser diferente:

Desta vez houve uma variante. O Sr. Correia Varella revela-se de fato, um autor teatral, e não tem, nessa sua primeira produção a sério, sequer o aspecto de um diletante. É já o escritor com ideias, o técnico com ação, de posse de um assunto seu, que desenvolve com o fito de conseguir efeitos cômicos, o que, a miúdo, alcança. À maneira dos mestres do gênero, não economiza incidentes, não poupa situações, nem foge a dificuldades, e assim traçou três atos cheios, provocadores de franca hilaridade e prova, das mais evidentes, da excelência do seu engenho. [...]¹²⁸

¹²⁶ *O Imparcial*, 21 de fevereiro de 1923, p.10.

¹²⁷ *O Jornal*, 21 de fevereiro de 1923, p.16.

¹²⁸ *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1923, p.13.

Recorrendo à bibliografia a respeito da história da leitura e da teoria da recepção, e relacionando-a aos trechos acima reproduzidos, talvez consigamos compreender um pouco o porquê dessas críticas tão elogiosas ao texto de Varella. De acordo com Jean Marie Goulemot, a forma como um leitor lê um texto e dele se apropria, depende de três fatores: a fisiologia, ou seja, a forma como o corpo se comporta diante da leitura, a atitude do corpo; a história, tanto a pessoal quanto a coletiva, uma vez que ela é responsável por “moldar” formas de leitura e criar um discurso comum; e, por último, a biblioteca, que é exatamente o que queremos chamar atenção aqui, no caso das críticas teatrais.¹²⁹ Por biblioteca o autor entende o conjunto de leituras realizadas anteriormente pelo leitor e que influenciam, de alguma maneira, nas leituras futuras. Ou seja, Goulemot está afirmando que toda leitura é comparativa, pois quando o leitor lê, ele recorre a uma memória de leituras anteriores.¹³⁰

Entendemos que o crítico teatral, quando escreve sobre determinada peça, também está fazendo sua leitura da mesma. Para tal, ele também recorre às leituras já feitas, ao repertório de peças já assistidas, lidas e de alguma forma apropriadas, ou seja, a uma biblioteca. Quando os críticos teatrais exaltam o texto de Correia Varella, estão fazendo uma comparação com os textos de suas respectivas bibliotecas. Fica mais fácil de compreender todos os elogios ao autor quando nos damos conta de que as peças que estavam sendo assistidas pelos críticos eram consideradas muito ruins, principalmente pela qualidade do texto. Eram constantemente consideradas como mal escritas, apelativas, com uso de palavras chulas, como palavrões, servindo-se de uma linguagem “vulgar”, com piadas de mau gosto, algumas inclusive pornográficas. E tudo isso para arrancar o riso da plateia; um custo, ao ver dos críticos, muito alto. Além disso, era comum chamarem a atenção para o desenrolar do espetáculo, com cenas desiguais e mal-acabadas, diálogos sem sentido, exposições desnecessárias e apelativas de alguns atores, principalmente das atrizes.

Eram essas as queixas feitas pelos críticos às peças, principalmente às comédias, que se apresentavam no Rio de Janeiro nas primeiras décadas do século XX. Como disse Mário Nunes, os críticos já estavam resignados com o pobre cenário do teatro nacional. Tal opinião, compartilhada pela maioria dos críticos e também por homens de letras, mesmo não fazendo jus ao volume de textos teatrais produzidos nessa época e à

¹²⁹ GOULEMOT, Jean Marie. “Da leitura como produção de sentidos”. In: CHARTIER, Roger. (org.) *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

¹³⁰ *Ibid.* p.116.

qualidade de muitos deles, contribuiu para que a avaliação da peça *O Outro André* fosse, em sua maioria, positiva.

Na edição teatral da revista *Foto-Film*, periódico mensal dedicado à divulgação e propaganda dos originais das comédias de sucesso, o seu diretor e crítico teatral, Carlos Süssekind de Mendonça, afirmou, por exemplo, não se tratar de uma grande peça, pois um “*vaudeville* moldado no lugar comum das infidelidades conjugais, com os tipos triviais da intriga, não poderia ser, absolutamente, um trabalho notável”.¹³¹ Mas tratar-se de um grande autor e de um grande texto, pois:

A maestria com que ele enreda os personagens na trama cada vez mais intrincada das situações; a garantia com que se atreve aos lances mais ousados, tentando efeitos decisivos, a que o menor descuido poderia tornar irrevogavelmente ridículos; a naturalidade graciosa dos seus diálogos; a despreocupação absoluta da obscenidade, do pieguismo e do trocadilho – os três maiores inimigos da comédia brasileira – fazem-no, com efeito, digno de um lugar a parte das nossas esperanças, assegurando-lhe ao trabalho aplauso certo todas as vezes em que for levado à cena.¹³²

Assim, muito provavelmente, ainda que não haja registro desse ponto em seus textos, os críticos reconheceram na peça de Varella alguma inovação em relação ao que vinha se apresentando. Mas um tipo de inovação que parece conversar e se aproveitar da tradição. Ou seja, ainda que se tratasse de uma comédia, precisamente um *vaudeville*, gênero que era muito criticado pelos intelectuais da época, a comicidade da peça não apelava a jogos de palavras, xingamentos, mulheres nuas, situações de ridículo, palavrões. A hilaridade da peça estava no próprio texto, na construção de situações embaraçosas, de uma rede de intrigas, de imprevistos, de diálogos que exploravam situações conhecidas pelo público, alcançando grande comunidade de sentidos. Mas para a construção dessa comunidade de sentidos, tanto entre o público como entre os críticos, era necessário que a peça tivesse outras qualidades, além de um texto muito bem escrito.

Roger Chartier, em seus trabalhos sobre a história da leitura, vem apontando para o fato de que toda leitura que realizamos é orientada pelo olhar possível dentro de um determinado contexto. Nesse sentido, a liberdade de leitura do leitor não é absoluta.

¹³¹ *Foto-Film*, n.2, 31 de março de 1923.

¹³² *Foto-Film*, loc. cit.

“Ela é cercada por limitações derivadas das capacidades, convenções e hábitos que caracterizam, em suas diferenças, as práticas de leitura.”¹³³ Isso de forma alguma anula o espaço próprio de sua recepção. Temos que ter clareza de que os textos são sempre polissêmicos e as apropriações dos mesmos pelos leitores são plurais, o que dificulta ainda mais a tarefa de perceber a sua recepção.

Robert Darnton também chama a atenção para esse aspecto ao falar da importância da experiência de leitura. Para esse autor, as formas de leitura vão se modificando ao longo do tempo. Por isso, Shakespeare não é lido hoje da mesma forma que foi no passado, ainda que o texto seja quase o mesmo.¹³⁴ Essa situação ocorre porque cada leitor lê e se apropria do texto de acordo com os modelos culturais existentes naquele contexto, e de acordo com as circunstâncias em que ele se fez leitor. Quando os críticos se lançam à tarefa de analisar uma peça, só podem fazê-lo a partir dos códigos apreendidos dentro do campo teatral, ao longo do seu processo de formação. Mas isso não exclui uma parte de subjetividade presente na crítica, relacionada, por exemplo, às expectativas e aptidões do crítico.

Um bom exemplo é a análise que os críticos fizeram da encenação da peça e da atuação dos principais atores da CBC. As análises são muito semelhantes e tecem vários elogios a atores como Jaime Costa e Belmira de Almeida. As características que os críticos destacaram na atuação desses atores geralmente também são as mesmas, mostrando que havia certo código compartilhado sobre o que era uma boa e uma má interpretação. Nesse sentido, a atuação de Jaime Costa, que interpretou Alberto, foi elogiada porque o ator soube utilizar, na medida certa, a comicidade da personagem, sem resvalar em excessos. Belmira de Almeida, no papel de Júlia, é notada pela elegância de sua interpretação, pela “exigência” que faz de si mesma no palco. Já Augusto Annibal, que interpretou o velho Raymundo, conhecido por ser um ator que abusava das “caras e bocas”, também foi elogiado por não ter caído no exagero, no grotesco. Nas palavras de Mário Nunes, “O Sr. Augusto Annibal que, ao contrário, gosta de explorar até as últimas consequências o lado visível dos seus papéis, foi também comedido e muito fez rir, pela naturalidade burlesca das suas inflexões”.¹³⁵

¹³³ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999, p.77.

¹³⁴ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette. Mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹³⁵ *Jornal do Brasil*, 21 de fevereiro de 1923, p.13.

Parece que para os críticos dessa época uma boa interpretação era aquela que se aproximava da realidade, sem exageros, com textos ditos naturalmente, sem excessos de gestos ou caretas, ainda que se tratasse de uma peça de comédia. Os outros atores também foram bem avaliados, mas sem grandes destaques. Nada demais, se comparados à atuação dos três acima citados. O ensaiador da peça, Eduardo Vieira, também foi alvo de elogios, principalmente pelo fato das personagens estarem bem marcadas e o texto bem ensaiado. Algumas discordâncias apareceram somente com relação ao figurino dos homens, que para alguns estava bem adequado ao caráter da peça, enquanto para outros era demasiadamente antigo, alguns ternos inclusive encontrando-se já desbotados.

No mais, a peça parece ter agradado muito aos críticos. Além de textos inteiros sobre a peça, publicados nos periódicos, encontramos também algumas notas soltas que dão a ver essa repercussão positiva de *O Outro André*. No *Correio da Manhã*, por exemplo, após a estreia da peça, afirma-se que “crítica e público não pouparam elogios ao seu interessante *vaudeville*, *O Outro André*. Os críticos traduziram os seus elogios em crônicas nos jornais e o público por aplausos calorosos”.¹³⁶ Após quase um mês em cartaz, o mesmo jornal se posicionaria novamente em relação à peça, falando que é “incontestavelmente uma das melhores peças que tem ido à cena do Trianon, e é a melhor peça que atualmente se acha nos palcos dos nossos teatros”.¹³⁷

Talvez uma das críticas mais representativas dessa boa recepção da peça seja a que foi publicada na revista ilustrada *O Malho*. Esse periódico, sempre que possível, se posicionava contra a empresa do Trianon e suas iniciativas, mais especificamente contra Viriato Correia, provavelmente por alguma questão pessoal e/ou profissional que precisa ser investigada. As críticas a Viriato Correia eram constantes na seção “Teatros” do periódico. A crítica à peça de Varella, intitulada “Escândalo”, começa identificando um “fato escandaloso” que acabara de ocorrer na cidade: a representação de um *vaudeville* no Trianon, com toda a imprensa lhe batendo palmas. O crítico, que não assinou o texto, estava chamando atenção para o que, aparentemente, era uma contradição, ou seja, o fato dos críticos reverenciarem uma peça do gênero *vaudeville*, já muito criticado e desautorizado pela imprensa. O inconformismo continuava:

Foi uma sensação! Devorámos todos os jornais, auscultamos todos os críticos, os vendidos e os que querem se vender - é assim que os membros

¹³⁶ *Correio da Manhã*, 23 de fevereiro de 1923, p.4.

¹³⁷ *Correio da Manhã*, 16 de março de 1923, p.4.

d'essa unidíssima classe se qualificam – e a *una voce* todos proclamavam: - O Correia Varella é um gênio! O Viriato, que entende de teatro como a Laura Serra de ciência das finanças, imediatamente comprou a produção futura do vitorioso vaudevillista pelo espaço de dois anos, isto é, fez como os exportadores de café com os fazendeiros prontos, comprou-lhe os frutos pendentes.¹³⁸

Indignado com tamanho sucesso, o crítico de *O Malho* foi até o consagrado escritor Gastão Tojeiro, autor de peças de revista de enorme sucesso, para perguntar o que tinha achado da peça de Varella. Tojeiro esbravejou que não existiria no Brasil nenhum outro vaudevillista além dele próprio, e que enquanto estivesse vivo ninguém mais poderia escrever *vaudevilles* no país. Entendendo o teor da crítica, que não passava de uma forte “dor de cotovelo”, o enviado de *O Malho* se retirou e foi em busca da opinião de outros especialistas, refletindo ao longo do caminho:

Que diabo! *O Outro André* é uma peça bem interessante... Faz rir à beça! A interpretação é magnífica. Como havemos nós de meter-lhe a marreta, para arrelhar o Viriato?

Procuramos o Santa Rosa. O Santa Rosa elogiava. Abordamos a Natalina. A Natalina desmanchava-se em gabos. Cavamos o João Luso. O João Luso era só louvores. Tivemos, então, a ideia genial. Alegariamos que não viramos a peça. E aí está porque os 150.000 leitores d'*O Malho* ficam sem saber se *O Outro André* presta ou não presta. Não o vimos. Lá estivemos, mas dormimos todo o tempo...¹³⁹

Deixando de lado a brincadeira ácida do crítico, quer em relação à sua estratégia narrativa para atrair os leitores, quer como forma de não “dar o braço a torcer” a Viriato, é muito representativo o fato de se ter identificado, no texto, o nome de várias “autoridades” pertencentes ao campo teatral, que só elogiavam a peça de Correia Varella. Assim, embora ao final, o crítico descesse o malho na peça, que não viu porque ela o fez dormir, o leitor percorria um caminho elogioso aos atores e ao autor, aplaudido como “novo comediógrafo brasileiro”. Uma narrativa ambígua, que podia deixar o leitor curioso e fazê-lo querer assistir à peça.

Mas onde ficava a questão da nacionalidade de Varella? Como apontamos outras vezes, ele era sempre identificado pela imprensa como um autor nacional, quando na

¹³⁸ *O Malho*, 03 de março de 1923.

¹³⁹ *O Malho*, loc. cit.

verdade sua origem era portuguesa. Em um contexto de nacionalismos militantes, como o do pós-Primeira Guerra Mundial, quando se criticava muito a participação de estrangeiros no teatro, que devia se tornar brasileiro, como todas as artes, o que explicaria esse tipo de identificação?

A hipótese de que a sua nacionalidade fosse desconhecida pela imprensa e nos meios teatrais é insustentável. Como apontamos, desde 1915, Correia Varella estava inserido no campo teatral brasileiro, a princípio no teatro amador e, no ano seguinte, no teatro profissional, como aluno da Escola Dramática Municipal. Inclusive, ao longo do curso na Escola Dramática, seu nome foi alvo de muitos elogios pela imprensa, em razão de seu trabalho como ator. Depois de formado, Varella chegou a fazer parte de duas companhias de teatro profissional, atuando em algumas peças, em teatros importantes da cidade do Rio de Janeiro, embora em papéis secundários, até que se lançou no desafio de escrever peças de teatro.

O Outro André, anteriormente intitulada *Que Bicho*, chegou inclusive a ser ensaiada pela Companhia de Cristiano de Sousa, mas não foi levada à cena. Na época do lançamento da temporada “Alvorada dos Novos”, no Trianon, Cristiano de Sousa foi um dos que exaltou o texto de Varella, até por conhecimento prévio. Fica muito difícil, portanto, acreditar que houvesse qualquer desconhecimento da nacionalidade de Correia Varella, dado o tempo de sua inserção nas redes de sociabilidade teatrais.

Uma fonte que nos ajuda a corroborar e problematizar essa ideia é um artigo que encontramos na *Revista de Theatro e Sport*, assinado por R. Alves da Silva, intitulado “Temos ou não temos teatro”. Nele, o autor discute a polêmica questão da inexistência de um teatro brasileiro, colocando-se contra as opiniões extremistas de que, até aquele momento, nada de vulto teria sido realizado no teatro nacional. Mas o crítico também discordava dos “otimistas”, que afirmavam que agora “temos tudo”. O autor cita então Viriato Correia, como um exemplo desses otimistas do teatro, e começa a se contrapor ao discurso do grupo do Trianon, apontando que a Companhia Brasileira de Comédias não era “tão brasileira assim”:

Da mesma forma com que não concordamos com que os que afirmam estarmos hoje em matéria teatral mais atrasados que há cinquenta anos, também não endossamos as palavras de Viriato Corrêa, quando disse estar o teatro nacional sintetizado em sua companhia, composta de artistas nacionais, explorando exclusivamente autores brasileiros.

Entre a afirmação de que nada temos à que temos tudo vai distância incalculável.

A Companhia Trianon, mesmo composta de artistas nossos e mostrando peças patricias, jamais poderia condensar o teatro brasileiro [...]

Na do Trianon, como em todas as demais companhias acima enumeradas, os artistas estrangeiros ainda são utilizados grandemente, como utilizados são autores como o de *O Outro André*, Antônio Guimarães, etc... que ainda não se adaptaram aos nossos usos e costumes. [...]

Tais artistas e tais autores jamais poderão servir de paradigma do teatro brasileiro.¹⁴⁰

Ainda que o autor pareça não se lembrar do nome de Correia Varella, mas somente da peça *O Outro André*, fica claro que sabia que o autor não era brasileiro, dado que utiliza para questionar a autoimagem do grupo Trianon como um empreendimento totalmente nacional. Muito difícil, portanto, que a própria companhia também não dispusesse de tal informação. O mais curioso é que o artigo foi publicado no final do mês de junho, ou seja, dois meses após o final da “Alvorada dos Novos”, o que demonstra que o discurso da Companhia Brasileira de Comédias, de possuir em seu elenco atores nacionais e somente encenar peças brasileiras, fora mantido, mesmo após o sucesso de Correia Varella, um imigrante português que participara de um projeto para revelar autores nacionais, e que o vencera.

Defendemos assim a ideia de que tanto o grupo Trianon quanto os críticos que escreviam para os jornais estavam silenciando a nacionalidade de Correia Varella, porque a consideravam menos importante para classificá-lo como autor, do que as características do trabalho que apresentava. Ou seja, o que possivelmente pesou para sua apresentação como “comediógrafo nacional”, superando sua origem portuguesa, foram as características e linguagem de sua peça, que mobilizava um tipo bem carioca – o bicho –, com falas e situações em nada distintas das criadas por autores nascidos no Brasil. Tudo isso em um texto de grande qualidade literária.

Nesse sentido, mais importante do que o autor ter nascido no Brasil ou em Portugal, era que ele fizesse o texto teatral falar sobre coisas brasileiras, com palavras brasileiras, o que Varella conseguiu, até porque tinha estudado numa escola de teatro no Rio de Janeiro. Ainda que os modelos de teatro usados por ele fossem internacionais, mais precisamente francês, seu abasileiramento passava pelas temáticas abordadas,

¹⁴⁰ *Revista de Theatro e Sport*, 30 de junho de 1923.

pela linguagem usada e pela representação das personagens. Dessa forma, Varella atendia a um projeto político-cultural de nacionalização do teatro brasileiro, era esse resultado que lhe conferia autoridade para o grupo Trianon e para Viriato Correia. Ele era um autor nacional, que escrevia peças com ação no Brasil, ambientadas no Rio de Janeiro, utilizando a linguagem e a fórmula do teatro brasileiro; apenas nascera em Portugal.

Além disso, na introdução desta tese já havíamos apontado para o fato de que as representações feitas sobre Varella na imprensa carioca eram dicotômicas, pois ora ele era nomeado português, ora brasileiro, mas jamais como um luso-brasileiro. Isso porque a duplicidade característica da identidade desse imigrante era muito difícil de ser apreendida e categorizada, por isso a opção por parti-la em duas. Em determinados campos, mais diretamente relacionados às redes intelectuais brasileiras, ele era o brasileiro, em outros, mais próximos das redes da colônia portuguesa, ele era o português.

Os críticos, quando o mencionavam como autor nacional, também estavam se pautando pelos mesmos critérios, mesmo não ignorando seu local de nascimento. E Varella, em nenhum momento, pronunciou-se em relação a esse “equivoco”. Até mesmo quando enviou um cartão de agradecimentos pelas críticas elogiosas a alguns periódicos, não tocou na questão do local de nascimento, incorporando a identidade de um comediógrafo não só brasileiro, como carioca. Postura que não implicava uma negação da identidade portuguesa, mas sim a incorporação de outra identidade que com ela podia conviver. Tanto que, anos mais tarde, atuaria amplamente em instituições da colônia portuguesa, mas aproveitando, ao mesmo tempo, os frutos que a identidade brasileira lhe proporcionara.

E a participação de Varella no projeto inovador do grupo Trianon realmente lhe abriu muitas portas. O sucesso de público de sua peça foi inequívoco. O problema é conseguir recuperar que público era esse, para entender melhor a repercussão da peça. As fontes para tanto são insuficientes, mas podemos levantar algumas hipóteses a partir da historiografia do teatro e das próprias características do teatro Trianon. Os trabalhos recentemente publicados a respeito do teatro no Rio de Janeiro, em fins do século XIX e início do XX, vêm criticando a ideia de que ele era uma diversão exclusiva da elite econômica e cultural carioca. Fontes demonstram a intensa participação das camadas médias e baixas da sociedade nos variados espetáculos teatrais encenados na cidade. Nesse sentido, apontam para uma diversidade desse público.

Esse é o caso do trabalho de Tiago de Melo Gomes, que através da pesquisa nos arquivos da empresa Pascoal Segreto, uma das principais empresas de entretenimento do Rio de Janeiro desse período, conseguiu provar que o público que comparecia aos teatros dessa empresa era muito heterogêneo, pagando ingressos com preços muito variados. O autor demonstra que o simples fato dos teatros existentes na Praça Tiradentes serem destinados, na época, ao teatro ligeiro e popular, e os da Avenida Rio Branco serem voltados à elite, não esgota a questão do público que comparecia aos teatros, pois tal territorialização de espaços era constantemente burlada pelos espectadores. Havia, tanto nos teatros da Praça Tiradentes quanto nos da Avenida Rio Branco, ingressos caros e baratos. Essas constatações são importantes para pensarmos a respeito do público que compareceu ao Trianon para assistir *O Outro André*.

Thiago de Melo trabalhou especificamente com o teatro de revista que, para muitos, era terreno exclusivo das classes mais baixas. No entanto, ele comprova que nos teatros dedicados a esse gênero teatral, como o São José, havia também uma grande quantidade de ingressos caros e de primeira classe, que só poderiam ser adquiridos por pessoas com um bom poder aquisitivo. E o São José vivia cheio, o que indica que os ingressos mais caros também eram vendidos com facilidade. Nesse sentido, os dados obtidos pelo autor sobre os ingressos do São José contrariam a ideia de que esse teatro e as peças lá representadas só alcançassem os grupos menos favorecidos, apontando para um público bem mais diversificado, comparecendo a uma mesma casa de espetáculos.

Podemos pensar nesses dados e relacioná-los ao teatro Trianon, localizado em um dos pontos mais chiques da cidade, a Avenida Rio Branco. Ao que parece, a proposta original do teatro, quando fundado em 1915, era a de que fosse realmente um teatro diferenciado, voltado para a elite da sociedade carioca, como mostra sua decoração refinada. O projeto inicial de investir no teatro de declamação e a própria iniciativa de construí-lo na Avenida Rio Branco reforçam sua intenção de atrair os membros da “boa sociedade”. Tais características mais nobres do Trianon eram, inclusive, ressaltadas pelas propagandas publicadas na imprensa, que o chamavam, por exemplo, de “elegante teatrinho”, “luxuosa casa de diversões”, “o teatro mais chique do Rio”. Mas como nos alertou Tiago de Melo, essas características podiam até segmentar, mas não limitar o público de um teatro.

Outro autor que nos traz informações importantes a respeito do Trianon é Adriano de Assis Ferreira, que em sua dissertação de mestrado em Letras dedicou-se a discutir o papel ocupado pelo teatro Trianon no cenário do teatro nacional, entre os anos de 1915 e

1921. Ainda que o período abordado pelo autor não seja exatamente o da atuação da Companhia Brasileira de Comédias, ele está muito próximo. Algumas discussões a respeito do “público pretendido” pelo teatro podem nos ajudar a pensar no seu “público real”. De acordo com o autor, quando da inauguração do Trianon, havia uma tentativa de segmentar o seu público, mas essa segmentação era aparentemente contraditória, pois focava uma nova e crescente “classe média carioca”. Por se tratar de uma empresa comercial, o Trianon precisava gerar rendas, não podendo se fechar apenas à elite econômica da cidade. Mas como não queria se abrir ao chamado “populacho” - os que frequentavam os teatros da Praça Tiradentes – procurou uma solução intermediária.

A solução seria um público intermediário, próximo das classes médias cariocas que se consolidam nos primeiros decênios do século XX. Público segregado pelo luxo das damas do Municipal, “consciente da sua pobreza e da sua incompatibilidade com os esplendores da sala opala e rosa”, e pela baixa das peças tradicionais de teatro musicado, “um público fino demais, para ir assistir às gastas revistas”, consumiria algo que fosse apresentado como “luxuoso” e “popular” (no caso, eufemismo para “barato”) ao mesmo tempo. Suas pretensões elitistas seriam satisfeitas e sua situação econômica precária, ao mesmo tempo em que respeitada, seria ocultada.¹⁴¹

Esse seria então o público desejado pelo Trianon, quando de sua inauguração. Mas esse não foi, necessariamente, seu público real. Não dispomos de informações a respeito dos valores cobrados pelos ingressos no período estudado, nem naquele da Companhia Brasileira de Comédias. Porém, algumas características do teatro, que já foram apontadas, mostram a tentativa, cada vez mais nítida e sistemática, para alcançar grupos diversos da sociedade carioca. A começar pelo fato do Trianon adotar o esquema de sessões, que, como apontamos, servia para baratear os ingressos e ampliar a possibilidade de público, ainda que fosse duramente criticada. Outro fator é o investimento que o teatro fez no gênero da comédia, representando em seus palcos, por diversas vezes, inclusive peças de revista, visto pelo grupo responsável pela criação do teatro como um gênero menor e apreciado somente pelos populares.

Tais características do teatro Trianon seriam mantidas também no período em que a Companhia Brasileira de Comédias o ocupou, indo na contramão do projeto inicial do teatro, mas garantindo enorme sucesso ao mesmo. Parece, portanto, que a diversidade

¹⁴¹ FERREIRA, 2004, p.68.

de público, sobre a qual Tiago de Melo nos alerta, também foi uma realidade desse teatro, onde, provavelmente, eram ofertados ingressos mais caros e também mais baratos, para levar ao teatro os grupos que mais movimentavam as bilheterias naquela época. Uma certeza, porém, nós temos: o Trianon era frequentado por um número significativo de mulheres. Tal certeza vem do fato de Correia Varella, durante o sucesso de *O Outro André*, ter escrito uma comédia de um ato, para ser apresentada antes da peça principal, intitulada *Saber ser Mulher*, que foi levada ao palco no dia 2 de abril. De acordo com o autor, a peça era dedicada a todas as frequentadoras do Trianon.

Homens, mulheres, espectadores de elite ou de classe média, independentemente de não podermos definir exatamente o público presente nas mais de 100 apresentações da peça de Varella, um fato é certo: a peça agradou, tanto ao público quanto à crítica. Ainda que *O Outro André* fosse uma comédia, gênero rechaçado pelos críticos e adorado pelo público, o que se destacou nas boas críticas recebidas foi o seu conjunto. Ou seja, a peça fez sucesso porque seu texto era muito bom e sua encenação o valorizou ainda mais, contando com um elenco de atores conhecidos do público, que representaram com qualidade as suas personagens. Também apresentou um cenário adequado ao enredo da peça, além de um vestuário condizente com os tipos e a época retratada. Foi, portanto, o conjunto da peça, o somatório entre as qualidades de Correia Varella e da Companhia Brasileira de Comédias que consagrou texto e autor.

Nesse sentido, *O Outro André*, primeira peça de José Augusto Correia Varella encenada por uma companhia de teatro profissional, garantiu definitivamente a inserção desse intelectual no campo teatral brasileiro, tornando-o conhecido na sociedade carioca e permitindo que expandisse sua rede de contatos, acessando pessoas e posições importantes. São essas redes, que começaram a ser construídas desde sua entrada na Escola Dramática Municipal, que possibilitavam o trânsito desse intelectual entre sua dupla identidade, portuguesa e brasileira, acionando com maior ênfase um desses polos ou combinando-os, conforme a situação vivenciada.

O sucesso que a montagem da peça teve entre o público levou o grupo Trianon a comprar seus direitos por dois anos, uma verdadeira vitória para um autor que só estava começando na carreira. Outro sinal do sucesso foi o fato do texto ter sido disputado por outras companhias. *O Outro André* na “Alvorada dos Novos” foi, realmente, o cartão de visitas de Correia Varella no mundo teatral. No início de março de 1923, por exemplo, a Companhia Maria Lina-Brandão Sobrinho, em excursão pelo estado do Rio de Janeiro, resolveu desrespeitar o contrato existente entre o grupo Trianon e Correia Varella e,

tendo acesso ao texto, encenou *O Outro André* no Teatro Capitólio, em Petrópolis. Imediatamente o grupo Trianon foi à Justiça para conseguir um mandado de posse contra o ator Brandão Sobrinho, diretor da Companhia, e também contra o proprietário do Teatro Capitólio. O mandado impedia a reapresentação de *O Outro André*, com esse título ou com qualquer outro, e o grupo Trianon exigia 10 contos de réis por qualquer desrespeito a essa ordem. Com um valor tão alto, a Companhia Maria Lina-Brandão Sobrinho anunciou então aos petropolitanos que *O Outro André* não seria mais levado à cena.¹⁴²

Mas a decisão da Justiça parece não ter sido convincente o suficiente para fazer com que essa companhia teatral desistisse da ideia de representar a peça *O Outro André*. Semanas depois do ocorrido, a companhia de Brandão Sobrinho saiu em temporada pelo Recife e lá anunciou a encenação da peça de Correia Varella, só que agora ironicamente intitulada de *Os Corrêas*, em alusão ao seu autor, Correia Varella, e ao empresário do Trianon, Viriato Correia. Muito provavelmente a opção de desrespeitar uma decisão judicial pautava-se pela certeza do sucesso de público da peça, e, conseqüentemente, de um bom retorno financeiro, além de uma provável impunidade, o que fez o teatrólogo Cláudio de Souza esbravejar sua indignação no periódico *Gazeta de Notícias*, exigindo leis mais rígidas para proteger o trabalho dos autores de teatro:

[...] o ator Brandão Sobrinho e a atriz Maria Lina incluíram abusivamente, sem a autorização do autor, no repertório de sua companhia, com violação do direito de propriedade autoral, e dos mais elementares escrúpulos profissionais. [...] Chegadas ao Recife, batizaram a peça com o nome *Os Corrêas* – como chocarreira ironia a Corrêa Varella, autor da peça, e Viriato Correa empresário do Trianon - e levaram-na à cena.

Seguro da completa impunidade de seu ato, escreveu ainda o ator Brandão uma carta a um dos jornais da terra, na qual fez ironias com o pobre do autor ludibriado, e ainda deu a entender que a peça sendo plágio de peças francesas – o que não é verdade – dava-lhe direito a fazer o que faz... É o cúmulo, não lhes parece? [...] Quanto à justiça, é inútil incomodá-la, enquanto não se fizerem melhores leis de proteção ao trabalho teatral.¹⁴³

Outros exemplos desse sucesso da peça podem ser narrados, como o fato dela ter sido reencenada no teatro Trianon, pela Companhia Brasileira de Comédias, várias

¹⁴² Todo esse incidente foi narrado pelo periódico *A Noite*, no dia 3 de março de 1923.

¹⁴³ *Gazeta de Notícias*, 08 de abril de 1923, p.3.

outras vezes ao longo do ano de 1923. No mês de maio, por exemplo, ela subiu novamente aos palcos do teatro, cerca de um mês após a sua temporada na “Alvorada dos Novos”. Aliás, como já apontamos, a peça foi a segunda e a última a ser encenada na temporada, tamanho o tempo que permaneceu em cartaz. De acordo com a propaganda do grupo Trianon, a volta do espetáculo em maio visava atender aos pedidos de várias famílias que, em razão da peça ter sido encenada durante o verão carioca, não tiveram a oportunidade de assisti-la. Depois dessa segunda temporada, a peça subiria ao palco mais vezes, em setembro e em dezembro de 1923.

Além disso, *O Outro André* passou a fazer parte do repertório fixo da CBC, sendo levada aos palcos de outras cidades e estados, sempre que ela saía em excursão pelo país. Foi assim em Recife, São Luís, São Paulo, Porto Alegre, Fortaleza, entre outros, sempre sendo muito bem avaliada pelos críticos locais. O que podemos perceber, portanto, é que a peça teve diferentes montagens, feitas ao longo do tempo, indicando como se incorporou a um repertório do teatro brasileiro, recebendo diversas adaptações/apropriações nas décadas seguintes. Conseguimos, por exemplo, identificar essa peça sendo encenada no Rio de Janeiro até os anos 1970, mais especificamente em 1972, pela Companhia Marília Pera.¹⁴⁴ E isso ocorreu depois dela ter sido montada por diversas outras companhias e em vários lugares, inclusive fora do Brasil, como em Montevideo e Lisboa.

Nesse jogo de apropriações, a estrutura da peça era mantida, mas algumas alterações com relação ao cenário, figurino e expressões de época eram realizadas. Tais mudanças chegam a incluir o próprio título da peça, que algumas vezes seria representada com o nome de *A mulher que matou o marido*. Essa duração do texto atesta suas qualidades cômicas e sua capacidade de discutir questões que continuam fazendo sentido e fazendo rir, como a temática da traição. Além disso, ao longo dos anos, o texto chegou ao público através de diferentes suportes, o que, como apontam diversos autores que trabalham com a história da leitura, interfere diretamente na forma como ele vai ser lido e apropriado pelo leitor.

Nesse sentido, além de ser encenado, o texto de *O Outro André* foi reproduzido na revista *Foto-Film* (Figuras 11 e 12), em março de 1923; publicado em capítulos na imprensa, como ocorreu em setembro de 1926, no jornal *A Noite*; e irradiado por algumas emissoras, como a Sociedade Radio Nacional, em 1937. As formas de

¹⁴⁴ *Diário de Notícias*, 20 de fevereiro de 1972, p.3.

apropriação da peça encenada, do texto escrito na revista e no jornal e do espetáculo ouvido através do rádio com certeza não eram as mesmas, sofrendo os impactos do momento em que ocorria e das características das mídias utilizadas, permitindo assim a produção de diferentes significados, os quais foram fundamentais para manterem o texto “vivo”.¹⁴⁵



Figura 11 – Legenda: Capa da reprodução do texto *O Outro André*. Referência: *Foto-Film*. 31 de março de 1923, n. 2. Acervo: CEDOC-FUNARTE.

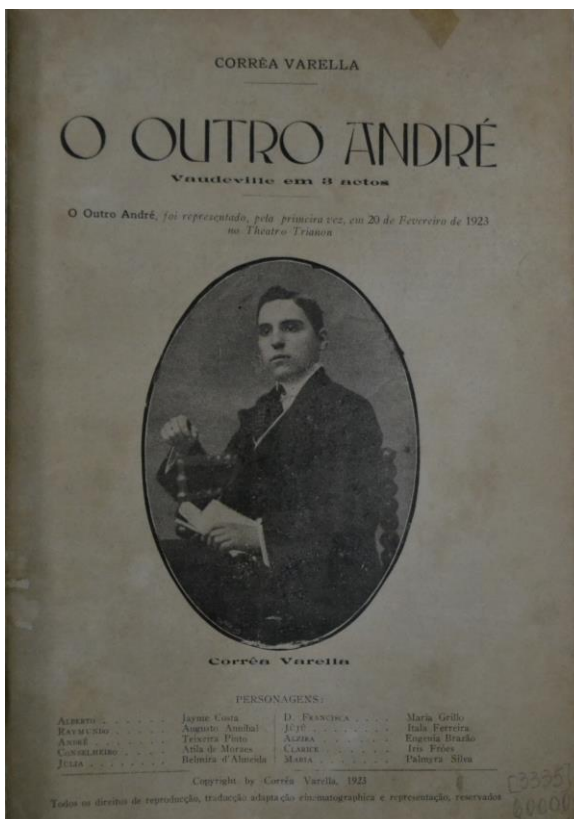


Figura 12 – Legenda: Capa de edição da *Foto-Film* com a reprodução do texto *O Outro André* com a fotografia de Correia Varella. Referência: *Foto-Film*. Título: *O outro André*. 31 de março de 1923, n. 2. Acervo: CEDOC-FUNARTE.

A encenação de *O Outro André* pela Companhia Brasileira de Comédias, em 1923, foi só o começo da carreira de comediógrafo de Correia Varella. Ele escreveria muitas outras peças que seriam encenadas por companhias de teatro também muito importantes. No próprio ano de 1923, em julho, outra peça sua foi encenada no Trianon, intitulada *Casado sem ter mulher*. Não teve a mesma repercussão que a anterior, mas contribuiu para reforçar a imagem de Varella como um bom comediógrafo. A partir daí o autor produziria muito. Para se ter uma ideia, em pesquisas na Biblioteca Nacional, no

¹⁴⁵ Roger Chartier afirmou que a leitura é sempre apropriação, invenção e produção de significados. Após apreendido pela leitura, o texto deixa de ter o mesmo sentido que tinha para o seu autor e ganha novos significados. Ver: CHARTIER, 1999, p.77.

arquivo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, no Arquivo Nacional e na imprensa, identificamos 31 peças assinadas por Correia Varella, além daquelas a que ainda não tivemos acesso. Obtivemos também, através da imprensa, a informação de que, em 1941, o autor publicou, em dois volumes, todo o seu repertório de comédias; mas infelizmente não conseguimos localizar esse material.

Os dados acima ajudam a corroborar a ideia de que a carreira de autor teatral de Correia Varella no Brasil realmente deu certo e se consolidou. Sua atuação como comediógrafo duraria até o final da década de 1940, quando diminui a sua participação no campo teatral e passa a se dedicar integralmente à imprensa. Isso não impediu que, em 1944, de acordo com informações fornecidas pela própria Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, fosse o 16º autor que mais recebia direitos autorais no país. Um indicador incontestável de como suas peças ainda faziam sucesso, sendo encenadas por muitas companhias em diversos palcos brasileiros.

Capítulo 3 – A maturidade intelectual de um dramaturgo luso-brasileiro

Nada existe no mundo mais perfeito e nada há que melhor traduza as intuições da nossa vida moral do que a Arte. [...] A religião, por mais apurada que seja, não conseguirá nunca propor-nos duma maneira explícita tudo quanto em si encerra; as ciências, por mais que avancem e progridam, jamais conseguirão demonstrar-nos a verdadeira essência das suas reformas e descobertas; a política, por mais que se aperfeiçoe ou moralize, não realizará nunca o seu ideal, porque não conseguirá nunca guiar os povos numa senda gloriosa e progressiva; a história não saberá nunca dizer-nos com amor, justiça e clareza dos fatos gloriosos ou das misérias por que passaram os povos que representa; a língua, o idioma, serão eternamente velhas questões tratadas por gramáticos e discutidas por filólogos, que não conseguirão impor-se e serão inacessíveis a grandes formas ou estilos literários. E, no entanto, tudo isto são criações humanas, tudo isto é obra do homem! [...] Mas tudo isto são meras criações, corpos inanimados, sem luz, sem vida, sem alma, sem calor, incapazes de um ideal grandioso e belo, se lhes faltar o facho divino que as ilumine, a sentelha sagrada que lhes dê vida e as torne, por assim dizer, compreensíveis e ao alcance de toda a humanidade – a Arte.

(Correia Varella, *O Imparcial*, 13/01/1917.)

Abrimos esse capítulo com um trecho de uma carta aberta escrita por José Augusto Correia Varella ao seu amigo Attílio Milano, publicada no periódico *O Imparcial*. Tal carta faz parte de um conjunto de 14 correspondências trocadas pelos colegas de teatro através da imprensa, das quais conseguimos recuperar 8. Nessas cartas são discutidas basicamente questões relacionadas ao teatro e, mais especificamente, ao teatro no Brasil, por meio das quais fica bastante nítida a diferença de visão e de posicionamento dos colegas frente à problemática do teatro brasileiro, em que Varella mostrava-se um entusiasta, ao passo que Milano um desiludido.

Em 1917, ano em que essas cartas foram escritas e publicadas, Attílio Milano e Correia Varella ainda eram jovens e inexperientes atores. O primeiro, com 20 anos, acabara de se diplomar pela Escola Dramática Municipal, mas continuava a participar dos eventos e das peças promovidas pela instituição, enquanto Varella, com seus 24 anos, três deles vividos já em terras brasileiras, cursava o segundo ano da referida escola de teatro. Apesar de terem pertencido a turmas diferentes e, portanto, frequentado disciplinas diferentes, participavam juntos das montagens de peças e das provas públicas realizadas pela Escola, além de circularem pelos mesmos espaços sociais, o

que explica, em parte, o grau de intimidade observado nas cartas, apesar da formalidade das palavras.

Attílio Milano era brasileiro, nascera no Rio de Janeiro em 1897 e iniciara-se no teatro por meio de seu pai, o maestro e compositor Nicolino Milano, que participava de vários espetáculos na capital e que desde cedo levava o filho para assistir às companhias teatrais.¹⁴⁶ Diplomado pela Escola Dramática, mas decepcionado pelo insucesso na carreira de ator, Milano acabou seguindo outros caminhos. Colaborou na imprensa, foi inspetor federal de ensino e, em 1924, estreou como poeta publicando o seu primeiro livro, que seria acompanhado de muitos outros. Além disso, foi membro fundador da Academia Carioca de Letras, onde ocupou a cadeira sob o patrocínio de França Júnior até a data de sua morte, em 1955.¹⁴⁷

Estamos falando, portanto, de dois jovens intelectuais que no momento da troca de cartas começavam a construir sua trajetória dentro do campo artístico-cultural brasileiro e cujas noções sobre teatro e arte em geral estavam muito orientadas por suas experiências pessoais de vida. Nesse sentido, o desânimo de Attílio Milano com o teatro estava relacionado a uma série de fracassos que são descritos por ele em carta direcionada ao jornal *O Imparcial*.¹⁴⁸ Segundo Milano, quando mais jovem, também fora um “iludido”, principalmente por ver o teatro a partir dos olhos de seu pai. Este o fizera acreditar que para ser ator no Brasil era necessário estudar a arte que se iria professar, por isso a escolha pela Escola Dramática Municipal.¹⁴⁹ Mas a partir do momento em que tomou contato com as duras críticas dos homens de teatro, com o oportunismo dos empresários, com a baixa qualidade das peças encenadas, com a insensibilidade dos críticos teatrais, com o esnobismo das grandes estrelas e com a falta de interesse das autoridades em investir nessa arte, suas ilusões acabaram.

É sintomático o trecho de uma carta sua em que, ao abordar a temática, narra a trajetória de um desiludido com o teatro:

¹⁴⁶ Nicolino Milano (1876-1962), além de ter regido orquestras de importantes companhias teatrais no Rio de Janeiro, compôs para o teatro musicado carioca, com destaque para algumas revistas de Arthur Azevedo, como *A Capital Federal* e *Gravoche*. Foi também autor da música *Fado Liró*, que se tornou um sucesso no carnaval brasileiro cantada como marcha, após sua divulgação em 1909 na revista *A.B.C.*, no Teatro Apolo, pela Cia. de Teatro Avenida de Lisboa.

¹⁴⁷ A Academia Carioca de Letras foi fundada no Rio de Janeiro em 8 de abril de 1926, constituída como associação de cultura literária do Estado do Rio de Janeiro. Joaquim José da França Júnior foi um dramaturgo, advogado, jornalista e político carioca, nascido em 1838, patrono da cadeira 16 da Academia Brasileira de Letras.

¹⁴⁸ *O Imparcial*, 14 de junho de 1917, p.6.

¹⁴⁹ *O Imparcial*, loc. cit.

Por devagar que eu ande, vou depressa... porque os que forem antes de mim, antes de mim não de chegar e antes de mim se desiludir! Eles seguem o mesmo rumo itinerário que eu segui: lá um belo dia deixam a casa paterna sita à rua da Esperança; seguem pela extensa avenida da Discórdia; entram o largo do Paradoxo, voltam, atravessam a travessa da Utopia, desembocam no beco da Descrença e daí vão dar à viela da Irrisão... e chegados que são, estacionam, porque viela é beco sem saída!¹⁵⁰

Ou seja, para Attílio Milano, o caminho de um ator começava sempre acompanhado de muita esperança, de muitos sonhos, mas à medida que este tomava conhecimento dos paradoxos existentes no meio teatral, ia percebendo que tudo aquilo não passava de ilusão, de utopia, caindo então em uma descrença profunda, terminando sua trajetória zombando de suas próprias desilusões. Além disso, em sua concepção, não se poderia falar em teatro brasileiro enquanto não tivéssemos construído um verdadeiro teatro, enquanto o teatro continuasse entregue a empresários ávidos por dinheiro e ignorantes na arte, enquanto a sociedade e os governantes continuassem a dar mais valor a manifestações culturais como o carnaval do que à “verdadeira e superior” arte teatral.

Alexandre Dumas, quando disse ser “o teatro um termômetro pelo qual se mede a civilização dum povo”, falou em França, dum teatro francês e para franceses! Aqui, traduzida, a frase reza: “O carnaval é o termômetro pelo qual se mede a civilização dum povo ainda sem perfeita civilização...”¹⁵¹

Pela citação acima podemos perceber que Attílio Milano compartilhava com outros intelectuais da época a crença de que o modelo francês representaria essa “verdadeira arte teatral”, e concordava com eles que o Brasil estava muito longe de construir um teatro assim. Até porque, para o erguimento do teatro nacional nos moldes franceses era necessário, inicialmente, um povo civilizado e uma cultura invejável como a da França, o que não parecia ser o nosso caso. Nesse sentido, Milano, como muitos outros, a exemplo de Coelho Neto, utilizava-se de uma “retórica da falta”¹⁵², afirmando a inexistência de um teatro nacional. Mas, ao propor caminhos para a sua construção no Brasil, não tirava os olhos e os pensamentos da Europa, especialmente da França.

¹⁵⁰ *O Imparcial*, 11 de janeiro de 1917, p.8.

¹⁵¹ *O Imparcial*, loc. cit.

¹⁵² Essa expressão foi utilizada por Angela de Castro Gomes em uma de nossas reuniões em que discutíamos os discursos de uma ausência de teatro nacional na Primeira República, e que aqui tomo de empréstimo.

A esse discurso um tanto pessimista Varella respondia com as palavras que foram reproduzidas na epígrafe deste capítulo, em que fazia uma defesa da Arte e a apontava como a mais perfeita criação do homem. Inclusive, no texto de Varella, a máxima citada por Milano se invertia: o país não tinha civilização porque não tinha Arte.

Sendo assim, fácil nos será compreender por que razão não existe Arte no Brasil, se dermos crédito à chave da tua última carta – “o Brasil é um povo ainda sem completa civilização”. É. E só o é porque a sua civilização só será perfeita quando tiver aquilo que se tornou perfeita a civilização dos outros povos – o culto da Arte. Mas este jamais virá, enquanto os seus adeptos clamarem por ele sob a fórmula dum pessimismo revoltante, porque ela, a Arte, sendo uma religião – a religião do Belo, e tendo um Deus – o Deus da Verdade, só ouve as queixas dos que nela creem e só suaviza as mágoas dos que por ela trabalham, sabendo trabalhar.¹⁵³

Essa concepção bastante iluminista da cultura como civilizatória, que aparece em quase todas as cartas escritas por Varella a Attílio Milano, era bastante compartilhada pelos intelectuais brasileiros, em fins do século XIX e início do século XX, tais como Machado de Assis, Artur Azevedo, Coelho Neto, Olavo Bilac, José Veríssimo, entre outros. A noção de missão, categorizada e popularizada pela obra de Nicolau Sevcenko, nos ajuda a pensar a forma como esses intelectuais viam o papel da arte na construção da nação, atribuindo-se a função de, por meio dela, contribuir para a melhoria do país, inserindo-o no contexto internacional de desenvolvimento e progresso.¹⁵⁴ O teatro, nesse sentido, tinha um papel importante nesse “processo civilizacional”, principalmente pelo seu caráter pedagógico, pela possibilidade de ser um instrumento de educação do povo. Assim, Correia Varella, ainda que reconhecesse os problemas da cena teatral no Brasil, mantinha uma crença forte no papel transformador dessa arte e na possibilidade de se construir bases mais sólidas para o teatro no país, desde que, como ele próprio afirmou acima, as pessoas trabalhassem com afinco para isso, não valendo de nada pensamentos e posturas pessimistas, como a de Attílio Milano.

Portanto, a correspondência trocada pelos amigos, em 1917, apresenta questões importantes e características. Varella e Milano podem ser vistos como personificando

¹⁵³ *O Imparcial*, 13 de janeiro de 1917, p.10.

¹⁵⁴ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

duas posições em relação ao teatro, que eram próprias daquela sociedade. Até porque, só pela exemplaridade das cartas, podemos entender melhor o interesse de um jornal em publicá-las.

Acredita, não há razão para ser pessimista. Decaiu muito a Arte e em todos os ramos, é certo, mas um dia se reerguerá. Um fenômeno da vida, não é toda a vida, como um gemido do coração também não é toda a Arte. Substitui tu e os teus adeptos a qualidade de pessimistas por uma força e um poder da vontade indomáveis e fácil vos será a realização daquilo que vos negam e que vós pedis, mas sempre de braços cruzados.¹⁵⁵

Muito provavelmente, essa postura mais otimista de Varella em relação ao futuro do teatro no Brasil tem relação com as suas próprias experiências de vida e, principalmente, com a sua condição de imigrante. Como dissemos anteriormente, Varella aportou no Rio de Janeiro em 1913, na esperança de, como a maioria dos imigrantes que chegavam ao país, *fazer a América*. E, dentro do que estamos defendendo nessa tese, o teatro era um dos seus projetos de vida aqui no Brasil. Era importante que ele acreditasse e investisse no teatro, como o faz quando se matricula na Escola Dramática Municipal. Além disso, vimos que já no primeiro ano como aluno da Escola ele foi bastante elogiado, tanto pela imprensa como pelos seus professores, por sua atuação nas peças.

Ou seja, existia uma diferença clara entre as experiências de Correia Varella e de Atílio Milano em relação ao teatro no Brasil. E, com certeza, isso interferia na forma como ambos enxergavam essa arte no país. Em muitas cartas, por exemplo, Varella critica o discurso de Milano, tachando-o de pessimista e ingênuo, por um dia o amigo ter acreditado que a profissão de ator era coberta de flores e aplausos e, na primeira dificuldade, ter sucumbido.

[...] Pois que? Pensavas inaugurar a tua carreira teatral pisando pétalas de rosa, quando todos, sem exceção, encontram amarguras desilusões e desenganos? É louco! Pensavas que hoje, feito homem, serias recebido como quando o foste em criança, com manifestações de sorrisos e palmas de alegria? És louco e mais criança ainda! Vê a vida dos grandes homens e pergunta aos grandes artistas os trabalhos, as canseiras e até os desprezos porque passaram. E quem te disse a ti, que na vida e carreira que pretendes

¹⁵⁵ *O Imparcial*, 18 de janeiro de 1917, p.6.

abraçar e seguir, mas que por tal caminho não abraçarás nem seguirás nunca com proveito, não existem o desdém, o desprezo, o rancor, o ódio, e mesmo o insulto? És louco! Onde viste tu carreira sem trabalhos, vida sem canseiras, “mal que sempre dure ou bem que sempre ature”? Criança! Pois não vês que é ordem natural das coisas e lei velha do mundo, o pequeno ser “menor” e o grande ser “maior”? Não vês que a escada por que temos de passar na vida para a vencer é enorme e que não podemos alcançar o último degrau sem passarmos pelo primeiro e que é justamente nesse primeiro que tu desanimas? Convence-te meu caro, não é assim que se começa nem é assim que se vence. [...] O homem que não sabe tirar partido da desgraça é indigno de existir. Viver é lutar. Tu fugiste à luta, decididamente não queres viver.¹⁵⁶

Essa missiva, publicada no periódico *Gazeta de Notícias*, foi a última correspondência trocada com o amigo Attílio Milano. Segundo Varella, não adiantaria mais insistir nesse assunto, pois as cartas nunca os levariam a um modo de pensar unísono. Pelo contrário, só contribuiriam para separar ainda mais os seus modos de ver e apreciar as questões teatrais. Definitivamente, Attílio Milano teria desistido de lutar pelo teatro no Brasil, mas Varella se dizia ainda um devoto, já que concebia a arte como religião. E afirmava que ainda que a escada fosse longa, subiria degrau por degrau, até chegar onde exatamente gostaria de estar.¹⁵⁷

Não temos material suficiente para inferir se Varella conseguiu ou não chegar onde realmente queria, mas podemos afirmar que subiu muitos degraus dessa longa escada. Desde a época em que trocou essa correspondência com Attílio Milano, quando era ainda aluno da Escola Dramática Municipal, até a data em que seu nome passou a figurar na imprensa como autor da peça de sucesso *O Outro André*, muitos fatos aconteceram na vida de Correia Varella. O principal deles foi, certamente, sua transformação de ator em autor, acompanhado do reconhecimento de seus pares como comediógrafo nacional. Porém, a repercussão de seu *vaudeville*, em 1923, foi só o começo de sua carreira como teatrólogo.

¹⁵⁶ *Gazeta de Notícias*, 18 de junho de 1917, p.4.

¹⁵⁷ *Gazeta de Notícias*, loc. cit.

3.1 – Os anos de contrato com o Trianon: o palco e os críticos

Como afirmamos no capítulo anterior, o sucesso de *O Outro André* durante a “Alvorada dos Novos” garantiu a Correia Varella um contrato de exclusividade de dois anos com o grupo Trianon. Uma grande conquista para um autor que estava somente começando. Nesse período, Varella produziria outras boas peças, que apesar de não terem alcançado o sucesso da primeira, agradaram ao público e aos críticos de teatro e mostraram um comediógrafo consistente. Durante a vigência do acordo com o Trianon, conseguimos identificar a produção de mais três peças: *Saber ser mulher*, *Casado sem ter mulher* e *Os Águias*. Essa última data de 1924, ano em que a Companhia Brasileira de Comédias (CBC) se desfez. Portanto, é muito provável que Varella não tenha produzido outras peças para o grupo Trianon em razão do fim da CBC. Mas, como veremos ainda neste capítulo, esse fato não significou o fim de sua carreira como comediógrafo, pois, a essa época, Varella já tinha conseguido firmar seu nome, o que lhe garantiu o acesso a outras companhias e teatros do Rio de Janeiro.

Nas três peças escritas por Correia Varella para serem encenadas pela Companhia Brasileira de Comédias, o autor manteve o gênero que o consagrou como autor teatral. A primeira peça era uma comédia em 1 ato, enquanto as duas últimas eram *vaudevilles*. No caso de *Saber ser mulher*, ela teria sido escrita especialmente para a récita de Correia Varella no Trianon, ocorrida no dia 2 de abril de 1923, sendo representada antes de *O Outro André*, sua peça principal.¹⁵⁸

Saber ser mulher era uma comédia composta de três pequenas cenas, abordando uma temática também presente em *O Outro André*: as artimanhas de um marido que tentava manter relações extraconjugais, mas que se dizia eternamente fiel à sua amada esposa. A peça possuía apenas três personagens: a esposa traída, Lindonor; o marido infiel, Ângelo; e a terrível sogra D. Josefa, que buscava, a qualquer custo, desmascarar o genro. Depois de algumas situações cômicas e embaraçosas, a peça termina com a vida voltando ao normal: o marido não é pego em flagrante, a sogra sai de cena e a esposa termina seus dias feliz, ao lado do marido.¹⁵⁹ Na ocasião, a peça foi interpretada pelos atores Belmira de Almeida, Teixeira Pinto e Natalina Serra, sendo que, como vimos, os dois primeiros atores faziam parte do grupo que encenou *O Outro André* no Trianon.

¹⁵⁸ *Gazeta de Notícias*, 3 de abril de 1923, p.4.

¹⁵⁹ *Gazeta de Notícias*, loc. cit.

Os comentários que encontramos sobre essa peça são muitos esparsos e pequenos. Isso se deve, provavelmente, ao fato de a peça ser encenada nos mesmos dias que *O Outro André*, durante a “Alvorada dos Novos”. Assim, a repercussão e o sucesso de público do *vaudeville* acabaram por ofuscar a comédia *Saber ser mulher*. Mesmo depois, em 1924, quando a peça voltou a ser encenada no Trianon, os únicos comentários encontrados dão conta de sua hilaridade, nada mais. Encontramos informações de que ela foi encenada em outra ocasião, no Teatro Lírico, em festa organizada pelo Centro do Minho, em benefício de sua Caixa de Assistência aos Desvalidos e da construção da sua sede social. Esse tipo de evento era muito comum entre as associações portuguesas do Rio de Janeiro, que promoviam noites dançantes, peças teatrais, recitais de poesia, entre outras atrações, para arrecadar fundos para alguma necessidade específica da associação ou da colônia.¹⁶⁰

A peça foi encenada no dia 4 de outubro de 1931, em noite que contou também com a apresentação da Banda Portugal, com um sarau literário, com a coroação da Rainha dos Minhotos, com a interpretação de diversos fados e com a declamação de uma poesia de autoria de Varella, dedicada às mulheres portuguesas, pela escritora brasileira Cecília Meirelles.¹⁶¹ Como é sabido, além de ser descendente de portugueses, Cecília Meirelles também era casada com um artista plástico português, Fernando Correia Dias, que se encontrava no Brasil desde 1914. Possuía, portanto, ligações fortes com Portugal e com a colônia portuguesa do Rio de Janeiro, além de cultivar amizades com importantes intelectuais portugueses. Nesse sentido, não era incomum que ela participasse de eventos promovidos pela colônia. Como se vê, ainda que a festa no Teatro Lírico tenha sido grande, apenas algumas pequenas notas saíram na imprensa e nenhuma dava a ver a repercussão de *Saber ser mulher*.

3.1.1 – *Casado sem ter mulher*

O mesmo não se pode dizer da peça *Casado sem ter mulher*, a terceira peça escrita por Correia Varella em parceria com a Companhia Brasileira de Comédias, que foi profundamente documentada e comentada pela imprensa. A peça estreou no teatro Trianon no dia 17 de agosto de 1923, mas duas semanas antes a imprensa já vinha

¹⁶⁰ O “benefício” também fazia parte dos costumes teatrais brasileiros da época, em que se organizava um espetáculo para que a renda fosse revertida para um ator ou atriz específica.

¹⁶¹ *Diário de Notícias*, 4 de outubro de 1931, p.8.

noticiando a encenação de mais uma peça escrita por Varella pela CBC, inclusive dando conta de que o autor estava acompanhando os ensaios. É interessante ressaltar que, nessas matérias, sempre o nome de Varella aparecia associado à sua peça de estreia, *O Outro André*; mais um indício do sucesso e da boa recepção que a mesma teve na sociedade daquela época.

O único original da peça a que tivemos acesso é de uma adaptação feita por Roberto Ruiz, em 1972, e que está sob a guarda da SBAT.¹⁶² Infelizmente, não tivemos contato com o original de Correia Varella, o que é muito ruim, pois, com certeza, várias alterações devem ter sido feitas no texto da peça, a começar pelo título da mesma, que foi atualizado para *Ele, ela ... E os outros*. Outra mudança que podemos observar de imediato é a redução da peça a dois atos apenas, enquanto o original de Varella, encenado em 1923, era composto de três atos. Ainda assim, a história e a divisão das personagens parecem ser as mesmas, pelo que pudemos apurar a partir das críticas e das matérias nos periódicos.

Nesse novo *vaudeville* de Correia Varella mais uma vez a história gira em torno da temática das relações amorosas entre homens e mulheres e, mais precisamente, daquilo que parecia ser bastante comum entre os casais da época e de conhecimento da sociedade: os casos extraconjugais dos maridos. O primeiro ato se desenvolve de forma muito parecida com *O Outro André*, o que levou alguns críticos a afirmarem que Varella não teria inovado em nada de uma peça para outra. Assim, a história se passa, mais uma vez, na sala da casa de uma família carioca abastada, caracterizada pelo autor como de classe média alta. A casa pertence ao casal Anastácio e Dona Luiza, ambos com mais de 50 anos de idade. Nela, moram com o filho jovem e solteiro, Luiz; com o amigo de Anastácio, Raul, que tinha em torno de 30 anos e estava prestes a se casar; além da sobrinha Lucila, uma jovem que frequentava a casa somente nos finais de semana e feriados, por estudar em um internato. Além desses, havia ainda Laura, a criada da casa, que obedecia piamente às ordens da patroa Luiza.

Ao longo do desenvolvimento das cenas, outras personagens vão aparecendo na história. A confusão e a rede de intrigas que, como vimos, são a marca de um *vaudeville*, começam com a chegada de Elvira à casa, uma *cocotte chic*, com cerca de

¹⁶² Roberto Ruiz era filho da famosa atriz e empresária espanhola Pepa Ruiz, que fez enorme sucesso no teatro de revista no Brasil. Além de médico e professor universitário, ele escreveu vários livros sobre teatro e para o teatro. De acordo com as matérias publicadas na imprensa, Roberto Ruiz decidiu fazer a adaptação da peça de Correia Varella para comemorar a volta de sua mãe aos palcos brasileiros, depois dela passar uma longa temporada na Europa trabalhando como empresária do ramo teatral. *Correio da Manhã*, 3 de maio de 1972.

30 anos, e, segundo o autor, bastante “vivida”. Tratava-se, na verdade, da amante de Anastácio, que foi lhe cobrar em dinheiro o casamento há muito prometido e questionar a sua suposta viuvez. Mas para ajudar o amigo, Raul a apresenta a D. Luiza como sendo a sua noiva. Diante disso, D. Luiza faz questão que Elvira se hospede em sua casa. A história segue com a chegada de um amigo do casal, Gaspar, que há tempos morava no Rio Grande do Sul, onde havia se casado com Clotilde, de quem estava se divorciando e cujo processo corria nos EUA. Voltou para o Rio atrás da esposa, que teria vindo para ficar com o pai.

A coisa se complica com a chegada de mais duas personagens, Clotilde e seu pai Gusmão, que foram até a casa de Anastácio à procura de Raul. D. Luiza, ao ver o casal, conclui tratar-se do pai de Elvira, “a noiva de Raul”, e da irmã dela. Mas na verdade eram efetivamente o sogro e a noiva de Raul, a mesma Clotilde que estava se divorciando de Gaspar, o “casado sem ter mulher”. Ao deparar-se com a presença da esposa na casa, ou melhor, da ex-esposa, Gaspar pede ao filho do casal, Luiz, para que interceda a seu favor e converse com Clotilde, uma vez que ele não concordava com o divórcio. Mas como não conhecia a esposa de Gaspar, Luiz acabou concluindo que ela era Elvira, a *cocote* que estava em sua casa, e com ela foi conversar.

Ao presenciar a conversa entre Luiz e Elvira, e concluir que desde o início também fora enganado por ela, uma vez que ela seria casada com Gaspar, Anastácio procura o amigo e conta a verdade sobre ela, acreditando que estava falando sobre sua esposa. Afirma que Elvira não era uma moça honesta e que sempre o enganara com outros homens. Uma diferença marcante com relação à peça *O Outro André*, pois, em *Casado sem ter mulher* a personagem principal, Anastácio, além de ser o iniciador de todas as mentiras que seriam contadas ao longo da história, ele próprio acaba envolvido nas confusões e acreditando nas intrigas, sendo também enganado pelas outras personagens.

Enfurecido, Gaspar sai à procura da esposa e a encontra conversando afetuosamente com Raul, acabando por descobrir que Clotilde e Raul estavam noivos e iriam se casar em breve. A história só termina após a intervenção de Lucila, que havia acabado de chegar do internato e jurara que para lá nunca mais voltaria. Após conversar com Gaspar e compreender toda a confusão, inclusive a de que Elvira não era realmente a noiva que Raul lhe apresentara, a jovem decide ajudar Gaspar e também o seu tio Anastácio, em nome da “preservação da família”. Para isso, propositalmente, pergunta na frente de Clotilde e de Raul se ele arranjava outra noiva, pois aquela não era a mesma

que havia conhecido recentemente, o que serve de motivo para a briga do casal e como brecha para a reaproximação de Gaspar da esposa, que desiste então do divórcio. Aos outros personagens Lucila arranja um enredo bastante sofisticado para justificar toda aquela confusão. Certa de que o tio entendera que ela sabia exatamente quem era Elvira, anuncia o seu casamento com o primo Luiz e afirma que não mais voltaria ao colégio, o que, prudentemente, foi aprovado por Anastácio. A peça termina então com um diálogo bastante esclarecedor para o público:

Lucila - Mas antes tenho de pedir uma coisa. (Baixo) Titio, nunca mais heim?...

Anastácio - (Solene) Juro!

D. Luiza - Nunca mais o que, Anastácio?

Anastácio - Nunca mais... ela voltará ao colégio!

Assim, seguindo o modelo francês de *vaudeville*, Correia Varella termina sua peça com a resolução de todos, ou quase todos, os imbróglios. Anastácio e D. Luiza continuam casados; Gaspar consegue recuperar a esposa; Raul, que estava indeciso com o casamento, volta a ser um solteiro convicto; e Lucila casa-se com o primo e, de quebra, não precisa mais voltar ao odiado internato. A única personagem que pareceu não se dar tão bem na história foi a amante Elvira, que terminou a peça sem marido, sem pretendentes e sem dinheiro, bem de acordo com a moral da época, no que se refere à instituição da família e do casamento. Ou seja, no final, depois de tantas confusões, o objetivo principal foi alcançado: a paz voltou a reinar na casa do casal e a família permaneceu unida, ainda que à base de muitas mentiras.

Esse foi apenas um pequeno resumo da história, pois como já afirmamos, é quase impossível tratar de todos os episódios e situações que um *vaudeville* envolve. Mas, pelo exemplo, é possível perceber que, mais uma vez, Correia Varella escreveu uma peça sem fazer qualquer referência a Portugal, à colônia portuguesa ou a qualquer assunto relacionado a essa temática. Ainda uma vez foi representada uma família carioca, vivendo situações na cidade do Rio de Janeiro dos anos 1920 e com tipos bastante brasileiros. Nesse sentido, assim como apontamos para *O Outro André*, a peça *Casado sem ter mulher* não foi escrita para um público português, mas para um público carioca, que poderia incluir essa colônia, já que o teatro era uma das atividades culturais preferidas pela comunidade portuguesa do Rio de Janeiro.

Para a encenação da peça de Varella, no teatro Trianon, foram escalados alguns dos principais atores da Companhia Brasileira de Comédias, a começar pela dupla Procópio Ferreira e Jaime Costa. Procópio, que naquela época despontava como ator nos palcos cariocas, esteve no papel de Anastácio, o “centro cômico”. Ele começara a carreira estudando na Escola Dramática Municipal, em 1914, e fora colega de Varella em 1916, quando estava no 3º ano do curso. Nesse mesmo ano ingressara na Companhia de Lucília Peres, passando ainda pela Companhia Dramática Nacional, de Itália Fausta, pela Companhia de Operetas do Teatro São Pedro e pela companhia de comédias de Alexandre Azevedo e Antônio Serra. Tudo isso até entrar para a Companhia Brasileira de Comédias, sendo que após a dissolução da CBC fundara a sua própria companhia de teatro.

Apesar de baixinho e narigudo, foi justamente no papel de “galã cômico” que Procópio Ferreira ficou eternizado, como aquele que, com muito humor e inteligência, sempre conseguia se sair bem das situações. Foi aclamado pelos colegas de teatro por sua interpretação e comicidade espontâneas e por sua capacidade de improvisação. Era conhecido pelos famosos cacos, ou seja, pelos enxertos que fazia de improviso nas peças, na hora da encenação. E tais cacos, além de serem bem aceitos pelo público, eram também de conhecimento dos autores, que muitas vezes escreviam peças para serem interpretadas especificamente por Procópio. Sobre ele, o dramaturgo Raimundo Magalhães afirmou:

Nenhum autor teatral destes últimos 50 anos deixou de dever alguma coisa a Procópio. Mesmo os que nunca foram por ele representados, só de vê-lo no palco se sentiam estimulados a escrever peças. Porque Procópio lhes revelava uma vasta quantidade de efeitos teatrais, o valor de um gesto, de uma pausa, de uma inflexão. Ninguém declamou tão bem quanto ele em nosso teatro.¹⁶³

Procópio, assim como Jaime Costa, seu colega de CBC, se destacou na dramaturgia brasileira em uma fase em que o teatro era essencialmente performático, em que a atuação e a improvisação dos atores eram mais valorizadas até do que o próprio texto escrito. Além de toda essa liberdade de criação, os atores ainda contavam com a ajuda do ponto, uma figura essencial nas companhias teatrais da época. O ponto

¹⁶³ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. “Meu amigo Procópio”. *Revista de Teatro*. Rio de Janeiro, julho-agosto de 1979, p.3.

ficava em uma caixa voltada para o palco, soprando as falas para os atores e assim garantindo, minimamente, o acompanhamento do texto do autor.

Sobre isso, é muito interessante a comparação que Décio de Almeida Prado faz entre a forma de interpretar de Procópio Ferreira e a que seria inaugurada pelos chamados modernistas da dramaturgia, a partir da fundação do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), no fim dos anos 1940.¹⁶⁴

Por quase três décadas ele reinara incontestemente - o ator mais engraçado de um teatro que se queria unicamente cômico. Recebera inclusive a mais alta homenagem prestada aos seus grandes homens pela opinião pública brasileira - perdera o sobrenome. Quando se falava em Procópio, ninguém tinha dúvidas de que se tratava naturalmente de Procópio Ferreira. Pois eis que de repente chegávamos nós, com outras ideias, outros métodos, outra dicção cênica, outra concepção de teatro. No mesmo ano - 1948 - em que ele fazia cinquenta, inaugurava-se, fruto de um decênio de esforço amador, o TBC. [...] Tudo o afastava, no entanto, do teatro moderno, desde a obrigação de decorar o papel, até a ideia ridícula de que o ator necessitava de alguém - o encenador - para o guiar na criação do papel. Ele se fizera no palco e ao contato com o público, os únicos mestres que reconhecia como legítimos.¹⁶⁵

Ainda que valorize a figura de Procópio, Décio de Almeida Prado não deixa de fazer duras críticas à forma como o teatro e, especialmente, a encenação eram concebidos no Brasil até os anos 1940. Na verdade, como vimos nos capítulos anteriores, Décio faz parte de um grupo de críticos teatrais que enxerga sérios problemas na dramaturgia brasileira da primeira metade do século XX, pelo seu caráter comercial, pelos gêneros descomprometidos, pela falta de profissionalismo, e, como ele mesmo esclarece, pela forma de representar dos atores. Como vimos, compartilha com muitos outros críticos a ideia de que o teatro brasileiro só pode ser considerado moderno e de valor a partir da década de 1940, tendo como marco a encenação da peça *Vestido de Noiva*.

Jaime Costa, que na peça interpretou Raul, o amigo que livrou Anastácio de um flagrante, também era conhecido pela sua forma espontânea de fazer comédia. Ele havia interpretado o personagem principal em *O Outro André*, e agradara bastante. Em

¹⁶⁴ O Teatro Brasileiro de Comédia foi uma companhia de teatro paulistana, fundada em 1948 pelo empresário italiano Franco Zampari, que se destacou por trazer novas técnicas para a dramaturgia brasileira e novas concepções cenográficas, consideradas à época sofisticadas e modernas.

¹⁶⁵ PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993, p.43-44.

Casado sem ter mulher, apesar de não ser o primeiro ator, confirmou a sua habilidade para personagens cômicos e contribuiu para dar mais prestígio e segurança à encenação. É nesse sentido que as propagandas feitas da peça, na imprensa, focavam-se justamente nesses dois atores principais, Procópio e Jaime. É o que podemos ver abaixo, no anúncio que foi publicado no *Correio da Manhã* (Figura 13), onde aparece uma ilustração dos dois personagens interpretados por eles, com a legenda: “Os brilhantes artistas Procópio Ferreira e Jaime Costa em duas adoráveis criações”.



Figura 13 – Legenda: Anúncio da peça *Casado sem ter mulher*. Referência: [sem identificação do autor]. *Correio da Manhã*. Título: Trianon. 30 de agosto de 1923, p.7. Acervo: BNDigital.

Além deles, participaram da peça Amada Monfredo, no papel da sobrinha Lucila, atriz que ficou conhecida pela interpretação de ingênuas e que se consagrou no teatro brasileiro a partir de sua participação na CBC; Natalina Serra, no papel da curiosa e mandona Dona Luiza; Cora Costa, interpretando a noiva divorciada Clotilde; Teixeira Pinto, no papel do filho do casal, Luiz; Moema Brasil, no papel da criada Laura; Aristóteles Penna, interpretando o pai de Clotilde, Gusmão; e os estreantes da Companhia, Davina Fraga, interpretando a *cocotte* Elvira, e Álvaro Costa, no papel de Gaspar, o “casado sem ter mulher”. O responsável pelo cenário foi Ângelo Lazary, muito elogiado pela crítica, em função da elegância e da sua adequação à realidade sócio-econômica da família que alcançou. Algo que podemos notar pela fotografia

reproduzida a seguir, publicada na revista *Fon-Fon*, onde se pode ver a sala da casa de Anastácio, espaço onde transcorrem os três atos da peça (Figura 14). É interessante observar o destaque que a revista dá a Procópio, que aparece sozinho em uma fotografia bem no centro da página.



Figura 14 – Legenda: Fotografia da encenação da peça *Casado sem ter mulher*. Referência: *Fon-Fon*. Título: O momento teatral – a nova peça do Trianon. 25 de agosto de 1923. Acervo: BNDigital.

Como já apontamos, a peça estreou no Trianon no dia 17 de agosto de 1923, uma sexta-feira, no mesmo esquema de duas sessões adotado na encenação de *O Outro André*: uma às 19:45h e a outra às 21:45h. De acordo com a *Gazeta de Notícias*, ela teve “duas casas regulares”, bem diferente das “enchentes” verificadas na peça de estreia de Varella naquele teatro.¹⁶⁶ Outra diferença marcante é que *Casado sem ter mulher* não foi uma unanimidade entre os críticos e literatos da época, havendo divergências nas opiniões em relação ao texto, à montagem e à interpretação dos atores da CBC.

Sobre essa questão, um dos principais textos que aborda as características da crítica teatral do final do século XIX e início do XX é o de Flora Süssekind, “Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século XIX”.¹⁶⁷ De acordo com a autora, a crítica teatral desse período se assemelhava muito mais a uma crônica periódica do que a uma crítica de fato, uma vez que, nos seus textos, os críticos se utilizavam de juízos de valor, faziam avaliações pessoais, estabeleciam relações de intimidade com o leitor. Uma prática bastante diferente de uma análise técnica das peças teatrais, “chegando-se por vezes a deixar de lado o registro ou o comentário dos espetáculos em cartaz em prol de uma espécie de diário pessoal”.¹⁶⁸

Para Süssekind, o método da crítica desse período baseava-se na reação do público à peça, na observação de se o texto era bem feito ou não, no desempenho dos atores da companhia, na qualidade e adequação do figurino e do cenário e, por fim, na apreciação da escolha da peça pelo empresário ter sido acertada ou não. Além desses, outros critérios de avaliação eram a manutenção do decoro e a defesa de uma hierarquia entre os gêneros dramáticos, que desqualificava os chamados gêneros ligeiros. A autora cita então uma frase do crítico Mário Nunes que, em sua opinião, condensa essa forma da crítica do final do século XIX e início do XX:

“Para que a crítica seja acatada e proclamada justa é necessário [...] que seu critério de beleza seja o dominante, isto é, o que a maioria admite; se atenha às condições do meio; e esteja em harmonia com os princípios da moral aceita por quase todos”. [...] não há qualquer ironia na explicação de seus critérios de avaliação por parte de Mário Nunes. E a sua opção pela mediania, por uma crítica que se furta a qualquer tentativa de transformação ou

¹⁶⁶ *Gazeta de Notícias*, 18 de agosto de 1923, p.3.

¹⁶⁷ SÜSSEKIND, Flora. “Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século XIX”. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.62.

interpretação mais afiada do panorama teatral, parece ter sido a dominante entre os críticos brasileiros principalmente nos anos 1910-1920.¹⁶⁹

Se críticos ou cronistas, a questão é: muito se escreveu sobre esta peça de Correia Varella em 1923. Um passar de olhos pela imprensa revela a existência de críticas nos principais periódicos cariocas da época: *O Paiz*, *Gazeta de Notícias*, *O Malho*, *Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *O Imparcial* entre outros. Com certeza, toda essa repercussão foi consequência do sucesso inicial do autor com *O Outro André*. Dessa vez, contudo, Varella não colheu só elogios; sua peça foi negativamente avaliada em diferentes aspectos pelos críticos. A começar pelo gênero, o que talvez tenha sido o principal ponto de concordância entre eles, uma vez que, como mencionado, o *vaudeville* não era um gênero dramático muito bem visto pelos críticos. Para alguns, inclusive, ele não seria “adaptável” ao teatro brasileiro, como aponta o crítico João de Talma no *O Imparcial*:

Já uma vez escrevemos que nos não inspira simpatias, mormente, quando somos obrigados a nos pronunciar sobre peças que se pretendem incrementadoras da literatura teatral brasileira, esse gênero complicado e burlesco que é uma criação do espírito francês e só se justifica no ambiente vertiginoso de uma cidade em que a *blague* é quase uma instituição, como Paris. Um *vaudeville* a rigor, com todos os truques e inverossimilhanças, desenrolado na alta burguesia pacata de uma cidade como o Rio de Janeiro, dá-nos a impressão de uma arlequinada num templo. É chocante.¹⁷⁰

Mas ao mesmo tempo em que críticos como João de Talma e Mário Nunes condenavam a escolha do gênero da peça, eles também enfatizavam o talento de Correia Varella para escrever *vaudevilles*, já que chegou a ser considerado o melhor *vaudevillista* nacional. No entanto, isso não impediu que o texto de Varella também fosse criticado. Alguns comentaram que o primeiro ato da peça era monótono, chato, não condizente com o gênero; outros chamaram atenção para o título, que se referia a personagens secundários na peça, não traduzindo a história; outros enfatizaram a falta de originalidade no enredo, já abordado em *O Outro André*.

Uma crítica também recorrente foi a de que a peça ficou confusa, sem lógica, exageradamente inverossímil, a ponto do público não conseguir acompanhar a história e

¹⁶⁹ SÜSSEKIND, 2003, p.80.

¹⁷⁰ *O Imparcial*, 18 de agosto de 1923, p.6.

muito menos acreditar nela. Talvez essa dificuldade de acompanhar as situações da peça ocorresse porque houve uma clara diferença em relação ao texto de *O Outro André*, pois ainda que esta também partisse da temática da traição do marido, na nova peça iam sendo introduzidas situações diferentes e histórias individualizadas, um pouco descoladas da personagem principal, o que acabava por criar certa confusão para o público. Nesse sentido, ainda que a característica do *vaudeville* seja a participação de várias personagens em torno das intrigas criadas no início da peça, em *Casado sem ter mulher* essas personagens tinham histórias individuais, o que fazia com que a peça perdesse um pouco o foco principal, conforme os críticos de *O Paiz* e *A União*:

Cogitando de escrever nova peça, o feliz autor de *O Outro André*, fito pregado no sucesso de hilaridade, atirou desde logo a lógica para longe do alcance de suas lucubrações. Realmente, a principiar no título, que mal traduz a situação de duas personagens secundaríssimas e nada absolutamente se adapta à tessitura da meada, o passatempo que ontem começou a preencher os serões do Trianon dá, como atributo predominante, a quem se imponha o resumo de apreciação sincera, a impressão de uma inverossimilhança galgando as extremas razoavelmente admitidas, mesmo no gênero *vaudevillesco*. Dir-se-ia que as figuras contrascenantes foram previamente hipnotizadas para umas às outras se acreditarem, e engolirem, sem pestanejo, as pílulas desconchavadas que virtualmente se ministram.¹⁷¹

[...] o novel autor, ainda imberbe, egresso da Escola Dramática não há muito nem sequer esperou que na sua caixola se amadurecesse num enredo: perpetrou quanto antes, qual de afogadilho, mais um *vaudeville* em nada superior ao primeiro e cujas situações só seriam tidas como verossimilhantes, ou pelo menos só tão inverossimilhantes quanto se tolera no gênero *vaudevillesco*, se o público fosse [tão] ingênuo quanto Correia Varella.¹⁷²

Ainda de acordo com Flora Süssekind, era muito comum também que os críticos dessa época recorressem à polêmica, a afirmações bombásticas a fim de garantir a sua posição no campo da crítica e fixar o seu nome, sendo que, nesses casos, era muito mais importante a forma como eles comentavam a peça do que o que realmente diziam sobre ela. Era uma polêmica espetaculosa, em vez de um confronto de ideias e argumentações. Para a autora, a figura do crítico especializado, que não acumularia funções e realizaria

¹⁷¹ *O Paiz*, 18 de agosto de 1923, p.2.

¹⁷² *A União*, 30 de agosto de 1923, p.3.

uma avaliação técnica e imparcial das peças, só surgiria no Brasil nos anos 1940, sendo Décio de Almeida Prado um dos principais representantes desse primeiro grupo de críticos efetivos.

Nos anos 1920, um dos periódicos que se encaixava muito nessas características apontadas pela autora era *O Malho*. As críticas teatrais publicadas nessa revista ilustrada apresentavam sempre um tom de polêmica, de provocação, muito apropriado para um periódico que tinha no humor uma de suas principais marcas. E assim como ocorrera com a crítica de *O Outro André* publicada nesse periódico, a de *Casado sem ter mulher*, também não assinada, começava com um escândalo: o fato dos críticos elogiarem as peças teatrais em cartaz no Rio de Janeiro esperando, com isso, um “agrado” de seus autores e empresários. Mas o comentarista alerta que no caso de Varella isso seria inútil, pois o autor não toparia essa “troca de gentilezas”, o que então lhe dá liberdade para fazer uma série de depreciações à peça. O mais interessante é que ao longo dos comentários negativos sobre a peça, o crítico dá a ver seu sucesso de público, o que, nesse sentido, não deixa de funcionar como um estímulo para que as pessoas decidam ir ao teatro conferir o espetáculo.

Os rapazes encarregados das seções teatrais dos jornais diários e que há poucos dias tão valentemente se empanturraram de feijoada no Saco de S. Francisco, já sabem que peça que dê cem representações lhes rende um almoço, um jantar ou coisa equivalente e, insaciáveis, resolveram que não haja mais peças más... As apreciações de *Casado sem ter mulher* foram um coro de louvores, torcendo todos pelas cem, deslembrados de que o Correia Varella não embarca nessa coisa de barca da Cantareira a rumo do Saco, sendo mesmo pouco provável que obtenha êxito a modesta lembrança do Armando Gonzaga, de umas rodas de chope ao pessoal. Assim, a corrida desta vez resultará inútil, menos para o Correia Varella, que calmamente vai embolsando os 80 diários [...] Pois, nós, aqui de *O Malho*, não nos vendemos por almoços e jantares; fazemos questão de casa, comida e roupa lavada. *Casado sem ter mulher* é uma choldra! [...] o que é fato é que sua peça é uma peça, e que o público ri, na verdade, mas ri dela. [...] O Trianon enche-se todas as noites, mas enche-se por quê? Porque o público vai lá para certificar-se com os seus próprios olhos se aquilo ainda está em cena. Certifica-se, benze-se, não acredita, e volta no dia seguinte!¹⁷³

¹⁷³ *O Malho*, 25 de agosto de 1923.

Essa crítica d'*O Malho* também toca em um ponto que foi levantado pela maioria dos críticos que comentaram a peça: ela fez o público rir, e muito. Ainda que para os homens de teatro esse fosse um sinal da baixa qualidade do espetáculo (e do público), uma vez que a comédia seria um gênero inferior comparado a outros como o drama, no caso de um *vaudeville* o riso do público era testemunho de sucesso. Sucesso esse que, a despeito de algumas duras críticas publicadas na imprensa, também pôde ser atestado pelo tempo em que a peça ficou em cartaz, 21 dias, completando no total 50 apresentações. Como vimos, nessa época, uma peça de relativo sucesso permanecia, geralmente, de três a quatro semanas em cartaz. Assim, podemos inferir que *Casado sem ter mulher* agradou bastante ao público, o que explica sua manutenção em cartaz pelo grupo Trianon.

No entanto, fica claro também que a recepção da peça pelos críticos e pelo público não foi a mesma de *O Outro André*, que alcançou o seu centenário e só colheu elogios dos críticos. Talvez pela semelhança de enredo, pelo pouco tempo que separou a encenação de uma peça da outra ou pelo que os comentaristas apontaram como “excesso de situações complicadas”, que tornou a peça mais inverossímil do que o tolerável. A interpretação dos atores não teria contribuído para isso, uma vez que, no geral, o desempenho da Companhia Brasileira de Comédias foi elogiado nas apreciações, com destaque para as atuações de Procópio Ferreira e de Jaime Costa.

O fato é que o nome de Correia Varella continuou a circular na imprensa e no campo teatral em 1923, associado à imagem de um ótimo *vaudevillista* e à de um bom comediógrafo nacional, pois novamente a sua identidade brasileira foi afirmada pelos críticos. Com certeza contribuiu para isso, mais uma vez, o tipo de espetáculo que ele apresentou ao público carioca. *Casado sem ter mulher*, apesar de não alcançar o mesmo sucesso da anterior, acabou sendo incorporada ao repertório da Companhia Brasileira de Comédias, sendo levada aos palcos de outras cidades e estados durante as excursões.

Após o fim da CBC, Procópio Ferreira e Jaime Costa, que acabaram por fundar as suas próprias companhias de teatro, também encenaram diversas vezes *Casado sem ter mulher*, no Rio de Janeiro, em São Paulo, no Paraná, no Maranhão, o que demonstra que o investimento na encenação do texto de Varella valia à pena. Outras companhias, ao longo de décadas, fizeram o mesmo, permitindo que o espetáculo experimentasse inúmeras montagens e fosse encenado em diferentes teatros e palcos, por diversos atores. Como apontamos, essa peça foi representada até o ano de 1972, no Teatro Nacional de Comédias, quando Roberto Ruiz a adaptou, modificando o título para *Ele*,

ela ... E os outros. Na época, a propaganda do espetáculo na imprensa chamava atenção justamente para o fato de que a peça já teria feito rir várias gerações. Esses são indícios claros de que o texto de Correia Varella tinha valor dentro do campo teatral.

3.1.2 – *Os Águias*

As relações entre Correia Varella e o grupo Trianon foram se estreitando cada vez mais. A presença do comediógrafo no teatro se tornou algo constante, fosse em representações de seus textos, nas peças de seus colegas, em festas promovidas pelo grupo ou em reuniões de discussão sobre teatro. Enfim, Varella estava definitivamente inserido numa rede de sociabilidade teatral. O ano de 1924, por exemplo, começa com a sua participação em uma vespéral no teatro, no dia 19 de janeiro, em que, juntamente com o colega Paulo de Magalhães (o mesmo que havia participado da “Alvorada dos Novos”), proferiu versos dedicados às crianças cariocas.¹⁷⁴

Em abril do mesmo ano, seria levada ao palco do Trianon mais uma peça escrita por Varella em parceria com a Companhia Brasileira de Comédias. A peça era *Os Águias*, outro *vaudeville* em três atos ambientado na cidade do Rio de Janeiro. Mais uma vez o enredo se sustentava nas relações cotidianas e conturbadas entre homens e mulheres. A história girava em torno da dupla de amigos Oscar e Felisberto, os “águias”, e suas respectivas companheiras, Lydia (noiva de Oscar) e Laura (esposa de Felisberto). Desejosos de se verem livres do controle de suas mulheres por alguns dias e participar de uma boa farra, os amigos armam uma situação mentirosa: Oscar manda para si mesmo um telegrama informando da morte de seu tio em São Paulo e comunica a Lydia que terá que se ausentar por algumas semanas para tratar do enterro e do inventário, já que seria o legítimo herdeiro, e avisa que levará o amigo Felisberto junto. Além disso, solicita que Lydia fique hospedada na casa de Laura até o seu retorno, pois a residência deles seria alugada para o amigo de Oscar, Armando, já que na volta compraria uma casa melhor para eles com a herança do tio.

Desconfiadas, principalmente com a história do aluguel da casa, as amigas abrem o telegrama e acabam descobrindo que ele não tinha sido mandado de São Paulo, mas sim do Rio de Janeiro. Esperta, Lydia entra em contato com uma amiga paulista e solicita que ela mande um telegrama para sua residência informando que Oscar não

¹⁷⁴ *O Paiz*, 18 de janeiro de 1924, p.2.

precisaria mais ir a São Paulo, pois o corpo do tio seria enviado ao Rio. A história então começa a se complicar, pois para esconder a mentira inicial e manter a versão contada, Oscar e Felisberto saem pela cidade desesperados à procura de um cadáver que pudesse figurar como o do tio, o que se torna inútil, pois o mesmo aparece vivo, em carne e osso, na casa de Oscar e Lydia.

Com a presença do tio, mais uma série de mentiras seriam arroladas, a começar pelo fato de Oscar apresentar Lydia ao tio Henrique como sendo a esposa de Armando, o colega que teoricamente moraria com ele naquela casa. Oscar faz isso pois havia se comprometido a se casar com a prima, filha de Henrique, interessado no dinheiro do mesmo. Para piorar, chega a casa Arlete, uma das amantes de Oscar, que é apresentada a Henrique como sendo aluna e amante do amigo, Armando. E ainda aparecem Rosinha, Júlio e Dona Constança, respectivamente a noiva, o futuro sogro e a futura sogra de Armando, que foram até lá para conhecer a casa onde o casal moraria após o casamento, mas que acabam descobrindo por Henrique que Armando não só já era casado como teria uma amante.

Desesperado, Armando tenta então desfazer toda a confusão, negando para a noiva que seria casado e que teria uma amante, o que é confirmado por Oscar. Henrique então acaba passando por maluco para as outras personagens. Mas de maluco não tinha nada. Após descobrir que Lydia não era casada com Armando, ele começa a se insinuar para a moça e a convida para ir embora com ele para a sua fazenda, o que é prontamente aceito pela mesma, já que Lydia compreendera que toda aquela confusão criada por Oscar fora uma forma encontrada por ele para se ver livre dela para sempre. Quando Henrique e Lydia estão prontos para irem embora, Oscar os impede e se declara a ela, pedindo-a em casamento, desistindo assim da prima e da herança do tio. Armando também se acerta com Rosinha e decide ir morar na casa junto com Oscar após o casamento. A história termina então com a amante Arlete questionando decepcionada se todos os homens daquela casa iriam se casar, o que é respondido rapidamente por Laura, afirmando que Felisberto já era muito bem casado.

Nesse sentido, mais uma vez o modelo francês foi seguido à risca pelo autor: no primeiro ato da peça a intriga é construída pela personagem principal; no segundo, a confusão vai aumentando com a entrada de outras personagens e com novas mentiras sendo contadas, causando o chamado “efeito bola de neve”; e no terceiro, após um momento de grande tensão, com o encontro de todas as personagens, a situação se resolve de forma relativamente simples, sempre favorável às personagens principais,

mantendo a harmonia de um determinado padrão de família, e punindo, ao final, a amante. Essa estrutura foi utilizada nas três peças escritas por Varella encenadas pela Companhia Brasileira de Comédias, com exceção da comédia *Saber ser mulher*. Mais uma vez observa-se a ausência de qualquer temática, referência ou personagem relacionada aos portugueses e a Portugal. A história é toda ambientada na cidade do Rio de Janeiro e protagonizada por personagens brasileiras.

Pela leitura do texto podemos inferir que a sua representação foi, muito provavelmente, mais impactante do que a anterior, pois as cenas são mais curtas, as falas são mais rápidas, as entradas e saídas de personagens mais dinâmicas, o que, com certeza, se refletiu também nos palcos. As personagens dos amigos “águias”, Oscar e Felisberto, foram interpretadas, respectivamente, pelos atores já conhecidos e mencionados Jaime Costa e Aristóteles Pena. Belmira de Almeida ficou responsável pelo papel de Lydia e Natalina Serra interpretou a amiga Laura. Ou seja, os dois casais principais da história ficaram a cargo de atores da CBC bastante importantes e queridos pelo público. Além desses, participaram da encenação da peça Raul Soares, no papel de Armando; Manoel Mattos, como o tio Henrique; Eugênia Brazão, como a amante Arlete; Maria Grillo, no papel de Dona Constança; Amada Monfredo, como a noiva Rosinha; Nino Mello, como Júlio; e Ramos Júnior no papel do criado da casa, Lucas. O cenário, que mais uma vez retratava o ambiente da sala da casa das personagens principais, foi produzido por Ângelo Lazary.

Parece que a interpretação da peça de Correia Varella pela Companhia Brasileira de Comédias fez justiça ao seu texto, que foi muito bem engendrado, com um bom ritmo, cenas curtas e muito engraçadas. As poucas críticas que encontramos foram bastante elogiosas, diferente do que ocorrera com a peça anterior. Os comentários chamam atenção para a hilaridade da peça, para a forma como as situações foram bem construídas e amarradas pelo autor, pela agilidade das cenas, características que, na opinião dos críticos, seriam fundamentais a esse tipo de gênero teatral.

Nova peça no Trianon é assinada por Correia Varella, o estimado autor de *O Outro André*, motivo bastante para que o popular teatrinho tivesse duas boas casas ontem à noite. A curiosidade do público foi amplamente satisfeita, pois que a nova peça, agora estreada, agradou em cheio, trazendo a plateia numa hilaridade constante, pelo fino espírito de que se acha

impregnada, quer no diálogo, quer nas situações que se sucedem mais ou menos naturalmente.¹⁷⁵

Do Sr. Correia Varella, que há um ano apareceu de maneira relevante ao Trianon, firmando o *vaudeville O Outro André*, vimos, ontem, no gracioso teatrinho da Avenida, uma peça do mesmo gênero, *Os Águias*. É um fio que se enrola sem esforço e, graças à habilidade do escritor, se desenrola também naturalmente, pelo mesmo processo. Há uma vivacidade nas cenas e nos diálogos e em todo o *vaudeville* um bom humor que não desaparece.¹⁷⁶

Como podemos notar, mais uma vez o nome de Varella foi associado ao de sua peça de estreia, *O Outro André*, o que, de certa forma, confirma novamente o sucesso da mesma e aponta para o fato dos críticos analisarem as peças de Varella sempre em comparação com a primeira. Nesse sentido, a peça *O Outro André* funcionava como uma espécie de parâmetro, que ajudava a balizar os acertos e os erros das peças escritas posteriormente pelo autor. E, definitivamente, para os críticos nenhuma outra conseguiria se igualar a ela. Mesmo no caso de *Os Águias*, que foi bastante elogiada na imprensa, pode-se ver que os comentários dos críticos ficaram bastante aquém da peça que lançou Correia Varella como comediógrafo.

O Sr. Corrêa Varella vem revelando, através das suas produções teatrais, boa disposição para *vaudevillista*, mas nunca mais nos deu peça do gênero para que propende tão trabalhada, ou que se iguale a *O Outro André*. Parece que se esforça menos e se esquece das regras que empregou já com tanto acerto, do que resultam frutos de mérito evidentemente inferior ao da sua primeira peça.¹⁷⁷

No caso da crítica acima, por exemplo, publicada no *Jornal do Brasil*, Mário Nunes, sempre muito elogioso ao trabalho de Varella, começa a análise de *Os Águias* já afirmando a sua inferioridade em relação a *O Outro André*. Só depois tece comentários positivos sobre a peça, chamando a atenção para a sua engenhosidade, hilaridade e para a interpretação de alguns atores, como Jaime Costa e Aristóteles Pena. Aliás, o elogio à atuação do elenco foi unânime, algo que parece costumeiro em relação à Companhia Brasileira de Comédias, pelo que pudemos constatar nas críticas publicadas na imprensa

¹⁷⁵ *Gazeta de Notícias*, 23 de abril de 1924, p.3.

¹⁷⁶ *Correio da Manhã*, 23 de abril de 1924, p.3.

¹⁷⁷ *Jornal do Brasil*, 23 de abril de 1924, p.11.

ao longo dos anos de existência da Cia. Mas se o elenco foi motivo de elogios, o cenário pareceu ter deixado a desejar, pois muitas apreciações apontaram para seu aspecto de velho, para o uso de mobiliário gasto e já há muito utilizado pela Cia. Infelizmente não tivemos acesso a fotografias da encenação da peça, mas o cenário de *Os Águias* retratava o mesmo ambiente do de *Casado sem ter mulher* e de *O Outro André*, ou seja, a sala de uma família carioca relativamente abastada, o que nos leva a crer na repetição de alguns ou de vários elementos cênicos.

As críticas também dão a ver o sucesso que a peça teve entre o público carioca, chamando atenção para o fato do teatro Trianon ficar quase sempre cheio nas duas sessões, afirmando que o público seguia rindo durante as duas horas de espetáculo, projetando vida longa para *Os Águias*. Mas a peça não ficou tanto tempo em cartaz. Estreou no dia 22 de abril e permaneceu no teatro até o dia 8 de maio, ou seja, não chegou a completar três semanas, um indício de que sua repercussão foi mediana. No entanto, a peça também foi incorporada ao repertório da CBC e, após o fim da companhia, foi encenada em outros teatros, em outras cidades, inclusive em Lisboa, e por outras companhias. Encontramos notícias de várias adaptações desse texto de Correia Varella, que foi, nas décadas seguintes, encenado com o título de *No país dos águias*, *Precisa-se de um cadáver*, *Maridos em apuros* e *Dois maridos em apuros*. Além disso, assim como ocorrera com *O Outro André*, a peça *Os Águias* foi irradiada pela Sociedade Rádio Nacional, em 1939, com adaptação de Celso Guimarães, possibilitando, portanto, diferentes formas de apropriação do mesmo texto.¹⁷⁸

Os Águias foi a última peça escrita por Varella em parceria com o grupo Trianon, muito provavelmente porque na segunda metade do ano de 1924 a Companhia Brasileira de Comédias chegou ao fim. De acordo com Vanessa Cavalcante, no ano de 1924, Viriato Correia, diretor da CBC, decidiu dividi-la em duas: um grupo permaneceria no Trianon e o outro seguiria para São Paulo. Nesse momento, ele descobre que Procópio Ferreira resolvera sair da CBC e, junto com Cristiano de Sousa, montar sua própria companhia de teatro. Com a perda de atores tão importantes, Viriato abandona o projeto original e segue com a companhia para uma temporada no Norte do país. Aí, em razão de diversos conflitos com os atores, a CBC chega ao fim definitivamente.¹⁷⁹

¹⁷⁸ *A Noite*, 17 de fevereiro de 1939, p.5.

¹⁷⁹ CAVALCANTE, 2012, p.68-69.

Durante essa curta temporada da CBC nas cidades do Norte e Nordeste, as peças escritas por Correia Varella seriam constantemente representadas. Uma rápida consulta às críticas teatrais publicadas na imprensa revela que suas peças foram bem recebidas por lá, inclusive o *vaudeville Casado sem ter mulher*, que no Rio de Janeiro não fora muito bem avaliado. Em entrevista concedida ao *Jornal do Recife*, a respeito da excursão da CBC na região, Viriato Correia teceria vários elogios ao comediógrafo, nomeando-o de “o nosso melhor *vaudevillista*”.¹⁸⁰ Além disso, exaltaria o fato de sua companhia só encenar peças de autores nacionais, incluindo aí o próprio Varella, sendo formada por maioria absoluta de atores brasileiros, o que representaria uma “obra de puro patriotismo artístico”.

Durante os três anos no Trianon, só montei originais brasileiros. O que se fez no elegante teatro da Avenida durante os três anos de minha direção foi uma obra de puro patriotismo artístico. O meu elenco era quase que exclusivamente de artistas nacionais. [...] No Trianon, em todo o tempo que o dirigi, não montei uma só tradução. Peças nacionais, rigorosamente nacionais. Chegou para nós brasileiros a quadra das realizações. O nosso 7 de Setembro literário já está se fazendo. A literatura estrangeira não tem em nosso espírito o domínio antigo. Clareia para todo o país a aurora da originalidade nativa. O público já prefere o que é nosso ao que é de fora. No Rio já as peças nacionais alcançam maiores sucessos que as peças de importação. E esse surto de nacionalismo que faz vibrar a população carioca deve ter o mesmo surto que agita o norte.¹⁸¹

Como podemos ver pelo trecho da entrevista reproduzida acima, e publicada na primeira página do periódico, Viriato Correia, mais uma vez, responsabiliza a Companhia Brasileira de Comédias pelo que chamou de puro patriotismo artístico ou surto de nacionalismo no teatro. Como já abordamos, esse foi um discurso comum no grupo Trianon, difundido principalmente pelas pessoas que participaram desse projeto. Ao invocar a CBC e seu papel de proclamar o “7 de Setembro literário”, valorizando textos e atores nacionais, que tratavam de temáticas brasileiras, Viriato estava marcando uma nova posição dentro do campo teatral dos anos 1920, anos de vários tipos de nacionalismos no Brasil.

¹⁸⁰ *Jornal do Recife*, 19 de julho de 1924. p.1.

¹⁸¹ *Jornal do Recife*, loc. cit.

Como nos apontou Pierre Bourdieu, todos os campos (filosófico, artístico, político, científico, religioso etc.) constituem mundos sociais marcados por relações de força, conflitos, concentrações de poder, e o sujeito para operar dentro de determinado campo precisa mobilizar um tipo de capital, que não é necessariamente econômico, que o valorize e o ajude a ascender naquele microcosmo.¹⁸² No caso específico do campo teatral, especialmente dos anos 1920, a alcunha “nacional” constituía uma estratégia importante para quem queria ganhar espaço, em um contexto de críticas fortíssimas aos “estrangeirismos” presentes na arte teatral. Nesse sentido, Viriato Correia se utilizava desse instrumental a fim de marcar uma posição para a Companhia Brasileira de Comédias no campo teatral, o que se afinava com suas ideias e valores, além de ser um bom recurso de poder. No entanto, essa modernidade e esse nacionalismo, bem aceitos pelo público, como os jornais comprovam, não impediram a dissolução da CBC, ainda durante sua temporada no Norte do país.

Mas o fim da CBC não significou o fim da carreira de muitos de seus integrantes e de Correia Varella, pelo contrário. No final do ano de 1924, Varella já conquistara um espaço seu dentro do campo teatral carioca, o que se refletiu na produção de muitas outras peças. Como veremos, os textos de Varella continuariam a ser encenados em vários teatros da capital e ele realizaria outras diversas parcerias. Algumas dessas, com certeza, foram consequência direta de sua inserção na rede do Trianon, tais como as realizadas com as Companhias de Procópio Ferreira e de Jaime Costa. Além disso, nas décadas seguintes, Varella continuaria a mobilizar em suas peças temas universais já por ele abordados, como a traição e o amor, o que, de certa forma, garantia a atenção do público. Definitivamente, portanto, desde o ano de 1917 - quando trocou aquele conjunto de cartas com o colega Attílio Milano -, Varella teria conseguido subir alguns degraus da escada tão desejada. Veremos agora como se deu a continuação dessa caminhada.

3.2 – Novos cenários, novas parcerias, outros gêneros

Para facilitar o acompanhamento da trajetória de Correia Varella como comediógrafo, buscou-se fazer um mapeamento através da construção de um quadro, apresentado como Anexo a este capítulo (p.178-184). Nele são apresentadas as peças

¹⁸² BOURDIEU, 2009.

escritas pelo autor, bem como as características das encenações dessas peças, destacando-se o local e a data de estreia, o título da peça, o seu gênero, a companhia que a representou, o teatro onde foi encenada, a sua ficha técnica, bem como observações que julgamos relevantes. Observando-se o Anexo, pode-se ver que conseguimos identificar, para o período entre 1917 a 1948, portanto em 30 anos, 21 peças escritas por Correia Varella, encenadas por diversas companhias teatrais no estado do Rio de Janeiro. Além dessas, foram encontrados 10 textos escritos pelo autor sem qualquer referência sobre sua representação, o que nos leva a pensar na possibilidade de jamais terem sido encenadas.

É importante ressaltar que, possivelmente, esses não sejam os números reais, uma vez que muitos textos, especialmente os do início do século XX, acabaram se perdendo nos arquivos, principalmente os de autores não tão conhecidos. Como apontamos na introdução da tese, para recuperar essa trajetória de Varella como autor teatral, pesquisamos no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT); no Fundo da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro, que abrange a produção de espetáculos submetidos à Censura Teatral entre 1917 e 1940, no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro; no acervo da Divisão de Cinema e Teatro, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Brasil; no acervo do Centro de Documentação da Funarte; em periódicos especializados em teatro; além de revistas e jornais cariocas de ampla circulação e que possuíam colunas ou seções específicas sobre teatro. Infelizmente não encontramos nenhum acervo pessoal do autor. Porém, mesmo após essa longa pesquisa, ainda ficaram faltando muitas informações sobre as peças de Varella, como se constata pelo quadro. No caso de algumas peças, por exemplo, só encontramos o texto e nada mais. Nesse sentido, é importante salientar que esse é um quadro ainda em construção e que, apesar de nossos esforços, permanece incompleto.

3.2.1 – Os anos 1920

Observando o Anexo, podemos ver que, em 1925, seria levado ao palco do teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro, uma nova peça de Correia Varella: uma burleta intitulada *Chuva de Noivas*. Segundo Antônio Herculano Lopes, a burleta era, juntamente com a revista, o gênero teatral mais popular no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. De origem italiana, embora musicada, diferenciava-se da revista

por não apresentar um caráter fragmentado, contando ao público uma história completa e linear. Por isso, a burleta é situada entre a comédia e a farsa.¹⁸³ Composta de três atos e com música do maestro Adalberto de Carvalho, *Chuva de Noivas* foi representada pela Companhia Nacional de Burletas Garrido. Fundada em 1921, essa companhia de teatro pertencia à famosa atriz Alda Garrido. Como o seu próprio nome indica, a Companhia era especializada em representar burletas escritas por autores nacionais, ficando conhecida pelas várias peças de comédia protagonizadas pela atriz Alda Garrido.

A peça começou a ser divulgada pela imprensa no início de dezembro de 1924, mas sua estreia só aconteceria no dia 2 de janeiro de 1925. Pela leitura do texto não conseguimos diferenciar muito bem seu enredo dos outros *vaudevilles* escritos pelo autor, inclusive por apresentar situações e cenas já presentes nas peças anteriores. A história e a estrutura da peça são muito parecidas com o que Varella já havia apresentado ao público carioca: um jovem e boêmio rapaz, Augusto, mantinha compromisso com várias moças no Rio de Janeiro, e, necessariamente, começa a criar várias mentiras e histórias escabrosas para não ser pego pelas namoradas. Para isso, acaba envolvendo seu amigo, Armando, um rapaz sério e de casamento marcado, nas suas mentiras. Ele acaba sendo responsabilizado pelos vários casos amorosos de Augusto e perde a noiva. Ou seja, a mesma rede de intrigas presente nos outros *vaudevilles* de Varella.

No entanto, uma diferença crucial é que, como a peça é uma burleta, são apresentados vários números musicais, em que os próprios atores e atrizes cantam para a plateia, acompanhados de uma orquestra. Tais cenas, características do gênero, foram muito bem avaliadas pelos críticos, o que joga luz para o talento do maestro Adalberto de Carvalho, uma espécie de co-autor da peça. Além disso, pela primeira vez Correia Varella inseriu em sua peça um tipo brasileiro e carioca tão característico: a mulata. Firmina era uma mulata interesseira, que namorava o criado da casa de Augusto, Grugutuba, mas que estava sempre atenta às possibilidades de ascender na vida, principalmente às possibilidades amorosas. Foi representada jocosamente por Alda Garrido, a estrela da companhia, falando um português errado, usando frases de efeito e sempre com uma resposta na ponta da língua.

Esse tipo, a mulata brasileira, consolidou-se na dramaturgia, basicamente, através do sucesso do teatro de revista. Segundo Neyde Veneziano, em suas primeiras

¹⁸³ LOPES, 2000, p.2-3.

aparções, a mulata era representada como baiana, trazendo, implícita, a cor negra.¹⁸⁴ Mas aos poucos, a personagem foi se ambientando à capital federal, ganhando, assim, características específicas da cidade:

Oriunda das senzalas do interior do país, chegou à cidade grande e incorporou os modismos, as gírias, os neologismos à sua maneira peculiar de falar. E ficou pernóstica. De um pernosticismo único, cuja forma de expressão são encontradas desde as primeiras mulatas de Arthur Azevedo, passando pelas de Luís Peixoto e até por aquelas concebidas por Oduvaldo Vianna, criou um diálogo característico que troca o *l* pelo *r*, entre o *caipirês* e o *baianês*, utilizando termos difíceis e abusando dos *ss* nos finais das palavras.¹⁸⁵

De acordo com Antonio Herculano Lopes, inicialmente a personagem da mulata no teatro ligeiro carioca era interpretada por atrizes brancas, como a própria Alda Garrido. Mas, aos poucos, o tipo foi exigindo a presença de corpos realmente mestiços que o representassem, como o da atriz Otília Amorim, processo que, para o autor, estava relacionado à própria criação de uma identidade mestiça para a cidade do Rio de Janeiro e para o país. Tal processo, no entanto, guardaria características específicas de uma sociedade recém-saída da escravidão e marcada profundamente por preconceitos raciais e sociais, o que acabava por definir aquilo que seria tolerável e o que seria rejeitado na representação da personagem.¹⁸⁶

Além do falar errado, como apontou Veneziano, a sensualidade, a insolência e a sedução também foram incorporados ao tipo, cujo coração era disputado pelo malandro e pelo português, outros dois estereótipos característicos do teatro de revista carioca. Em *Chuva de Noivas*, a atriz Alda Garrido usou todo seu talento e sensualidade para representar a personagem. Ou seja, assim como já ocorrera com *O outro André*, Correia Varella escreveu essa burleta adotando os códigos, a linguagem e, dessa feita, as personagens típicas do teatro ligeiro carioca, o que explica em grande parte o fato de ser exaltado pela imprensa e crítica como um autor nacional, a despeito de sua origem portuguesa.

¹⁸⁴ VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes, UNICAMP, 1991. p.128.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.128-129.

¹⁸⁶ LOPES, Antonio Herculano. “Vem cá, mulata”. *Tempo* [online]. 2009, vol.13, n.26, p.80-100.

No entanto, apesar da presença da personagem da mulata na peça de Varella, ela era representada por uma atriz branca, como já pontuamos. Essa vai ser uma característica predominante no teatro de Correia Varella, ou seja, a ausência de atores negros.¹⁸⁷ Suas peças expressavam claramente a branquicidade, revelando, portanto, que o autor não escrevia seus textos para todos e não incorporava aos mesmos algumas questões que estavam sendo levantadas naquele momento, como a valorização da cultura negra, ainda que a maioria o fizesse de forma estereotipada.

O principal marco dessa questão nos anos 1920, no Rio de Janeiro, foi a criação da Companhia Negra de Revistas, em julho de 1926, pelo artista baiano e mulato João Cândido Ferreira, mais conhecido como De Chocolate. A criação dessa Companhia, composta por músicos e artistas negros, do Rio de Janeiro e de São Paulo, e que buscava, através da encenação de revistas e burletas, representar a cultura afro-brasileira e afro-americana, inaugurava o teatro negro no Brasil. Apesar das críticas racistas e da curta duração da Companhia, um ano apenas, ela teve um papel fundamental no fomento do debate sobre mestiçagem, identidade nacional e contribuições negras para a cultura brasileira, o qual foi incorporado em seguida por outras companhias teatrais, como a Companhia Mulata Brasileira (1930). Correia Varella, no entanto, parecia estar alheio a essas questões, como fica claro pelas temáticas de suas peças, personagens e intérpretes.

A peça *Chuva de Noivas* ficou em cartaz por duas semanas e, segundo a crítica, agradou bastante o público, que saiu do teatro Carlos Gomes satisfeito de tanto rir. Segundo informações da imprensa, essa peça já teria sido encenada no ano de 1923, nos teatros do subúrbio carioca, mas com o nome de *Loucuras de Amor*. No entanto, não encontramos nenhuma referência a essa encenação, somente a informação de que, posteriormente, a burleta seria interpretada com o título de *As noivas do Armando*. Nas críticas publicadas na imprensa, o que se destacou foram os elogios feitos à atuação de Alda Garrido, que, como vimos, interpretou o papel da mulata Firmina. De acordo com Mário Nunes, Alda Garrido era uma atriz adorada pelo público carioca, que muitas vezes ia ao Carlos Gomes somente para assisti-la.

A Alda entra, começa a falar, o público começa a rir, ri muito. Ninguém presta atenção à peça. Mas delicia-se com a comicidade excêntrica da Alda, a

¹⁸⁷ Na década de 1920, no Brasil, apesar de já haver coristas negras nas peças de revista, o mais comum era a representação caricatural de atores brancos pintados de negro.

causa do ingresso do humorista K. K. Reco, vulgo N. Bittencourt, no teatro, pois que jurou suplantá-la. Tolice! Nesse gênero ela é insuperável! Quando se mete a elegante é que é insuportável. [...] Mas a Alda sai de cena. Começa, então, a longa espera pela sua segunda entrada. Entra, o público acredita bem empregado o tempo que perdeu esperando, porque dá boas gargalhadas.¹⁸⁸

Nesse sentido, para Mário Nunes, a presença de Alda Garrido na peça de Varella já era sinônimo de sucesso. No entanto, os comentários sobre *Chuva de Noivas* foram bem moderados, dando conta somente da hilaridade da peça e do talento de Correia Varella para a comédia. No mais, o cenário foi elogiado por alguns críticos, os números musicais também, mas mais uma vez Varella foi criticado por falta de originalidade, uma vez que repetira no espetáculo diálogos e até mesmo cenas já exploradas em outros espetáculos. Com relação aos demais atores da companhia, nenhum destaque mereceu a atenção dos críticos.

Voltando a analisar o Anexo, em 1925, verificamos que nenhuma outra peça de Varella seria encenada. Na verdade, no mês de outubro daquele ano, seria levada ao palco novamente *Casado sem ter mulher*, interpretada agora pela Companhia de Jaime Costa, no teatro Rialto. Somente em agosto de 1926 uma nova peça sua seria encenada. Foi a comédia *A hora do almoço*, composta somente de um ato. O texto fora representado pelo corpo de amadores do Orfeão Portugal, no próprio teatro do Orfeão. Essa associação portuguesa fora fundada no Rio de Janeiro em 1923, com o objetivo de promover a arte, o canto e a música dentro da colônia. Como muitas outras associações, ela possuía um grupo de atores amadores que promovia espetáculos dentro e fora da associação. Correia Varella era não só sócio do Orfeão como também extremamente atuante na instituição.

Sua peça foi encenada no dia 14 de agosto de 1926, durante um sarau artístico em comemoração à Batalha de Aljubarrota. A data da batalha, 14 de agosto de 1385, é comemorada pelos portugueses como um episódio histórico, que marca o dia da “libertação portuguesa”. Foi nessa data que as tropas portuguesas, comandadas pelo rei D. João I de Portugal e D. Nuno Álvares Pereira, venceram o exército castelhano liderado por D. Juan I de Castela, tornando Portugal um reino independente. Nesse sentido, era compreensível que uma data “heróica” fosse comemorada pela colônia portuguesa do Rio de Janeiro. No entanto, ao nos debruçarmos sobre o texto de Varella

¹⁸⁸ NUNES, 1956, 2º volume. p.171.

encenado pelos amadores do Orfeão, fica muito clara a ausência de qualquer relação com a data da Batalha ou com qualquer outro símbolo português. *A hora do almoço* é mais uma comédia ligeira de Varella que trata, de forma bastante suave, das relações conturbadas entre homens e mulheres e dos problemas diários enfrentados por uma família carioca, que tenta sobreviver na capital com um orçamento reduzido, criando, em função disso, diversas situações engraçadas.

Assim, fica bastante evidente que a peça de Varella não fora escrita para tal ocasião. Ela simplesmente compunha, com uma série de outros acontecimentos, como baile dançante e apresentações musicais, o conjunto de eventos do sarau artístico do Orfeão Portugal. Mas, com certeza, o fato do autor ser português e sócio da instituição teve influência sobre a escolha da peça que seria representada naquela noite. Essa informação é importante para pensarmos novamente a respeito das identidades assumidas por Varella em terras brasileiras. Como já apontamos, defendemos que a duplicidade é a marca dessa identidade. Por isso foi feita a escolha pelo termo “lusobrasileiro”. Porém, também apontamos que em determinados contextos, Varella assumia mais uma face do que outra, embora ele próprio não estabelecesse nenhuma dicotomia.

A representação de sua comédia *A hora do almoço* no Orfeão Portugal, durante um evento de comemoração de uma data histórica portuguesa, representa, portanto, um momento de encontro dessas “duas” identidades. E, pelo que pudemos perceber a partir dos comentários publicados na imprensa, naquele momento não houve nenhum tipo de tensão entre a identidade portuguesa e brasileira de Correia Varella, entre o seu papel social de imigrante português e o de autor de comédias com temáticas e linguagem brasileiras. Correia Varella foi chamado, simplesmente, de autor; nem brasileiro, nem português, e, muito menos, lusobrasileiro.

Outro momento importante em que essa duplicidade de Varella veio à tona foi em janeiro de 1927, durante evento no teatro Carlos Gomes. Varella foi convidado, junto com o comediógrafo Paulo de Magalhães e Irineu Machado, a discursar durante a representação do quadro *Bandeira de Portugal*, de Djalma Nunes, em uma noite dedicada à comemoração do dia “31 de janeiro”. O movimento de 31 de janeiro de 1891, deflagrado na cidade do Porto, é reconhecido como o primeiro movimento revolucionário que teve como objetivo a instauração do regime republicano em Portugal. Os três falaram sobre a importância da data republicana, em meio à encenação

do quadro e da revista *Vai quebrar*, na festa que contou com a presença do embaixador e do cônsul geral de Portugal no Brasil.

A grande estrela da noite, que participou da encenação tanto do quadro quanto da revista, foi Alda Garrido, atriz que, como vimos, já havia interpretado, naquele mesmo teatro, uma das personagens criadas por Correia Varella. Ou seja, Varella discursou a respeito de uma data simbólica para Portugal, em um espaço destinado ao teatro nacional e para uma plateia que era composta por brasileiros e portugueses, como a própria presença das autoridades portuguesas deixa a ver. Nesse sentido, essa sua identidade dupla, de luso-brasileiro, deve ter sido fundamental para justificar a sua presença naquele evento, o que também nos revela a proximidade existente entre a colônia portuguesa e os palcos de teatro do Rio de Janeiro, como havíamos apontado.

Em julho de 1929 mais uma peça de Varella seria representada: *Football em família*. Nesse caso, não tivemos acesso ao texto da montagem, mas pelos anúncios dos jornais, tratava-se de uma comédia em três atos, que foi levada ao palco do Eden Cine Teatro, em Niterói, pela Companhia Maria Castro-Palmeirim Silva. Parece não ter feito muito sucesso entre o público e os críticos, pois não houve repercussão na imprensa e nenhuma apreciação sobre ela foi publicada. Nesse mesmo ano, no mês de agosto, o nome de Varella circularia ainda por vários periódicos portugueses, especialmente os de Lisboa, pois seu *vaudeville O Outro André*, que tanto sucesso fizera no Rio de Janeiro, ficou em cartaz no Teatro Nacional de Lisboa, com a Companhia Alexandre Azevedo-Esther Leão. E pelo teor das notícias publicadas na imprensa portuguesa, a peça também agradara bastante o público português.¹⁸⁹

3.2.2 – Os anos 1930

Nos anos 1930, apesar de sabermos que Correia Varella estava atuando em diversas frentes e em várias instituições ligadas ao teatro no Rio de Janeiro - como a SBAT e a Casa dos Artistas -, só identificamos três peças suas sendo encenadas na capital (Anexo p.181). Não tivemos acesso a nenhum desses textos do autor, somente a informações divulgadas pela imprensa da época. De acordo com tais notícias, em julho de 1931, sua revista, *A rainha da colônia*, escrita com o comediógrafo Rubem Gil, foi encenada no Teatro República, pela Companhia Aracy Côrtes. Em setembro do mesmo

¹⁸⁹ Algumas notícias elogiosas à encenação da peça de Varella, publicadas em periódicos portugueses, foram reproduzidas em *Lusitania*, 1 de agosto de 1929, p.26.

ano, sua comédia *A arte de ser mulher* teria sido representada no Centro do Minho, uma importante associação portuguesa no Rio de Janeiro, em homenagem às mulheres minhotas que concorriam ao título de rainha da colônia.

Como se pode ver, ambas as peças estavam associadas a um evento que teve bastante destaque na colônia portuguesa do Rio de Janeiro: o concurso da rainha da colônia. Esse concurso foi lançado no dia 1º de maio de 1931, pela revista *Lusitania*, da qual Varella era diretor, e envolveu todas as associações da colônia. Foram elas que ficaram incumbidas de definir as normas do concurso, juntamente com os leitores do periódico. A seleção de jovens durou até dezembro do mesmo ano, quando foi eleita a senhorita Leopoldina Belo, premiada pela revista com uma viagem a Portugal, uma quantia em dinheiro e vários minutos de publicidade. Varella esteve todo o tempo envolvido com o concurso, inclusive acompanhando a eleita em sua viagem a Portugal. Nesse sentido, mais uma vez, suas identidades convergiam em um acontecimento que tinha significado específico para a colônia portuguesa, mas que sendo levado para o teatro, por Varella, ganhara a atenção do grande público.

Como dissemos anteriormente, apesar de nos anos 1930 Varella ter escrito poucas peças, sua atuação no campo do teatro foi muito intensa. Em agosto de 1934, por exemplo, depois de mais de dez anos, voltaria a atuar nos palcos cariocas. Sem dúvida, um acontecimento desafiador para um autor já consagrado. No caso, ele ficou responsável, junto com Assis Pacheco, por fazer a *comperagem* da revista *Cok-tail*, no festival da atriz Virgínia Soler, no Teatro República. O *compère*, segundo Neyde Veneziano, era o principal papel das peças de revista, o seu fio condutor:

Aglutinador, apresentador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessava a revista de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a plateia, característica própria do teatro popular. Este papel era geralmente reservado ao primeiro cômico da companhia, que o deveria desempenhar com brilho, desenvoltura e, principalmente com muita descontração, pois muitas vezes se fazia necessário o improviso com relação ao comportamento do público. [...] Mais do que um personagem, o *compère* era uma convenção que vinha com uma função revisteira determinada: a de ligar os quadros, comentando-os.¹⁹⁰

¹⁹⁰ VENEZIANO, 1991, p.117-118.

Dessa vez, portanto, o autor transformara-se em ator, mas para interpretar uma das principais personagens da peça. Algo que Correia Varella ainda não tinha experimentado, pois, durante a sua curta carreira como ator, ocupara sempre o papel de coadjuvante nos espetáculos. Com certeza, foi o seu sucesso como comediógrafo que lhe permitiu viver essa nova experiência, em que, inclusive, pôde contracenar com o amigo Procópio Ferreira, nessa época um ator inteiramente consagrado. Aliás, os laços criados com o colega ator, durante o curso da Escola Dramática Municipal e na Companhia Brasileira de Comédias, seriam cultivados por Varella até os últimos dias de vida. Em novembro de 1935, por exemplo, ele fizera parte de uma comissão que recepcionou Procópio Ferreira, após uma temporada do ator em Portugal, em que saudou a volta do colega ao Brasil e o parabenizou pela bela passagem na “terrinha”.¹⁹¹

Em janeiro de 1936, a imprensa noticiou que uma nova peça de Varella estava sendo ensaiada no Teatro Phenix.¹⁹² Era uma revista carnavalesca, escrita juntamente com Rubem Gil, que contava com músicas de Nássara.¹⁹³ Segundo Luiz Gustavo Ribeiro e Vera Collaço, esse tipo de peça tinha um período certo para as apresentações, o pré-carnavalesco. Isso porque, além de possuir um enredo, apresentava sempre os blocos carnavalescos ao final de cada ato, ajudando a divulgar e popularizar as marchinhas e sambas que seriam cantados no carnaval do ano.¹⁹⁴ No entanto, não encontramos nenhuma notícia sobre sua encenação e nem mesmo o título que ela recebeu, o que nos faz ficar em dúvida se, de fato, ela fora representada ou se revistas como essas eram muito mais um sucesso musical de carnaval, do que um evento do calendário teatral.

Ainda assim, o fato de Varella ter escrito uma revista carnavalesca mostra o quanto o seu teatro tinha se aproximado dos códigos e da linguagem que tanto caracterizavam o teatro brasileiro e carioca do período. Percebe-se que ao longo dos anos 1930 Correia Varella saíra de sua zona de conforto, deixando um pouco o *vaudeville* de lado e investindo em novos gêneros teatrais, como o teatro de revista, sem sair, contudo, do campo da comédia. Além disso, realizara parcerias com autores e músicos brasileiros importantes, como o revistógrafo Rubem Gil e o compositor

¹⁹¹ *Jornal do Brasil*, 31 de outubro de 1935.

¹⁹² *Diário Carioca*, 9 de janeiro de 1936, p.12.

¹⁹³ Antonio Gabriel Nássara, mais conhecido como Nássara, foi um caricaturista e compositor carioca, nascido em 1910. Colaborou com seus desenhos em diversos periódicos e, como compositor, destacou-se na produção de marchinhas de carnaval.

¹⁹⁴ RIBEIRO, Luiz Gustavo & COLLAÇO, Vera. “Tecendo o Teatro de Revista: Análise estrutural das peças Cocota; Comidas, meu santo; e Você já foi à Bahia”. In: *Revista DAPesquisa*. Vol.3, n.1, Florianópolis, Udesc, Ago/2007-jul/2008.

Nássara. Tudo isso, com certeza, contribuiu para reforçar a sua identidade de comediógrafo brasileiro. É o que explica, por exemplo, o fato de um jornalista português, Lino Ferreira, publicar nos anos 1930, em Lisboa, um artigo sobre “o momento do teatro brasileiro” e citar Correia Varella como um dos importantes nomes da nova comédia brasileira.¹⁹⁵

3.2.3 – Os anos 1940

Essa diversificação nos gêneros de suas peças vai se intensificar ainda mais nos anos 1940, período em que Correia Varella produziria tanto ou até mais do que nos anos 1920, como podemos observar no Anexo. No entanto, é importante destacar que o teatro brasileiro nesse período havia passado por grandes transformações, principalmente em razão do contexto político e cultural do país, daí o cuidado que devemos ter ao produzir comparações. Sobre essa questão, Sérgio Miceli nos mostrou que, no pós-1930, teve início no Brasil um processo de institucionalização da área da cultura, uma vez que o governo de Getúlio Vargas teria passado a conceber a cultura como um “negócio oficial”, criando, para isso, instrumentos de interferência e de controle das etapas de produção, difusão e conservação do trabalho artístico e cultural.¹⁹⁶ Para isso foram criados órgãos específicos, como o Ministério da Educação e Saúde Pública, o Departamento de Propaganda e Difusão Cultural, o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), o Instituto Nacional do Livro, e, já durante o Estado Novo, o Conselho Nacional de Cultura e o Departamento de Imprensa e Propaganda. No caso específico do teatro, a atuação do governo também fora intensa.

De acordo com Angélica Ricci Camargo, uma das primeiras ações do novo governo voltadas para esse campo foi a subvenção do Teatro-Escola, ocorrida entre 1934 e 1935, sob a esfera do Ministério da Educação e Saúde Pública.¹⁹⁷ O projeto pertencia a Renato Vianna e, de acordo com a autora, previa a

criação de um teatro brasileiro oficial, o que compreendia a realização de uma temporada anual de seis meses, com repertório mínimo de doze peças de

¹⁹⁵ Esse artigo, publicado no *Diário de Notícias* de Lisboa, foi reproduzido pelo *Diário de Notícias* do Rio de Janeiro, em 17 de agosto de 1930, p.15.

¹⁹⁶ MICELI, Sérgio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.198.

¹⁹⁷ CAMARGO, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional do teatro (1936-1945)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

autores nacionais e estrangeiros; a garantia de reserva de lugares para escolas e instituições educacionais mantidas pelo Estado; o aproveitamento dos alunos diplomados pela Escola Dramática Municipal; a excursão pelos estados; a manutenção de um curso de cultura popular e de artes; e a apresentação de récitas gratuitas e beneficentes.¹⁹⁸

O Teatro-Escola foi instalado no teatro Cassino, e recebeu uma subvenção de 250 contos mensais, além de isenção de todos os impostos e o trânsito livre em navios e vias férreas para elenco e material. A peça de estreia, *Sexo*, de autoria do próprio Renato Viana, ocorreu no dia 29 de outubro de 1934. E apesar da curta duração do projeto, para Angélica Camargo a experiência teve grande importância:

Apesar de se constituir como uma iniciativa isolada e favorecida pelos laços pessoais, com a subvenção do Teatro-Escola o governo abriu um novo espaço para o teatro. Assim, atores, autores e entidades perceberam que poderiam buscar apoio para garantir seus interesses e para a própria causa do teatro, reforçando seus pedidos e redigindo novos memoriais que, endereçados a Vargas, foram encaminhados para o ministro da Educação e Saúde Pública, Gustavo Capanema, que tomava contato com questões relacionadas ao tema antes do estabelecimento de um órgão específico para tratá-lo.¹⁹⁹

Em 14 de setembro de 1936 foi instituída a Comissão de Teatro Nacional, transformada em órgão permanente em janeiro de 1937, responsável por fazer um amplo estudo sobre o teatro brasileiro e um levantamento das principais dificuldades e necessidades do mesmo, a fim de encaminhá-lo ao governo com sugestões de medidas que contribuíssem para o seu desenvolvimento. Além disso, o projeto de regulamento da Comissão incluía entre suas competências: opinar sobre os pedidos de subvenção e elaborar um plano para a distribuição de auxílios a companhias teatrais e a grupos de amadores; abrir concursos; publicar editais e distribuir prêmios. Isso demonstra, claramente, a possibilidade que a Comissão tinha de interferir no processo de produção e de difusão da arte teatral, e, conseqüentemente, de intervir no campo teatral propriamente dito.²⁰⁰

¹⁹⁸ CAMARGO, 2011, p.73-74.

¹⁹⁹ Ibid., p.76.

²⁰⁰ Ibid., p.102.

Com a instauração do Estado Novo um novo órgão voltado para o teatro no país seria criado, o Serviço Nacional de Teatro. O SNT foi instituído por decreto em dezembro de 1937, em substituição à Comissão de Teatro Nacional. Ele ficaria responsável por implementar os projetos relacionados às principais temáticas estudadas pela Comissão, mas acabaria por ampliar algumas delas, como incentivar a “boa literatura dramática”, privilegiando o teatro mais “sério”, a partir, por exemplo, de iniciativas como a criação de cursos práticos. Sua sede inicial fora o Teatro Ginástico, arrendado pelo Ministério, e seu primeiro diretor, empossado em agosto de 1938, foi o dramaturgo Abadie Faria Rosa.

Com o Serviço Nacional de Teatro a atividade de subvenção foi definitivamente institucionalizada. A nova prática agradava alguns homens de teatro, pois ampliava as suas possibilidades de criação de companhias teatrais e de montagens de espetáculos; mas deixava também grande parte deles contrariados, pois a distribuição de verba era percebida como mais uma estratégia criada pelo governo para controlar a produção teatral, além, é claro, da própria censura já existente. Além disso, segundo Camargo, as ações do SNT seriam extremamente localizadas, restringindo-se praticamente às companhias do Rio de Janeiro.²⁰¹ No entanto, apesar desses limites, não podemos deixar de concordar com a autora quando ela defende que, durante o governo Vargas, fora criada efetivamente uma política pública para o teatro no Brasil, o que, como vimos, vinha sendo reivindicado por intelectuais e homens de teatro desde o final do século XIX.

Além de políticas governamentais, o cenário do teatro brasileiro, em fins da década de 1930 e durante a década de 1940, ficaria marcado também por experiências de grande relevância, especialmente as relacionadas aos grupos de teatro amador. Esses grupos, como, por exemplo, o Teatro do Estudante do Brasil, criado em 1938 por Paschoal Carlos Magno, apresentaram novas ideias ao campo, que envolviam desde uma nova concepção de montagem e novas propostas estéticas até abordagem de temáticas diferentes. Além disso, traziam uma nova concepção sobre o que era uma companhia teatral, o que levou a historiografia considerá-los responsáveis pela renovação e modernização do teatro no Brasil. Nesse contexto, como já apontamos, a iniciativa de maior destaque seria aquela empreendida pelo grupo Os Comediantes, que em 1943, com o apoio do SNT, representaria, sob a direção de Ziembinski, a peça

²⁰¹ CAMARGO, 2011, p.173.

Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues, apresentando ao público o que à época ficaria conhecida como uma “estética revolucionária”.

Nesse sentido, as peças de Correia Varella encenadas nos palcos cariocas, durante a década de 1940, encontraram um cenário bastante diferente daquele dos anos 1920, quando o autor iniciara sua carreira como comediógrafo. Se, por um lado, o apoio dado pelo governo ao teatro garantia às companhias e aos empresários maior tranquilidade, por outro, o aparecimento de novos grupos teatrais, com propostas diferenciadas e até então inéditas no país, imprimia uma nova dinâmica ao campo, levando a uma disputa por espaços, pelo vanguardismo, e, mais uma vez, acirrando aquela velha discussão sobre a "verdadeira arte teatral" e a hierarquia entre os gêneros.

Varella abriu essa década com a peça *O Cadáver de Petrópolis*, que estreou no dia 10 de março de 1941 no Cine Teatro Paris, localizado na Praça Tiradentes. Tratava-se de uma farsa, composta de 1 ato e 2 quadros. Segundo a literatura especializada, esse gênero teatral era uma forma de comédia menos pretensiosa, despreocupada de discutir questões morais, porque interessada, principalmente, em retratar de forma exagerada e caricata situações cômicas do cotidiano. A peça foi representada pela Companhia de Teatro Regional Genésio Arruda, sendo que o papel principal ficou a cargo do próprio Genésio, ator conhecido na época por representar principalmente personagens caipiras. Não conseguimos identificar quanto tempo ela permaneceu em cartaz, mas localizamos esse mesmo espetáculo sendo encenado, pela mesma companhia, em outubro de 1941, no Cine Teatro Colonial, onde hoje funciona a Sala Cecília Meireles. Durante essa temporada, a companhia contou com o auxílio financeiro do SNT, o que indica que, muito provavelmente, a peça foi mais de uma vez representada naquele teatro.

Nesse mesmo ano, nos dias 6 e 7 de dezembro, outra peça de Varella seria encenada, a revista *Recordar é Viver*, escrita juntamente com o revistógrafo e artista português Miguel Orrico. Como podemos observar no Anexo, a peça possuía 2 atos e 20 quadros, além de um elenco enorme, composto tanto por artistas brasileiros como portugueses. Isso porque, como o próprio título indica, a peça reunia quadros de várias revistas e operetas, brasileiras e portuguesas, que teriam feito sucesso, dos anos 1910 aos anos 1930. O espetáculo foi organizado pelo artista português Joaquim Pimentel, que, em Portugal, havia se destacado por sua atuação nesses gêneros teatrais. A peça possuía diversos números de canto e dança, dirigidos pelo cantor e artista português Manuel Monteiro, conhecido no Rio de Janeiro da época por ter feito as coreografias de grandes óperas representadas no Teatro Municipal.

Recordar é Viver foi representada no Teatro República, um espaço que estava muito ligado à vida social da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, nos anos 1930 e 1940, tendo sido, inclusive, fundado por um transmuntano, João de Oliveira, em 1914. Tudo indica que essa foi, realmente, uma grande montagem, como podemos ver pela propaganda da peça representada abaixo (Figura 15). Havia um grande número de quadros e pessoas envolvidas com o espetáculo, razão pela qual a imprensa falava em “monumental revista”, além de afirmar que seria um belo presente para a colônia, devido à variedade de quadros portugueses.²⁰² Ou seja, mais uma vez as duas identidades de Correia Varella se encontravam no palco, sem que isso fosse mencionado pela imprensa ou pelos homens de teatro, que continuavam a chamá-lo de “nosso comediógrafo”.²⁰³

TEATRO REPUBLICA
HOJE e AMANHÃ — A's 20,45 horas

Récitas do **astro do fado**
JOAQUIM PIMENTEL

Com as unicas representações da
 revista em 2 atos e 20 quadros:
RECORDAR
E' VIVER

Arranjo de **CORREIA VARELA e**
MIGUEL ORRICO — Musicas de
 diversos autores

N. Napoli (Comére) — Nêna Napoli
Zê Pagante (compére) Danilo de Oliveira
 estando o desempenho conflado aos consagrados "astros"
 de radio e teatro:

MARIA GUERREIRO, MARIA AMORIM,
 MARIA LISBOA, NOEMIA SOARES, ALZIRA AMORIM,
 MARINA DE SOUSA, MARILDA FIGUEIREDO, SOENI DE
 ALMEIDA, (Moreninha); ANTONIO SAMIL, MOREIRA DA
 SILVA, DUPLA LACY e PEDRINHO, MANUEL ZEBEDEU,
 PERES DE ALMEIDA e FIALHO D'ALMEIDA
 Como estréante apresenta-se a gentil senhorita **MARIA ALICE**
DE ALMEIDA, promissora figura para o teatro

35 GIRLS **20 BOYS**
 Acompanhamentos por um grande conjunto de guitarristas e
 violinistas — Orquestra sob a regencia do maestro
J. CRISTOBAL

Os maiores sucessos das revistas passadas, com os maiores
 artistas do presente!!
 Os restantes bilhetes para as récltas de hoje e amanhã, na
BILHETERIA DO TEATRO

Figura 15 – Legenda: Anúncio da peça *Recordar é Viver*. Referência: *Jornal do Brasil*. 07 de dezembro de 1941, p. 32. Acervo: BNDigital.

²⁰² *O Imparcial*, 29 de novembro de 1941, p.6.

²⁰³ *Jornal do Brasil*, 6 de dezembro de 1941.

Outro acontecimento importante no ano de 1941, envolvendo a trajetória de Correia Varella como comediógrafo, foi a publicação, em dois volumes, do seu repertório de comédias, o que foi noticiado pela imprensa.²⁰⁴ Essa informação é um indício forte do quão estava consolidada sua carreira como dramaturgo, e que o teatro não era, para ele, um simples divertimento em terras brasileiras, mas uma escolha, uma estratégia econômica de sobrevivência, uma profissão. E a produção de comédias continuaria.

Repetindo a parceria de sucesso com o revistógrafo português Miguel Orrico, Correia Varella escreveria nova peça que também seria representada no Teatro República, a revista *Vitória à Vista*, composta de 2 atos e variados quadros. A *Avant Première* ocorreu no dia 6 de novembro de 1942, pela Companhia de Revistas Beatriz Costa, tendo como atores principais a própria Beatriz Costa e o ator cômico de sucesso Oscarito. Como o próprio título indica, a peça era composta por diversos quadros que faziam referência ao contexto internacional de guerra e à participação brasileira no conflito mundial.



Figura 16 – Legenda: Anúncio da peça *Vitória à Vista*. Referência: *Correio da Manhã*. 6 de novembro de 1942, p.6. Acervo: BNDigital.

²⁰⁴ Infelizmente, apesar da procura, ainda não conseguimos encontrar esse material.

Através de duas personagens, Manoel e Mosquito, o público era convidado a passear por várias regiões afetadas, direta ou indiretamente, pelo contexto da guerra, como a Alemanha nazista, a França ocupada, o Rio de Janeiro e Portugal. Em Portugal, as personagens davam a ver vários casos de famílias cujos filhos, residentes no Brasil, haviam se apresentado para defender o país na guerra. Em um dos quadros, uma mãe portuguesa lê uma carta enviada por seu filho do Brasil:

Quando saiu o decreto em que o Presidente da República declarava guerra ao Eixo, todos os portugueses se uniram para lutar junto da bandeira brasileira e nos apresentamos para defender esta guerra como se fosse a nossa querida Pátria. [...] Pode dizer a todas as mães, que tem filhos no Brasil, que eles saberão defender a terra que lhes dá o pão a ganhar e a Pátria dos seus netos! Porque onde estiver um português, está um soldado do Brasil.

Passagens como essa com certeza tinham grande apelo entre o público do teatro, pois exaltavam o patriotismo das famílias e dos soldados. No penúltimo quadro da revista, por exemplo, a personagem Mosquito acordava e percebia que tudo não tinha passado de um sonho. No entanto, terminava a sua participação com uma fala bastante entusiasta:

Mosquito - Depois daquilo que eu vi, me convenci que todos os brasileiros devem se unir como um só homem para lutar pelos países sacrificados à ambição nazista. Agora, eu sei dar o valor à palavra: Liberdade! Eu quero a minha Pátria Livre! Quero defender o meu Brasil! A minha Pátria!

As críticas da peça foram muito positivas, exaltando a atuação dos atores principais da companhia, destacando a beleza dos números de canto e de dança e chamando atenção para a hilaridade dos quadros políticos. Uma delas chama mais a atenção, pois foi a única que fez menção ao fato dos autores da revista serem portugueses:

Vitória à vista é da autoria de dois escritores portugueses, mas existe em toda ela um verdadeiro hino de ternura ao Brasil; tratando-se nela com imenso carinho tudo que é brasileiro. Há nela Portugal e Brasil, mas tudo que

aparece de Portugal é como que para dar moldura mais bonita às coisas do Brasil.²⁰⁵

A crítica, assinada por André Rolando, termina exaltando a apoteose, ou seja, o quadro final da revista, em que os autores fazem uma homenagem à Marinha, ao Exército e à Aviação brasileira, "um exemplo claro de puro patriotismo", tendo ao fundo os bustos de Vargas, Roosevelt e Churchill. Nesse sentido, para o crítico, o fato dos autores serem portugueses não interferia em nada na mensagem passada na peça, que, como se pode perceber, era um hino à participação brasileira na guerra. A revista parece ter agradado também ao público, pois além de permanecer duas semanas em cartaz foi reapresentada diversas vezes no ano de 1943, pela mesma companhia teatral.²⁰⁶

Ainda no ano de 1942, Correia Varella escreveria versos para serem declamados pelos artistas portugueses Joaquim Pimentel e Maria Guerreiro, também no Teatro República, numa peça que ganharia o título de *Aguenta o Leme*. Varella se aproximava, cada vez mais, dos atores portugueses e da temática portuguesa, como o fez em 1943, escrevendo o quadro sentimental *Até a volta Maria*, interpretado pelo mesmo Joaquim Pimentel e pela atriz Maria Alice de Almeida, no Teatro Carlos Gomes. Segundo Pimentel, o quadro era dedicado ao público português e brasileiro e terminava com a apresentação de números musicais, especialmente de fados.²⁰⁷ Após a representação no Carlos Gomes, em fevereiro daquele ano, o quadro foi levado para o Teatro Rival, onde foi interpretado pelos mesmos atores.

Em 1944, Varella voltaria a escrever com o colega português Miguel Orrico. Dessa feita tratava-se de um fado teatralizado, segundo classificação dos críticos da época, representado só por atores portugueses. A estreia do espetáculo foi no dia 03 de março, durante uma temporada de peças portuguesas no Teatro Carlos Gomes. Contudo, desde o início do ano a imprensa vinha noticiando a preparação de uma montagem grandiosa, com dois atos e 14 quadros, como demonstra a foto publicada no periódico *A Noite*, retratando os ensaios da peça (Figura 17). Nela podemos ver o artista Joaquim Pimentel, ao lado da cantora Maria Amorim, a fadista Maria da Conceição, e os atores Miguel Orrico e Manoel Vieira.

²⁰⁵ *A Manhã*, 8 de novembro de 1942, p.5.

²⁰⁶ *Boletim da SBAT*, ano XIX, 1943.

²⁰⁷ *A Noite*, 12 de fevereiro de 1943, p.6.



Figura 17 – Legenda: Fotografia dos ensaios da peça *Maldito Fado*. Referência: *A Noite*. Título: A teatralização do *Maldito Fado* no Carlos Gomes. 28 de janeiro de 1944, p.6. Acervo: BNDigital.

Maldito Fado foi representada pela Companhia de Teatralização de Fados e Canções Portuguesas, da empresa Pascoal Segreto. Contou com a música de Armando Ângelo, cenário de Ângelo Lazary - que retratava aspectos específicos de Lisboa -, e direção artística do próprio Miguel Orrico. Recebeu críticas elogiosas na imprensa e pareceu ter agradado ao público, razão pela qual permaneceu três semanas em cartaz. Tamaña repercussão deve ter motivado a presença do embaixador de Portugal, Martinho Nobre de Mello, que compareceu ao teatro Carlos Gomes no dia 16 de março, para assistir ao espetáculo, acompanhado de Domingos Segreto, diretor da Empresa Pascoal Segreto, e do próprio Correia Varella. Um fato que ficou registrado pela fotografia, publicada em *A Noite*, reproduzida a seguir (Figura 18), na qual Varella aparece no canto esquerdo da imagem.



Figura 18 – Legenda: Fotografia da presença do embaixador de Portugal na encenação da peça *Maldito Fado*. Referência: *A Noite*. Título: O embaixador de Portugal assistiu, ontem, *Maldito Fado!*, no Carlos Gomes. 28 de janeiro de 1944, p.6. Acervo: BNDigital.

Além do sucesso de *Maldito Fado*, o ano de 1944 seria especialmente importante para Correia Varella. Segundo dados divulgados pela SBAT, nesse ano ele teria sido o 16º autor que mais recebeu direitos autorais no país, ficando à frente de importantes autores brasileiros, como, por exemplo, Armando Gonzaga.²⁰⁸ Isso demonstra que as peças de Varella continuavam a ser representadas por diferentes companhias teatrais e, com certeza, em outros estados, além do Rio de Janeiro. Esse dado justifica o fato da revista *A Scena Muda*, naquele mesmo ano, ao abordar a trajetória de Procópio Ferreira, citar Varella como um grande autor nacional, cujas peças teriam contribuído para o crescimento de Procópio como ator.²⁰⁹

Voltando à análise do Anexo, podemos ver que, em 1945, um quadro de Varella intitulado *Carta do Brasil* foi encenado no teatro João Caetano, nos dias 24 e 25 de fevereiro. De acordo com as notícias publicadas na imprensa, tal representação tinha como objetivo arrecadar fundos para a construção do Templo de Nossa Senhora de

²⁰⁸ *A Manhã*, 1º de fevereiro de 1945, p.5.

²⁰⁹ *A Scena Muda*, 21 de novembro de 1944.

Fátima, que estava sendo erguido na Rua do Riachuelo, região da Lapa, Centro do Rio de Janeiro.²¹⁰ Infelizmente não encontramos informações sobre a repercussão da peça, nem sobre a temática tratada por Varella em seu quadro. Há somente a notícia de que o evento também foi composto pela representação do quadro *O Pão de Cristo*, de Silva Tavares, e por uma apresentação de uma orquestra feminina, dirigida pela pianista portuguesa Maria Amélia.

Apesar de não encontrarmos nenhuma referência na imprensa, ainda em 1945 a peça de Varella intitulada *Santa Terrinha* foi aprovada para representação pelo censor José Pinto Montojos, da Divisão de Cinema e Teatro, do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP).²¹¹ O original da peça encontra-se na Divisão de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Brasil, no acervo do DIP, mas não há qualquer informação sobre a data de produção da peça nem o nome da Companhia que estava requerendo a sua aprovação para encenação. Classificada como do gênero comédia, a peça era composta de um ato e tinha a sua ação em uma aldeia portuguesa, abordando os costumes das famílias de lavradores em Portugal e exaltando os valores dos aldeãos. Porém, como dito, não encontramos nenhuma crítica ou propaganda da peça na imprensa, o que nos levanta a dúvida sobre se de fato o texto foi encenado.

Outro quadro seu com temática portuguesa seria representado em 1947. Tratava-se do entreato patriótico *O Soldado Português*, encenado no teatro João Caetano, no dia 9 de abril, pela Companhia Dercy Gonçalves, antes da apresentação da revista *Sinhô do Bonfim*. De acordo com a imprensa, a peça teria sido representada em homenagem à batalha portuguesa de Armentières, conhecida como o “Nove de Abril”, e seria baseada num episódio real da data histórica portuguesa.²¹² Além disso, o espetáculo contaria ainda com a presença oficial dos veteranos combatentes.

É importante constatar, portanto, que ao longo dos anos 1940 o teatro de Correia Varella foi se tornando cada vez mais português: enredos, músicas, personagens, atores. A instauração do Estado Novo no Brasil nos parece ter funcionado como um momento de virada na sua carreira, em que cada vez mais o autor foi se afastando daquela

²¹⁰ *Diário Carioca*, 25 de fevereiro de 1945, p.4.

²¹¹ A Divisão de Cinema e Teatro fazia parte das cinco divisões do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), que contava ainda com a Divisão de Imprensa, Divisão de Divulgação, Divisão de Radiodifusão e Divisão de Turismo. Dentre as suas competências, cabia à Divisão de Cinema e Teatro censurar previamente e autorizar ou interditar representações teatrais e filmes no país.

²¹² Também conhecida como Batalha de La Lys, travada no Sul de Flandres em 9 de abril de 1918, essa batalha marcou de forma traumática a participação dos portugueses na Primeira Guerra Mundial, pois as tropas portuguesas que faziam parte do exército Aliado foram massacradas por tropas germânicas. *A Noite*, 5 de abril de 1947, p.6.

imagem de autor de comédias da Primeira República e foi assumindo, aos poucos, o seu lado mais luso. Como abordaremos no próximo capítulo, tal mudança, muito provavelmente, tenha se dado em razão de um contexto de forte aproximação cultural e política entre Brasil e Portugal, entre o governo de Getúlio Vargas e de Oliveira Salazar. Esse momento permitiu e estimulou uma maior visibilidade de sua identidade portuguesa, até porque, como defenderemos, ele se tornaria nesse período uma figura importante de mediação entre as duas nações. No entanto, a crítica brasileira continuaria associando Varella à sua produção de comédias dos anos 1920.

A última referência encontrada, a respeito de peças por Correia Varella, é sobre a tradução e adaptação que o autor fez de um *vaudeville* francês, original de Armont e Nancey, intitulado por ele de *Falta um zero nessa história*, em que mais uma vez a infidelidade matrimonial era o tema central. A peça, que estreou em março de 1948, foi interpretada pela Companhia de Jaime Costa no Teatro Glória, e permaneceu mais de um mês em cartaz, indício de que teve uma boa repercussão. As críticas, apesar de fazerem ressalvas ao gênero, elogiam a montagem e a interpretação dada pela companhia, além de enfatizarem a adaptação feita pelo autor, inclusive o fato de Varella ter introduzido expressões da gíria moderna, que teriam contribuído para atualizar o ambiente da peça.²¹³

Não podemos afirmar que *Falta um zero nessa história* foi o último texto de Varella, até porque, como podemos observar pelo quadro do Anexo, existem várias peças do autor sem quaisquer informações, inclusive sobre data de produção ou sobre possível representação. A certeza que temos é a de que, mesmo nos anos em que não encontramos referências sobre a produção de novos textos teatrais pelo autor, as peças de Varella continuaram a ser encenadas, como evidenciam as diversas propagandas publicadas na imprensa, especialmente os três *vaudevilles* escritos por ele quando ainda fazia parte do grupo Trianon.

Mesmo que Correia Varella, ao longo do tempo, tenha se aproximado da temática e do público português, transitando na ênfase de um para outro dos polos de sua dupla identidade, a imagem que ficou consolidada do autor no campo teatral brasileiro, durante seus trinta anos de trabalho, foi a do comediógrafo que era um especialista em escrever textos de comédia brasileira. Parafraseando Maria Helena Werneck, podemos dizer que ele soube encontrar, nos anos 1920, o seu “filão

²¹³ *Correio da Manhã*, 29 de abril de 1948, p.15.

dramatúrgico”, aquele que o consagraria e o deixaria marcado na história do teatro carioca nas décadas seguintes.²¹⁴ Varella pode ser pensado assim como um dos “autores-mineradores”, que, de acordo com a categoria utilizada pela autora, seriam aqueles que:

[...] descobrem e processam estruturas dramatúrgicas – personagens, temáticas, fórmulas de enredo, desenhos cênicos que, uma vez apresentados ao público, passam a admitir variações, desde que combinem a novidade com a repetição, de modo a serem percebidas, ao mesmo tempo, como o novo e o familiar.²¹⁵

Foi assim, explorando essa fórmula de sucesso, inaugurada com a peça *O Outro André*, mas repetida em outros textos, que Correia Varella conseguiu ser reconhecido como um bom comediógrafo nacional. Para tal, contribuiu também, além das características específicas de seu teatro, a inserção que o autor teve em diferentes redes de sociabilidade do campo teatral brasileiro durante sua vida.

3.3 – O comediógrafo por excelência

Desde muito cedo, Correia Varella passou a fazer parte de grupos e redes de sociabilidade intelectual no Brasil, que lhe permitiram alcançar determinados espaços, conhecer pessoas importantes e conquistar alguns objetivos. Isso foi fundamental para que ele se lançasse como comediógrafo no país e para que suas peças fossem encenadas na capital. Assim, ele ganhou respeito e admiração dentro do campo artístico teatral. Foi o caso, por exemplo, da Escola Dramática Municipal, lugar onde Varella pôde conhecer alguns intelectuais brasileiros, como Coelho Neto; criar alguns laços de amizade, como os que fez com Procópio Ferreira; divulgar o seu próprio nome, através do destaque na atuação de peças; e viver as suas primeiras experiências como autor teatral, como fez através da parceria com o colega Vieira Cardoso, na criação de *Farras e Fanfarras*.

A participação no projeto do grupo Trianon, conhecido como “Alvorada dos Novos”, também foi determinante para sua trajetória como comediógrafo. Não só pelo sucesso de seu *vaudeville* de estreia, mas também pelo acesso que teve a determinadas pessoas, então com posições de destaque no campo teatral brasileiro, como Viriato

²¹⁴ WERNECK, Maria Helena. “A dramaturgia”. In: FARIA, 2012, p.418.

²¹⁵ WERNECK, 2012, loc. cit.

Correia; críticos teatrais, como Mário Nunes; atores e atrizes, como Jaime Costa; além de outras figuras com uma atuação política importante, como Abadie Faria Rosa. Além disso, foi justamente a partir de sua inserção no grupo Trianon que Varella conseguiu acessar outros espaços dentro do campo teatral, a começar pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, da qual se tornou sócio a partir de 19 de maio de 1923.

Analisando notícias publicadas na imprensa e documentos produzidos pela própria SBAT, verificamos que Varella se tornou, ao longo do tempo, uma figura respeitada dentro da instituição. Desde 1926, por exemplo, além de ser Sócio Efetivo, era considerado um Sócio Remido, ao lado de Gastão Tojeiro, Viriato Correia, Freire Júnior, Armando Gonzaga, Assis Pacheco, Carlos Bittencourt e F. Cardoso de Menezes. Ou seja, ao lado de intelectuais que construíram a SBAT e atuaram com destaque no campo artístico-cultural brasileiro.²¹⁶ O estatuto mais antigo dessa Sociedade a que tivemos acesso foi o de 1941. De acordo com ele, para um Sócio Efetivo se tornar Remido era necessário que ele contribuísse “para os cofres sociais com porcentagens líquidas de montante superior a três contos de réis”.²¹⁷ Depois disso, o sócio se tornava vitalício e ficava dispensado da contribuição financeira à instituição. Muito provavelmente, nos anos 1920, a condição para se alcançar tal categoria também deveria estar atrelada ao pagamento de um alto valor, algo que era indicativo, não apenas de poder econômico, mas de poder político-cultural, associado ao sucesso de público e reconhecimento pelos pares.

O autor participava constantemente das atividades realizadas pela Sociedade, como festivais, almoços de confraternização, homenagens a homens públicos, além de estar presente em reuniões, assembleias, etc. Sua participação nas eleições internas, seu apoio público a candidatos à presidência da SBAT, como ocorreu com Abadie Faria Rosa e Carlos Bittencourt, a assinatura de moções de solidariedade, entre outros, evidenciava o engajamento de Varella à SBAT. Ele chegou, inclusive, a concorrer à vaga de vice-tesoureiro, em 1935, mas não obteve os votos necessários.²¹⁸

Além da SBAT, Varella também transitou por outras entidades atuantes em questões relacionadas ao teatro no país, tais como a Casa dos Artistas e a Sociedade Brasileira de Críticos Teatrais. Na primeira, chegou a ser eleito para o seu Conselho

²¹⁶ *Boletim da SBAT*, n.20, fevereiro de 1926, p. 137.

²¹⁷ *Estatuto da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, 1941, p.8.

²¹⁸ *Gazeta de Notícias*, 15 de dezembro de 1935, p.8.

Deliberativo, como Conselheiro Efetivo, atuando durante o triênio 1930-1933.²¹⁹ Na segunda, estreitou os laços de amizade com alguns críticos teatrais, em especial Mário Nunes, colega que acompanhou desde cedo seu trabalho como comediógrafo e que sempre demonstrou muito respeito em suas críticas. Varella esteve presente em várias homenagens a Mário Nunes, organizadas pelos homens de teatro no Rio de Janeiro, ocasião em que aproveitava para discursar sobre o apoio dado pelo crítico aos jovens autores, demonstrando todo empenho em contribuir para o desenvolvimento do teatro no país.

Podemos concluir, portanto, que essa aproximação que Varella foi estabelecendo, ao longo dos anos, com intelectuais brasileiros, entidades de classe e associações ligadas ao teatro no país contribuiu sobremaneira para a construção de sua imagem como um autor nacional, além, é claro, das próprias características de seu teatro. Na crítica teatral, Varella seria sempre lembrado como um comediógrafo brasileiro, a despeito do conhecimento que se tinha a respeito de sua nacionalidade. Mesmo quando o autor mergulhou mais profundamente no teatro português, através de parcerias e da abordagem de temáticas especificamente portuguesas, o que teve a ver com um contexto de aproximação cultural entre Brasil e Portugal a partir dos anos 1930, Varella continuou sendo identificado pelos críticos por suas comédias, como um autor brasileiro que se destacou, sobretudo, na Primeira República.

Em 1949, por exemplo, quando a sua peça *Dois maridos em apuros*, originalmente intitulada de *Os águias*, foi representada com êxito em Lisboa, os periódicos cariocas noticiaram como o sucesso de uma peça brasileira em Portugal:

UMA PEÇA BRASILEIRA TRIUNFA EM LISBOA – *Dois maridos em apuros*, de Correia Varella. O autor português Correia Varella há muito vive no Brasil. Aqui se fez conhecido como comediógrafo. Qualquer sucesso seu, é, portanto, uma vitória nossa.²²⁰

O SUCESSO DE UMA PEÇA BRASILEIRA EM LISBOA – Uma peça brasileira, de autoria de Correia Varella, sócio efetivo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e que há vinte e cinco anos ingressou no teatro como vitorioso na “Alvorada dos Novos”, da empresa Viggiani, no Trianon, com *Outro André*, a comédia de maior sucesso daquela época, pois permaneceu

²¹⁹ *O Paiz*, 12 de janeiro de 1930, p.5.

²²⁰ *Correio da Manhã*, 15 de dezembro de 1949, p.19.

quatro meses em cartaz, acaba de ter uma de suas peças representadas em Lisboa.²²¹

Como podemos ver, especialmente no primeiro caso, o jornalista que escreve a notícia no periódico sabe e afirma que Varella é português de nascimento, mas isso não é suficiente para caracterizar suas peças como portuguesas, pois o autor se fizera comediógrafo no Brasil, por isso o seu sucesso em Portugal simbolizava o sucesso do teatro brasileiro. Além disso, no segundo caso, o fato de Correia Varella ser sócio efetivo da SBAT é usado também como um elemento para reforçar essa ligação do autor com o teatro nacional. Não é à toa que, em março de 1950, Varella seria homenageado pelos seus colegas de teatro em razão do êxito de suas peças em Portugal, em um jantar oferecido no restaurante Colombo, ocasião em que alguns intelectuais discursariam sobre a importância que o autor tivera para o desenvolvimento da comédia brasileira.²²²

Poucos anos depois, no dia 7 de junho de 1953, José Augusto Correia Varella faleceu em sua casa no Rio de Janeiro, com 61 anos, 40 deles vividos no Brasil. A notícia de sua morte foi divulgada por vários periódicos cariocas, que falavam da profunda tristeza da perda de um grande “comediógrafo brasileiro”. A SBAT também lamentou a morte de seu associado, registrando em ata o seu pesar. Mas a morte de Varella não significou a morte de seu teatro. Suas peças continuaram a ser representadas, dentro e fora do país, e seu nome continuou a ser lembrado, tanto na imprensa como nos textos memorialísticos de autores e críticos teatrais, como o de um grande comediógrafo, um dos melhores *vaudevillistas* nacionais.

Por isso, segue a reprodução de um trecho de um dos vários obituários publicados na imprensa na ocasião de seu falecimento. O texto foi escrito pelo crítico teatral do *Jornal do Brasil*, Augusto Maurício, e chama a atenção justamente pelo fato de enfatizar que, apesar de português, Varella escolhera ficar no Brasil e aqui se fizera comediógrafo, “não fazendo distinção entre as duas nações”. Escolhera ambas: escolhera ser português e ser brasileiro.

José Augusto Correia Varella era o seu nome completo; nos círculos teatrais e entre os seus confrades de imprensa, era simplesmente o Correia Varella, amigo dedicado, homem simples e bom, um grande coração, uma inteligência brilhante. Admirado e querido porque se sabia impor pelos dotes

²²¹ *A Noite*, 2 de dezembro de 1949, p.6.

²²² *Correio da Manhã*, 25 de março de 1950, p.15.

de espírito e fina educação, era uma figura respeitada entre artistas e jornalistas.

O teatro nacional deve a Correia Varella grandes êxitos, não só através de comédias de sua autoria, como pela representação de revistas que escreveu de parceria com outros teatrólogos. Português de nascimento, escolhera o Brasil para residir, não fazendo distinção entre as duas nações, que são, pela língua, pela tradição, pelos sentimentos dos seus povos, uma só e grande Pátria. E aqui criou raízes. Aqui tinha sua família, aqui trabalhava e vivia feliz. [...] ²²³

²²³ *Jornal do Brasil*, 9 de junho de 1953, p.8.

Tabela 1 - Anexo ao Capítulo III
Peças de José Augusto Correia Varella

Ano	Título	Gênero	Autor(es)	Ficha Técnica	Teatro e Companhia Teatral	Local de estreia	Observação
1917	Farras e fanfarras*	Revista	- Correia Varella - Vieira Cardoso	- Partitura de Chiquinha Gonzaga.	- Teatro São José. - Companhia de Burletas e Revistas.	Rio de Janeiro	- Em razão da morte de Vieira Cardoso a peça não foi encenada. - Composta de 2 atos e 9 quadros.
1918	A menina travessa*	Comédia	- Correia Varella	- Participação da atriz Helena Paranhos.	- Teatro Municipal de Niterói. - Companhia Teatro – Escola.	Niterói	- Composta de 3 atos.
1923	O Outro André	<i>Vaudeville</i>	- Correia Varella	- Elenco: Jaime Costa, Belmira de Almeida, Augusto Aníbal, Maria Grillo, Ítala Ferreira, Teixeira Pinto, Áttila de Moraes, Eugênia Brazão e Iris Fróes. - Cenário: Jayme Silva. - Ensaaiador: Eduardo Vieira.	- Teatro Trianon. - Companhia Brasileira de Comédias.	Rio de Janeiro	- Foi originalmente intitulada de <i>Que Bicho</i> e posteriormente encenada com o título <i>A mulher que matou o marido</i> .

*Não tivemos acesso ao texto da peça teatral.

Ano	Título	Gênero	Autor(es)	Ficha Técnica	Teatro e Companhia Teatral	Local de estreia	Observação
1923	Saber ser mulher	Comédia	- Correia Varella	- Elenco: Belmira de Almeida, Natalina Serra e Teixeira Pinto.	- Teatro Trianon. - Companhia Brasileira de Comédias.	Rio de Janeiro	- Encenada antes da peça principal, <i>O outro André</i> . - Composta de 1 ato.
1923	Casado sem ter mulher	<i>Vaudeville</i>	- Correia Varella	- Elenco: Davina Fraga, Procópio Ferreira, Jaime Costa, Amada Monfredo, Natalina Serra, Teixeira Pinto, Aristóteles Pena, Cora Costa. - Cenário: Ângelo Lazary.	- Teatro Trianon. - Companhia Brasileira de Comédias.	Rio de Janeiro	- Foi posteriormente encenada com o título <i>Ele, ela... E os outros</i> .
1924	Os Águias	<i>Vaudeville</i>	- Correia Varella	- Elenco: Jaime Costa, Belmira de Almeida, Maria Grillo, Natalina Serra, Raul Soares, Ramos Junior, Aristóteles Pena, Manoel Mattos, Eugenia Brazão, Amada Monfredo, Nino Mello. - Cenário: Ângelo Lazary.	- Teatro Trianon. - Companhia Brasileira de Comédias.	Rio de Janeiro	-Foi posteriormente encenada com o título <i>No país dos águias; Precisa-se de um cadáver; Maridos em apuros; Dois maridos em apuros</i> .

Ano	Título	Gênero	Autor(es)	Ficha Técnica	Teatro e Companhia Teatral	Local de estreia	Observação
1925	Chuva de Noivas	Burleta	- Correia Varella	- Elenco: Alda Garrido, Emília dos Anjos, Manoelino Teixeira, Americo Garrido, Teixeira Bastos, Arnaldo Coutinho, Estefania Louro, Pepa Ruiz, Emília dos Anjos. - Música: Adalberto de Carvalho.	- Teatro Carlos Gomes. - Companhia Nacional de Burletas Garrido.	Rio de Janeiro	- Foi originalmente intitulada de <i>Loucuras do Amor</i> e posteriormente encenada com o título <i>As noivas do Armando</i> . - Composta de 3 atos.
1926	A hora do almoço	Comédia	- Correia Varella	- Elenco: Antônio Garrido, Jesuína Guedes da Silva, Othoniel Rocha, Armindo de Jesus Trinta, Augusto Rosa, Carlos Gomes Corrêa. - Ensaaiador: Angelo Martins.	- Orfeão Portugal.	Rio de Janeiro	- Foi encenada pelo corpo de amadores do Orfeão Portugal. - Composta de 1 ato.
1929	Football em família*	Comédia	- Correia Varella		- Eden Cine Teatro. - Companhia Maria Castro-Palmeirim Silva.	Niterói	- Composta de 3 atos.

*Não tivemos acesso ao texto da peça teatral.

Ano	Título	Gênero	Autor(es)	Ficha Técnica	Teatro e Companhia Teatral	Local de estreia	Observação
1931	A rainha da colônia*	Revista	- Correia Varella - Rubem Gil	- Participação das atrizes Pepa Ruiz e Lucilia Jercolis.	- Teatro República. - Companhia Aracy Côrtes.	Rio de Janeiro	
1931	A arte de ser mulher*	Comédia	- Correia Varella		- Centro do Minho.	Rio de Janeiro	- Correia Varella atua na peça.
1936		Revista	- Correia Varella - Rubem Gil	-Música: Nássara.	- Teatro Fenix.	Rio de Janeiro	
1941	O cadáver de Petrópolis	Farsa	- Correia Varella	- Participação do ator Genésio Arruda. - Cenário: Rômulo Lombardi.	- Cine Teatro Paris. - Companhia de Teatro Regional Genésio Arruda.	Rio de Janeiro	- Composta de 1 ato e 2 quadros.

*Não tivemos acesso ao texto da peça teatral.

Ano	Título	Gênero	Autor(es)	Ficha Técnica	Teatro e Companhia Teatral	Local de estreia	Observação
1941	Recordar é viver	Revista	- Correia Varella -Miguel Orrico	-Elenco: Joaquim Pimentel, Maria Amorim, Antonio Samil, Maria de Almeida, Maria Guerreira, Mariana de Sousa, Marques Almeida, Maria Lisboa, Danilo Oliveira, Noemia Soares, Moreira Silva, Nena Nápolis, João dos Santos. - Direção: Manuel Monteiro. Música: vários autores.	- Teatro República.	Rio de Janeiro	- Composta de 2 atos e 20 quadros.
1942	Vitória à Vista	Revista	- Correia Varella - Miguel Orrico	- Elenco: Beatriz Costa, Oscarito, Walter D'Avila, Maria Guerreiro, Margot Louro, Raquel Martins, Jurema Magalhães. - Música: Antônio Lopes. - Cenário: Oscar Lopes.	- Teatro República. - Companhia de Revistas Beatriz Costa.	Rio de Janeiro	- Composta de 2 atos e numerosos quadros.

Ano	Título	Gênero	Autor(es)	Ficha Técnica	Teatro e Companhia Teatral	Local de estreia	Observação
1942	Aguenta o Leme*	Versos	- Correia Varella	- Elenco: Maria Guerreiro e Joaquim Pimentel.	- Teatro República.	Rio de Janeiro	
1943	Até a volta Maria*	Quadro sentimental	- Correia Varella	- Elenco: Joaquim Pimentel e Maria Alice de Almeida.	- Teatro Carlos Gomes.	Rio de Janeiro	
1944	Maldito Fado*	Fado teatralizado	- Correia Varella - Miguel Orrico	- Elenco: Maria Amorim, Maria da Conceição, Manoel Vieira, Joaquim Pimentel, Domingos Terra, Maria Lisboa, Manoel Rocha, João de Deus, Alzira Rodrigues e Miguel Orrico. - Música: Armando Ângelo. - Cenário: Ângelo Lazary. - Diretor Artístico: Miguel Orrico.	- Teatro Carlos Gomes. - Companhia de Teatralização de Fados e Canções Portuguesas.	Rio de Janeiro	- Foi encenada durante uma temporada de peças portuguesas. - Composta de 2 atos e 14 quadros. - Correia Varella ficou responsável pelos versos.

*Não tivemos acesso ao texto da peça teatral.

Ano	Título	Gênero	Autor(es)	Ficha Técnica	Teatro e Companhia Teatral	Local de estreia	Observação
1945	Carta do Brasil*		- Correia Varella		- Teatro João Caetano.	Rio de Janeiro	- Encenada para arrecadar fundos para a construção do Templo de Nossa Senhora de Fátima.
1947	O Soldado Português*	Entreato patriótico	- Correia Varella	- Elenco: Linita, Armando Nascimento, Perpétuo Silva, Scila Matos.	- Teatro João Caetano. - Companhia Dercy Gonçalves.	Rio de Janeiro	- Feita em homenagem à batalha de Armentières, o “Nove de Abril”.
1948	Falta um zero nessa história	<i>Vaudeville</i>	- Tradução e adaptação de Correia Varella. - Original de Armont e Nancey.	- Elenco: Jaime Costa, Heloísa Helena, Aristóteles Pena, Grace Moema. - Cenário: Raymundo de Oliveira.	- Teatro Glória. - Companhia Jaime Costa.	Rio de Janeiro	- Composta de 3 atos. - Originalmente intitulada de <i>O Águia</i> .

*Não tivemos acesso ao texto da peça teatral.

**Apesar de termos acesso aos textos das peças a seguir, não encontramos nenhuma informação sobre a encenação das mesmas nas fontes consultadas: *Santa Terrinha* (comédia); *Ama de Leite* (esquete); *O segredo* (esquete); *Entre colegas* (esquete); *O pesadelo*; *A mentira* (comédia); *Marido e mulher* (comédia); *Complicação de família*; *Comédia*; *O Melro* (paródia lírica).

Capítulo 4 – O intelectual da colônia

Neste capítulo iremos caracterizar a atuação política e cultural de José Augusto Correia Varella dentro da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, mostrando que ele estava, ao mesmo tempo, inserido em redes brasileiras e portuguesas. Para isso, escolhemos como estratégia inicial acompanhar essas redes nas associações portuguesas, tais como o Orfeão Português, o Centro Transmontano e a Casa de Portugal, apontando para a forma como esse imigrante foi redimensionando o seu lugar dentro da colônia, a ponto de se transformar em uma espécie de porta-voz dela. Além disso, evidenciaremos a mediação estabelecida por ele entre a colônia e o Estado português, tanto em termos culturais quanto em termos políticos, indicando um crescimento desse seu papel de mediador durante a conjuntura salazarista.

A primeira rede em que Varella se inseriu no âmbito da colônia portuguesa do Rio de Janeiro foi aquela construída em torno da criação do Recreio Dramático Juventude Portuguesa. Como já apontamos anteriormente, essa era uma associação recreativa que fora fundada por um grupo de jovens portugueses, incluindo o próprio Varella, em 25 de junho de 1915, portanto, dois anos após a chegada desse imigrante ao Brasil. Essa instituição fora criada, inicialmente, com o objetivo de desenvolver a arte dramática na colônia, através do seu grupo de teatro amador, mas, aos poucos, foi ampliando as suas atividades e ganhando novas características, tornando-se uma sociedade orfeônica.

Na fotografia reproduzida a seguir, retirada do periódico *O Malho*, publicada em 18 de dezembro de 1915, é retratada a Diretoria do Recreio Dramático, onde podemos identificar a figura de Correia Varella, o terceiro em pé, da esquerda para a direita (Figura 19). Trata-se da imagem mais antiga que conseguimos encontrar desse imigrante, que naquele momento possuía 23 anos de idade. Junto ao grupo, sentado, encontrava-se também o secretário da Embaixada Portuguesa, o segundo da esquerda para a direita, o que aponta para o apoio oficial dado a essa associação.



Figura 19 – Legenda: Diretoria do Recreio Dramático Juventude Portuguesa. Referência: *O Malho*. Título: Os amadores da arte dramática no Rio. 18 de dezembro de 1915, p.15. Acervo: BNDigital.

Na data em que essa fotografia foi publicada, Varella já havia feito sua estreia como ator amador pelo corpo cênico do Recreio Dramático, o que, como vimos, ocorreu no dia 19 de setembro de 1915, no Clube Ginástico Português. Esse clube também fora criado no seio da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, em 1868, intitulado originalmente de Real Sociedade Clube Ginástico Português. Configurando-se como uma importante associação recreativa, ele mantém suas atividades até os dias de hoje, inclusive preservando o espaço das artes cênicas dentro da instituição.²²⁴

Nesse mesmo período também já havia se associado ao Recreio Dramático o imigrante Benjamin da Costa Dias, o qual seria responsável por criar um orfeão dentro da associação, mudando completamente o seu perfil, ainda que ela continuasse voltada para as atividades artísticas e culturais. O fato é que, aos poucos, as atividades do orfeão foram se sobrepondo às do grupo de teatro amador, ganhando visibilidade nacional,

²²⁴ Exemplo disso foi a criação do Teatro Ginástico, inaugurado em 1938 junto com a nova sede do Clube, na Avenida Graça Aranha, hoje intitulado Teatro SESC Ginástico, além da manutenção de uma Escola de Teatro Amador dentro da associação.

levando inclusive à mudança de nome da associação, que passa a se chamar, já no ano de 1916, Orfeão Clube Juventude Portuguesa e, mais tarde, apenas Orfeão Português.

Esse sucesso crescente do orfeão leva a uma rixa entre os sócios, mais especificamente entre o próprio Correia Varella e Benjamin da Costa Dias. O conflito, documentado pelo periódico *O Paiz*, dizia respeito à versão oficial sobre a fundação do Recreio Dramático, pois, ao contrário do que se afirmava, o Sr. Benjamin não havia participado da criação desta associação, o que era reivindicado por Varella e outros jovens imigrantes.²²⁵ O que Correia Varella procurou provar através da imprensa é que ele e mais alguns imigrantes portugueses fundaram a associação Recreio Dramático Juventude Portuguesa, e que, somente mais tarde, o Sr. Benjamin da Costa Dias se associou, partindo dele a iniciativa de se criar dentro da associação um orfeão.

Esse conflito também foi narrado posteriormente por Varella em livro de sua autoria, que localizamos no acervo do Real Gabinete Português de Leitura. Intitulado *História da fundação do Orfeon-Club Juventude Portuguesa*, o livro, com data de publicação de 1918, foi oferecido pelo próprio autor à instituição em 1920.²²⁶ Nele Varella descreve todo o processo de criação do Recreio Dramático: as reuniões iniciais, as dificuldades para manter a associação, as primeiras diretorias, além de chamar atenção para o fato de que sua fundação fora anterior à data oficial que consta em ata. De acordo com o livro, a associação foi fundada em março de 1914, portanto, mais de um ano antes da data oficial, por ele e mais três rapazes, todos portugueses. O objetivo era de amenizar um pouco as saudades de Portugal e também de reunir um grupo que tinha em comum, além da origem, o amor pelo teatro.

[...] Frequentávamos vários clubes de amadores e em todos notávamos uma falta de gosto extraordinária, uma falta de capricho exorbitante e sobretudo a falta de vocação e, portanto, a criminoso interpretação artística, na maior parte dos pseudo-artistas; [...] lastimava que não pudesse encontrar em tão grande terra como o Rio, um grupo de rapazes que se dispusessem à organização de uma obra limpa, caprichosa e séria, que teria como ideal e condição suprema o teatro.²²⁷

²²⁵ *O Paiz*, 25 de outubro de 1916, p.5.

²²⁶ VARELLA, Correia. *História da fundação do Orfeon-Club Juventude Portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Internacional, 1918.

²²⁷ *Ibid.*, p.7.

Animados então por esse ideal e pautados por um discurso que predominou no campo teatral por bastante tempo, eles teriam dado início às discussões e ensaios do espetáculo de estreia do grupo, para o qual iriam se juntar outros rapazes e algumas poucas moças, incluindo alguns brasileiros. A data que constaria na ata de fundação, 25 de junho de 1915, teria sido, segundo Varella, o dia em que levara para o Recreio Dramático sócios da recém-dissolvida associação Clube Recreativo Gil Vicente, totalizando assim 17 sócios oficiais do Juventude Portuguesa. Uma prática que, segundo o autor, era muito comum entre as associações recreativas desse período.

Devo dizer que por esse tempo, meados do ano de 1915, as sociedades recreativas, dramáticas e dançantes, eram o assunto do dia na mocidade folgazã. As sociedades surgiam a todos os cantos e becos com mais vigor e coragem do que qualquer epidemia de tifo ou varíola. Qualquer simples sócio que a menor desavença se desligasse de uma sociedade, levava consigo uma meia dúzia de consócios e com eles fundava nova sociedade. Era uma loucura.²²⁸

E fora dessa forma que, segundo Varella, Benjamin da Costa Dias teria se associado ao Recreio Dramático, propondo, apenas em agosto de 1915, a fundação de um orfeão na instituição. Mas, apesar dessa disputa não ter ganhado maiores proporções, e o próprio Benjamin ter reconhecido a veracidade das palavras de Varella²²⁹, ela deixa muito claro o quanto essas associações eram espaços de poder e de luta. Certamente auxiliavam na legitimação desses imigrantes, conferindo-lhes capital simbólico e fazendo com que ganhassem respeito e admiração dentro da colônia portuguesa e, muitas vezes, na sociedade carioca como um todo.

Assim, associar seu nome a instituições como essas trazia reconhecimento, especialmente quando se tratava de projetos duradouros e de sucesso, como o caso do Recreio Dramático. O próprio fato de Correia Varella ter escrito um livro, contando a história da associação e reivindicando a sua paternidade, indica isso. Era claramente uma disputa pela memória dessa instituição, ainda mais que ela acabou ganhando realmente um espaço muito grande dentro da colônia, especialmente após a sua consolidação enquanto uma sociedade orfeônica. Criada inicialmente com poucos sócios e apenas com um registro na polícia, o Orfeão passou a ter personalidade jurídica

²²⁸ VARELLA, 1918, p.38.

²²⁹ *O Paiz*, 25 de outubro de 1916, p.5.

a partir de 1922, o que demonstra um crescimento da associação, especialmente financeiro, pois, de acordo com Vítor Manoel da Fonseca, a personalidade jurídica era um instrumento caro, mas que garantia à associação a gerência de bens e haveres, o aluguel de sedes e a movimentação de contas bancárias.²³⁰

Além disso, através da imprensa também conseguimos acompanhar o desenvolvimento dessa associação, que passou a ter uma atividade muito intensa, tanto no Rio de Janeiro como em outras cidades e estados, como demonstram as várias viagens feitas para a apresentação do seu corpo orfeônico em eventos relacionados à colônia portuguesa. Apesar das discordâncias iniciais, Correia Varella continuou a fazer parte dessa instituição, participando de festas e comemorações, cuidando da parte artística de alguns espetáculos, sendo convidado para ser orador em eventos oficiais e chegando, inclusive, a viajar junto com o Orfeão em excursões artísticas.

Nesse sentido, o projeto da associação foi mesmo vitorioso, como reforça o fato do Orfeão Português existir até os dias de hoje e continuar representando, para a comunidade portuguesa da cidade, um espaço de lazer, de recreação, mas também de memória.²³¹ Valia, portanto, lutar para garantir a associação de sua imagem à construção de uma instituição como essa, que, a princípio, foi a porta de entrada de Correia Varella no campo teatral no Brasil e no associativismo português do Rio de Janeiro.

Porém, é interessante perceber que, aos poucos, Correia Varella se tornou uma figura muito presente também em outra associação portuguesa com caráter bem parecido ao do Clube Orfeão Português. Tratava-se do Orfeão Portugal, uma entidade fundada em 23 de março de 1923 por jovens imigrantes. Essa associação foi criada, portanto, após o Clube Orfeão Português ter adquirido sua personalidade jurídica e estar em pleno processo de crescimento, o que a levou a ser acusada por alguns portugueses de querer fazer concorrência, criando divisões dentro da colônia.

Em maio de 1923, um dos fundadores do Orfeão Portugal, o Sr. Antônio Ferreira, deu uma entrevista para o *Jornal do Brasil*, onde confirmou que a associação foi formada por um grupo de portugueses que se desligou do Orfeão Português, mas negou que tenham deixado inimizades na antiga associação e que estivessem querendo

²³⁰ FONSECA, Vítor Manoel Marques da. “Associativismo português no Rio de Janeiro (1903-1909). In: MARTINS, Ismênia de Lima & SOUSA, Fernando. (orgs.) *Portugueses no Brasil: migrantes em dois atos*. Niterói, RJ: Muiraquitã, 2006. p.136-161.

²³¹ O Orfeão Português está localizado na rua São Francisco Xavier, n.363, no bairro da Tijuca, local onde ainda existe uma concentração muito significativa de famílias portuguesas e descendentes.

desprestigiá-la, afirmando que apenas estavam interessados no engrandecimento da colônia e da nova coletividade.²³² Poderíamos concluir, dessa forma, que Varella teria sido um desses imigrantes que rompeu com o Clube Orfeão Português e se associou ao Orfeão Portugal. No entanto, não foi isso que aconteceu. Apesar de se tornar sócio do novo Orfeão, Correia Varella continuou participando das atividades da associação que ajudara a fundar, circulando com muita tranquilidade entre os dois espaços e suas diretorias, uma estratégia que vai ajudá-lo a construir aos poucos a sua autoridade dentro da colônia, especialmente com a imagem de um intelectual mediador.

Assim, o Orfeão Portugal vai se tornar também um espaço de atuação cultural e política de Varella. Ele estará presente nos principais eventos promovidos por essa associação, posando para fotografias, fazendo discursos, homenageando autoridades e se fazendo notável para a colônia e para os cariocas. Em 5 de setembro de 1923, o Orfeão participaria, no Trianon, do festival em comemoração à 50ª representação da peça *Casado sem ter mulher*, de Varella, a convite do próprio autor.²³³ Essa informação ajuda a corroborar ainda o nosso argumento de que não havia desconhecimento por parte do grupo Trianon sobre a verdadeira nacionalidade desse imigrante, o mesmo valendo para a imprensa carioca, que inclusive justifica o convite feito por Varella ao Orfeão Portugal pelo fato dele ser um importante sócio da instituição.²³⁴

Tal qual o Clube Orfeão Português, o Orfeão Portugal mantém suas atividades na cidade do Rio de Janeiro até os dias atuais, em sede própria no bairro da Tijuca, região onde se encontram outras instituições portuguesas. Essas marcas da presença da comunidade portuguesa podem ser observadas em vários outros espaços da cidade, e algumas delas remontam a um período bem anterior à chegada do imigrante José Augusto Correia Varella ao país. Na verdade, essas associações são muito antigas, principalmente pela necessidade de auxílio e de preservação da identidade de grupo, tendo o seu crescimento numérico se dado principalmente durante o período que a historiografia chama de “imigração em massa”.

²³² *Jornal do Brasil*, 26 de maio de 1923, p.3.

²³³ *O Paiz*, 4 de setembro de 1923, p. 2; *Jornal do Brasil*, 5 de setembro de 1923.

²³⁴ *Jornal do Brasil*, loc. cit.

4.1 – A “grande imigração” e o associativismo português no Rio de Janeiro

O período da chamada “imigração em massa” ou “grande imigração” estaria compreendido, de acordo com a cronologia proposta pelo trabalho clássico de Eulália Lobo, entre 1888-1930, correspondendo a um período de fuga de milhares de portugueses do processo de proletarização instaurado em Portugal, a partir da mecanização do campo e da grave crise vinícola no Norte do país. Tudo isso associado ao estímulo do governo brasileiro para a vinda de trabalhadores livres, após a abolição da escravidão.²³⁵ Para compreender esse fenômeno emigratório, a autora conjuga diferentes fatores e estabelece uma íntima relação entre as políticas implementadas e a maior aproximação e/ou distanciamento entre os governos do Brasil e de Portugal. Assim, para essa conjuntura, destaca os seguintes fatores: 1) a crise agrícola enfrentada por Portugal em fins do século XIX; 2) a diferença salarial vigente entre Brasil e Portugal; 3) a tentativa de fuga do serviço militar obrigatório, a concentração fundiária, a falta de empregos urbanos em Portugal; 4) a baixa nos preços dos bilhetes de navios a vapor, na primeira década do século XX, e 5) as políticas de subsídio à imigração do governo brasileiro por conta das necessidades da economia cafeeira.

Ismênia de Lima Martins também chama atenção para o desenvolvimento tecnológico que resultou na revolução dos transportes, levando a uma diminuição da distância entre os continentes através da navegação a vapor.²³⁶ Segundo a autora, nesse contexto, a emigração transformou-se em um grande negócio, sustentado por um amplo conjunto de atores, como as companhias de contratação e navegação, os capitães de navios, armadores, agentes e subagentes locais, que faziam a propaganda e assediavam a população mais pobre. Ou seja, uma articulação de diferentes interesses que transformaram a emigração em um empreendimento capitalista.²³⁷

Miriam Halpern Pereira ressalta que a política do Estado português também foi um fator importante nesse movimento de emigração, embora sempre de forma ambígua, oscilando entre a proibição e a permissão controlada.²³⁸ De acordo com a autora, as três principais preocupações que orientariam essa política, no período, seriam: a manutenção

²³⁵ LOBO, 2001.

²³⁶ MARTINS, Ismênia de Lima. “Italianos, espanhóis e portugueses no quadro da grande imigração no Brasil”. In: ARRUDA, José Jobson de Andrade; FERLINI, Vera Lúcia Amaral; MATOS, Maria Izilda Santos de; SOUSA, Fernando de. (orgs.) *De Colonos a Imigrantes. I(E)migração portuguesa para o Brasil*. São Paulo, Alameda, 2013. p.385-395.

²³⁷ *Ibid.*, p.391.

²³⁸ PEREIRA, Miriam Halpern. *A Política portuguesa de emigração (1850-1930)*. São Paulo: EDUSC; Portugal: Instituto Camões, 2002.

da corrente de divisas, vinda do Brasil; a necessidade de mão de obra da burguesia agrária e industrial de Portugal; e o deslocamento para a África de parte do contingente emigratório.²³⁹ Esses três objetivos coexistentes, e contraditórios entre si, explicariam a oscilação da política emigratória. Mas, com o avançar da mecanização no campo, o aumento da concentração fundiária e a diminuição da oferta de emprego em Portugal, a emigração transformou-se em uma válvula de escape para o trabalhador português fugir do empobrecimento. Nesse sentido, a política de emigração portuguesa sofreu grande transformação, o que se refletiu na saída de milhares de portugueses.

A escolha pelo Brasil estaria relacionada, principalmente, a fatores como a proximidade cultural, a língua e religião em comum e a história existente entre as duas nações. Além disso, a diferença salarial entre Brasil e Portugal, que a situação cambial acentuava favoravelmente, também funcionava como um fator de atração. Segundo Joaquim da Costa Leite, foi justamente essa diferença salarial e o trabalho exaustivo a que os portugueses se dedicaram no Brasil, sem direito a grandes luxos e gastos, que possibilitaram a realização de poupanças e o envio de dinheiro para Portugal.²⁴⁰ A intensa propaganda feita pelos periódicos brasileiros reforçava isso, ajudando a construir a imagem do Brasil como um “El Dorado”, país das riquezas fáceis.²⁴¹

A maioria dos imigrantes portugueses desse período vinham bem jovens, sem família, fixando-se principalmente nos grandes centros urbanos brasileiros, em especial Rio de Janeiro e São Paulo. Aí realizavam uma série de atividades econômicas, principalmente ligadas ao comércio, à indústria e ao setor de serviços, tornando-se um instrumento de ascensão social para suas famílias.²⁴² Os que possuíam esposa, optavam por deixá-las em Portugal e trazê-las somente quando estivessem estabilizados. Ao contrário da imigração italiana, em que o Estado estabeleceu acordos com o Brasil, a

²³⁹ PEREIRA, 2002, p.84.

²⁴⁰ LEITE, Joaquim da Costa. “O Brasil e a emigração portuguesa (1855-1914)”. In: FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000, p. 177-200.

²⁴¹ Essa imagem do Brasil como o “país do futuro” era compartilhada por outros imigrantes que vieram para cá nesse mesmo período, tais como italianos e espanhóis. A esse respeito ver: GOMES, Ângela de Castro. (org.) *Histórias de imigrantes e de imigração no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

²⁴² Essa discussão sobre as principais características do imigrante português desse período, bem como da colônia portuguesa do Rio de Janeiro como um todo, foi anteriormente realizada em meu livro: RIBEIRO, Robertha Pedrosa Triches. *Os sentidos do Atlântico: a revista Lusitania e a colônia portuguesa do Rio de Janeiro*. Curitiba: Editora Primas, 2017.

emigração familiar portuguesa era desestimulada por Portugal, permanecendo sempre minoritária, pois, dessa forma, garantiam-se as remessas de dinheiro dos emigrantes.²⁴³

Como já afirmamos, o Rio de Janeiro abrigou a maior colônia de portugueses no país. De acordo com Heloísa Paulo, os locais de moradia desses imigrantes na cidade eram geralmente escolhidos pela proximidade com a região do trabalho.²⁴⁴ Havia assim uma maior aglomeração de portugueses no Centro do Rio de Janeiro, onde se concentravam as atividades comerciais e onde se localizavam algumas das mais importantes associações portuguesas, como o Real Gabinete Português de Leitura e o Liceu Literário Português. A zona portuária, principalmente os bairros da Gamboa e de Santo Cristo, também concentrava grande número de portugueses desde o século XIX, composto, em sua maioria, por estivadores que trabalhavam no Porto do Rio de Janeiro. No bairro da Cidade Nova e nos seus arredores, na área dos bairros Estácio de Sá e Catumbi, próximos ao centro comercial da cidade, há outro ponto de concentração da colônia.

Segundo Hiran Roedel, a reforma Pereira Passos, que interveio significativamente na organização espacial do Centro do Rio e de seu Porto, alterou algumas áreas de concentração portuguesa, pois obrigou os moradores a se deslocarem, principalmente, em direção à Zona Norte da cidade, que passou a se constituir em um espaço importante de afirmação lusitana.²⁴⁵ Dentre os bairros da Zona Norte onde há um núcleo muito significativo de portugueses está a Tijuca. Lá foram fundadas várias associações, além de escolas e clubes portugueses. São Cristóvão também é apontado pelo autor como um bairro de moradia de portugueses, destacando-se pela presença do estádio de São Januário do Vasco da Gama, construído em 1926.

Para além destes, há também uma pequena concentração nos bairros periféricos da cidade, como Jacarepaguá; nos subúrbios, como o Méier e Engenho Novo; e em alguns bairros da Zona Sul, como Botafogo e Copacabana. É também muito expressiva, nas décadas de 1920 e 1930, a colônia de portugueses localizada na cidade de Niterói,

²⁴³ Cf. MARTINS & SOUZA, 2006; SCOTT, Ana Silvia Volpi. “As duas faces da imigração portuguesa para o Brasil (décadas de 1820-1930)”. Congresso de História Econômica de Zaragoza, Universidad San Pablo-CEU, 2001.

²⁴⁴ PAULO, Heloísa. *Aqui também é Portugal: a colônia portuguesa do Brasil e o Salazarismo*. Coimbra: Quarteto, 2000, p.165.

²⁴⁵ ROEDEL, Hiran. “Comunidade portuguesa na cidade do Rio de Janeiro: mobilidade e formação de territórios”. In: LESSA, Carlos (org.). *Os Lusíadas na aventura do Rio Moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2002, p.117-143.

como demonstrou Ana Maria de Moura Nogueira.²⁴⁶ Segundo a autora, para Niterói iam os portugueses menos favorecidos, ficando no Rio de Janeiro aqueles que tinham um pouco mais de posses. Por conta disso, era extremamente importante o papel das entidades e associações beneficentes, que substituíam a ação do Estado no processo de integração e proteção desses imigrantes recém-chegados.

De acordo com a proposta de Vítor Manoel da Fonseca, que será adotada nessa tese, as associações existentes no Rio de Janeiro, naquela época, podem ser classificadas em: de auxílio mútuo, beneficentes, culturais, políticas, educativas, recreativas, religiosas e sindicais.²⁴⁷ O autor chega a essa classificação tanto a partir da legislação da época quanto da autotaxonomia que as agremiações muitas vezes faziam em seus documentos. O próprio autor explica as características que definem cada tipo de associação:

Classificamos como de auxílio mútuo quando a proposta da associação é socorrer a seus sócios, que pagam mensalidades visando obter serviços, auxílio na doença ou invalidez, ajudas para enterramento ou pensões para suas famílias. Uma associação beneficente é aquela que pretende o exercício da filantropia para com outros que não sejam seus associados. As associações culturais se caracterizam por pretenderem realizar estudos e investigações, promover conferências, editar publicações para divulgação de seus trabalhos etc. Como sociedades educativas consideramos primordialmente aquelas que visam à promoção do saber na sociedade, à instalação de escolas, principalmente de educação infantil, ou cursos especiais, como os profissionais, por exemplo, para formação de trabalhadores qualificados para a indústria ou o comércio, ou cursos de nível superior. Sociedades políticas podem ser partidos ou agremiações com propostas de atuação parlamentar ou defesa de mudanças na esfera política, como, por exemplo, a alteração de forma de governo, de monarquia para república ou o inverso. As sociedades recreativas compreendem clubes de esportes, agremiações carnavalescas e clubes familiares, destinados à promoção de jogos de salão, bailes, festas e exercício de talentos artísticos, como recitais de poesias e música e peças teatrais e as sociedades religiosas são aquelas em que o traço de união dos associados é uma fé, que pode ser católica, protestante, judaica ou espírita. Podem ser grupos de oração, de vida em comum (como as congregações e ordens católicas) e de divulgação da

²⁴⁶ NOGUEIRA, Ana Maria de Moura. *Como nossos pais: uma História da Memória da Imigração Portuguesa em Niterói (1900-1950)*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 1998.

²⁴⁷ FONSECA, 2006, p.141.

doutrina. [...] Finalmente, consideramos de tipo sindical aquelas que expressam nos seus fins a defesa dos interesses da categoria, a luta por melhores salários e condições de trabalho.²⁴⁸

No caso específico das associações portuguesas, havia uma predominância das de auxílio mútuo, o que pode ser explicado pela inexistência no Brasil de uma legislação de proteção social, o que afetava sobremaneira imigrantes que se encontravam sozinhos no país, sem uma rede de proteção familiar.²⁴⁹ E mesmo após o Estado passar a atuar, por exemplo, na área da previdência, a legislação só abrangeia imigrantes naturalizados brasileiros, e o número de naturalizações entre a colônia não era grande. De acordo com Manolo Florentino e Cacilda Machado, em 1940, o percentual de naturalizados brasileiros entre os imigrantes portugueses era de 7% no Brasil e 6% no Rio de Janeiro, sendo esta decisão desestimulada pela colônia e seus órgãos.²⁵⁰ Essa realidade levava, portanto, à criação de muitas associações desse tipo.

Ao analisar os aspectos sociais e financeiros das associações portuguesas no Rio de Janeiro, no ano de 1912, Fonseca defende que elas possuíam um papel relevante no conjunto das associações que lidavam com assistência à população carioca.²⁵¹ O autor chega a essa conclusão a partir do número de seus associados, do número de pessoas beneficiadas pela atuação dessas entidades, pelo volume de gastos efetuados para a concessão dos auxílios e pelo tipo de auxílio prestado. Além disso, chama a atenção para o fato de que as associações portuguesas também se destacavam pelo fato de se abrirem para outras nacionalidades, de terem uma ação para além dos limites dos quadros de sócios e pela forte presença de brasileiros, o que não era muito comum entre as agremiações de imigrantes de outras nacionalidades.²⁵² Essa última característica fica bem visível na imprensa, pois as notícias sobre eventos das associações portuguesas eram publicadas, geralmente, em colunas que davam conta da vida social carioca como um todo, e não em seções voltadas apenas para a colônia. Nesse sentido, o fato dessas notas saírem ao lado de notícias não relacionadas com a colônia aponta para a possibilidade de que esses eventos interessassem também aos brasileiros e fossem, inclusive, bastante concorridos, como muitas vezes as fotografias revelavam.

²⁴⁸ FONSECA, 2006, p.141-142.

²⁴⁹ Ibid., p.145.

²⁵⁰ FLORENTINO, Manolo & MACHADO, Cacilda. “Imigração portuguesa e miscigenação no Brasil nos séculos XIX e XX”. In: LESSA, 2002. p. 109.

²⁵¹ FONSECA, Vitor Manoel Marques da. “Associações portuguesas no Rio de Janeiro: aspectos sociais e financeiros em 1912”. In: SOUSA; MARTINS; MATOS, 2009, p.249-268.

²⁵² FONSECA, 2009, p.167.

Na década de 1920 também vai se iniciar um movimento de criação de Casas Regionais no Rio de Janeiro, que se distinguem das associações puramente assistenciais pela defesa dos ideais regionalistas entre os imigrantes. De acordo com Elisa Muller, essa teria sido a grande mudança no século XX, em relação à organização das associações portuguesas. Ou seja, a extinção de um número significativo de beneficências e de sociedades de socorros mútuos e a criação de um número expressivo de entidades que cultivavam as tradições regionais dos portugueses.²⁵³ Elas eram locais de sociabilidade, de enaltecimento das tradições populares de suas aldeias, promovendo a realização de concursos de quadras populares, de festas típicas, de bailes, entre outros.

Criadas pelos imigrantes mais bem-sucedidos, as associações portuguesas (culturais, beneficentes, educativas, regionais etc.) serviam tanto para aliviar o sofrimento daqueles menos afortunados como para criar um espaço de sociabilidade para os lusos. O convívio nessas inúmeras agremiações auxiliava os recém-chegados e amenizava um pouco a saudade. Também criava laços de identificação comum com os outros imigrantes, oriundos das mais diversas regiões de Portugal, servindo para marcar a identidade social da colônia portuguesa no Rio de Janeiro. Através de eventos comemorativos, festas religiosas, campeonatos, concursos, entre outras manifestações, tais associações conseguiam mobilizar um contingente significativo de portugueses, que manifestavam a sua ligação com a terra natal, sem, contudo, deixar de demonstrar sua vinculação à terra de acolhimento. Portanto, elas podem ser pensadas como uma importante estratégia de inserção da colônia portuguesa na sociedade carioca e lugares de sociabilidade fundamentais para os imigrantes.

No período em que José Augusto Correia Varella chega ao Brasil, observa-se a entrada de alguns portugueses com um nível econômico um pouco mais elevado do que o que predominou entre os imigrantes chegados no país ao longo do século XIX. Muitos vinham fugindo das disputas políticas entre republicanos e monarquistas, que passaram a agitar Portugal na virada do século XIX para o XX. Traziam para o Brasil um pequeno capital financeiro e/ou cultural, envolvendo-se aqui com a fundação de uma série de associações. Alda Mourão, por exemplo, em seu estudo sobre a Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro, mostra que a maioria dos sócios fundadores da Câmara, e mesmo os que foram se associando à instituição após a sua fundação, em 1911, eram homens que tinham vindo para o Brasil de posse de um

²⁵³ MULLER, Elisa. “A organização sociocomunitária portuguesa no Rio de Janeiro”. In: LESSA, 2002, p. 324.

capital inicial e que tinham um nível de escolaridade razoável, diferenciando-se, portanto, do grosso dos imigrantes que entraram no país no mesmo período.²⁵⁴

O mesmo podemos constatar ao observar a composição das diretorias de outras associações portuguesas existentes nesse período, como o Real Gabinete Português de Leitura e o Liceu Literário Português. Não caberia aqui um trabalho aprofundado com essa documentação. Nosso objetivo é perceber quais eram os espaços de circulação e de atuação da intelectualidade portuguesa no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX, bem como as suas principais práticas culturais, tomando a trajetória do imigrante Correia Varella como um estudo de caso. No entanto, nos beneficiando dos trabalhos já existentes, podemos perceber que as associações possuíam uma diretoria bastante sofisticada, com presidente, vice, secretários, tesoureiro, procurador e algumas vezes suplentes.²⁵⁵ Essas diretorias eram compostas, em sua maioria, por homens que possuíam certo capital financeiro, já haviam completado grande parte dos seus estudos em Portugal, possuíam uma posição social de destaque dentro da colônia, e, muitas vezes, também na sociedade carioca. Dessa forma mantinham relações próximas com o Brasil e com Portugal, alguns, inclusive, ostentando títulos e comendas.²⁵⁶

Nesse sentido, como já apontamos, as associações também funcionavam como mecanismos de distinção social, circulando por suas diretorias pessoas que pertenciam ou que estavam buscando pertencer à elite da colônia portuguesa no Rio de Janeiro. Seus espaços eram utilizados, muitas vezes, como forma de promoção social e política por parte desses imigrantes, constituindo-se também como lugares de formação de redes de sociabilidade, onde se observava a articulação entre elites empresariais, políticas e intelectuais. Tal articulação levava à criação de outros espaços específicos de organização e de atuação dessas elites dentro da colônia, como a criação de periódicos, sobre a qual iremos no debruçar no próximo capítulo.

É também nesse sentido que podemos observar, com muita frequência, os mesmos nomes de imigrantes aparecendo em diferentes associações ao mesmo tempo, fossem elas culturais, assistenciais, educativas, comerciais, políticas, etc. Como aconteceu no caso de Correia Varella. Após a sua participação na criação do Recreio

²⁵⁴ FILIPE, Alda Mourão. “A Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro: um empresariado entre dois continentes”. Texto apresentado no VIII Congresso Brasileiro de História Econômica da Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica (ABPHE); Campinas, 2009.

²⁵⁵ FONSECA, 2006, p.146.

²⁵⁶ Cf. GOMES, Artur Nunes. *Sob o signo da ambiguidade: configurações identitárias no espaço português do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1998.

Dramático Juventude Portuguesa e de sua inserção no Orfeão Portugal, Varella iria se envolver com uma série de outras agremiações, principalmente as culturais, recreativas e educativas, ocupando cargos importantes e, em alguns casos, participando dos seus processos de idealização e de fundação, sem deixar, contudo, de contribuir financeiramente para as associações assistenciais.

O que iremos discutir a partir de agora é justamente a participação de Correia Varella nesses projetos, as características das práticas que ele desenvolveu no âmbito dessas associações e a forma como foi construindo sua imagem de intelectual e se impondo dentro do campo. A partir de sua trajetória buscamos também apresentar todo o dinamismo dessa que era a principal colônia portuguesa do Brasil, mapeando alguns dos seus principais eventos e a forma como eram organizados, os quais tinham nitidamente uma função política, servindo para fazer a propaganda da colônia no Brasil e em Portugal.

4.2 – Práticas de mediação: um intelectual entre “dois mundos”

O ano de 1923 ficou marcado como o da fundação da primeira Casa Regional portuguesa, de cujo processo Varella fez parte. Tratava-se do Centro Transmontano, agremiação criada no Rio de Janeiro com o objetivo de reunir os imigrantes portugueses oriundos da região de Trás-os-Montes e que se encontravam espalhados pelo país.²⁵⁷ A ideia de fundar uma associação com tais características teria surgido de uma conversa entre o jornalista João Chrysóstomo Cruz, o escritor José de Barros e o comerciante Antonio Silvano, todos naturais de Trás-os-Montes. A conversa teria levado à organização de uma reunião, no dia 8 de julho, na sala da redação do jornal *O Social*, dirigido na época pelo próprio Chrysóstomo Cruz. Compareceram também Manoel Lopes, José Antônio Machado, Lourenço Teixeira, Lopes Barbosa e Correia Varella, constituindo-se então o grupo de sócios iniciadores da associação.

No entanto, a fundação do Centro Transmontano, que tinha como patrono o poeta e jornalista português Guerra Junqueiro, só ocorreu de fato no dia 28 de julho de 1923, em uma reunião na Sociedade Portuguesa de Beneficência Memória a Luiz de Camões, Centro do Rio de Janeiro, para a qual foram convocados todos os

²⁵⁷ A província de Trás-os-Montes está localizada na região Norte de Portugal, compreendendo atualmente os distritos de Bragança e Vila Real. Com a reforma administrativa de 1936, foi agrupada à região de Alto Douro, passando a se chamar província de Trás-os-Montes e Alto Douro.

transmontanos interessados. Correia Varella, sócio iniciador de número 8, além de ter secretariado o presidente da mesa, José de Barros, fez um longo discurso final, em que discorreu sobre a orientação do Centro, dizendo que o mesmo se fundava, não para criar ruginhas com os imigrantes de outras províncias, mas para agrupar todos os filhos de Trás-os-Montes e, ao mesmo tempo, servir de estímulo aos outros portugueses, a fim de que imitassem os transmontanos.²⁵⁸ A reunião contou também com a participação do Presidente do Centro Transmontano de Lisboa, que estava de passagem pelo Rio de Janeiro, terminando com vivas ao Centro Transmontano, a Portugal e ao Brasil.

Localizada atualmente no bairro da Tijuca, é lá que se concentram grande parte das Casas Regionais portuguesas que foram sendo criadas no Rio de Janeiro. Podemos citar a Casa dos Açores, Casa da Vila da Feira, Casa das Beiras, Casa do Porto e Casa dos Poveiros. Segundo Antonio Henrique de Oliveira, havia ainda a Casa de Lafões, que se fundiu com a casa das Beiras, e a Casa de Arouca, que atualmente encontra-se localizada na Barra da Tijuca, com o nome de Arouca Barra Clube.²⁵⁹ Todas eram espaços de celebração da cultura popular portuguesa, onde as tradições regionais eram reproduzidas e reinventadas²⁶⁰, constituindo-se também como lugares de convívio social e de memória.

Quando consultamos o livro de sócios do Centro Transmontano, que a partir de 1958 passou a se chamar Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro, pudemos perceber que o grupo de imigrantes que idealizou e fundou essa associação compreendia um número significativo de portugueses que atuavam no comércio do Rio de Janeiro, alguns grandes empresários, como Lourenço Teixeira e Antonio Silvano. Mas havia também um número expressivo de intelectuais, como o próprio Varella, o jornalista Chrysóstomo Cruz e o escritor José de Barros. Como já apontamos, essa articulação entre elites empresariais e intelectuais, no âmbito das associações portuguesas, era algo muito recorrente na colônia. Enquanto estes cuidavam dos projetos que seriam desenvolvidos, aqueles os financiavam, tornando-se grandes beneméritos da colônia. Uma prática que trazia poder e reconhecimento para todos os envolvidos.

²⁵⁸ *Jornal do Brasil*, 29 de julho de 1923, p.8.

²⁵⁹ OLIVEIRA, Antonio Henrique Seixas de. “Associações e casas regionais portuguesas na cidade do Rio de Janeiro – Lugares de Memória”. *Anais do Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*. Salvador: UCSal, 8 a 10 de outubro de 2014, n.3, v.6, p.61.

²⁶⁰ De acordo com Eric Hobsbawm, as tradições reinventadas são “um conjunto de práticas de natureza ritual ou simbólica, que visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”. Cf: HOBBSAWM, Eric. “Introdução”. In: HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p.9.

O Centro, que também desenvolvia um programa assistencial, serviço de procura de emprego, ajuda pecuniária e pagamento do repatriamento de imigrantes sem recursos, destacou-se principalmente pelos seus projetos culturais, como promoção de palestras, cursos, conferências literárias, formação de biblioteca, reuniões sociais, além, é claro, da realização de festas onde se celebrava a cultura e a história portuguesa e, em especial, transmontana. Correia Varella se dedicou intensamente a essas práticas, envolvendo-se diretamente com os principais projetos desenvolvidos na associação e, como consequência, relacionando-se com importantes personalidades portuguesas.

Foram muitas as ocasiões em que Varella ficou responsável por receber no Centro Transmontano autoridades políticas portuguesas, em que, não só lhes dava as boas vindas, como também discursava sobre os belos propósitos do Centro, defendia o estreitamento cada vez maior dos laços com o governo de Portugal e exaltava a trajetória política dessas autoridades. Tal atuação ocorreu em diversos contextos políticos, tanto em Portugal quanto no Brasil. Foi assim, por exemplo, em novembro de 1923, quando o Centro recebeu dois senadores portugueses, momento em que Varella expôs os objetivos do Centro Transmontano e solicitou o esforço dos mesmos perante o governo, a fim de que este “olhasse um pouco mais pelos desprotegidos da sorte”.²⁶¹ Já em junho de 1930, Varella recepcionou o parlamentar português Nuno Simões, ex-ministro do Comércio de Portugal. Este, que era minhoto, estava no Rio a convite do Centro do Minho, a fim de assistir ao lançamento da pedra fundamental do edifício próprio que aquela agremiação estava construindo. Mas diversas outras associações portuguesas, como o Centro Transmontano, lhe prestaram homenagens, tamanha a sua importância e influência política em Portugal. Tal episódio, além de demonstrar a existência de contatos entre as associações, apesar de possíveis rivalidades e tensões, revela também a necessidade que essas agremiações tinham de se articular com políticos de Portugal, a fim de se legitimar perante os seus sócios e frente à colônia. Ou seja, essas associações eram também espaços políticos decisivos.

Foi no Centro Transmontano também que Correia Varella foi consolidando a sua imagem de ótimo orador. É impressionante a quantidade de vezes que ele foi escolhido para falar em eventos do Centro e de outros vários espaços relacionados à colônia portuguesa. E não se tratava só de eventos culturais, como palestras e festas típicas; mas também em encontros para se discutir questões econômicas, eventos de

²⁶¹ *O Paiz*, 7 de novembro de 1923, p.8.

posse das novas diretorias das associações, em inaugurações de estabelecimentos comerciais de portugueses, em festas de aniversário e de casamento, em homenagens a figuras e datas históricas, na inauguração de novas sedes das associações, em almoços e jantares oficiais. Enfim, em toda e qualquer festividade.

Ou seja, aos poucos Varella foi sendo reconhecido como um orador para grandes e distintos públicos, uma prática clássica de mediação que, de certa forma, abria para esse imigrante a possibilidade de circular e estar presente em diferentes espaços da colônia. Muito provavelmente, nessas ocasiões, emergia também o Correia Varella ator, aquele que sabia dominar bem o “palco” e convencer a sua plateia, não só em razão de sua ótima oratória, mas possivelmente devido à sua performance como um todo. Ao “traduzir” ideias para o seu “público”, divulgar valores, reinterpretar o passado e interpretar o presente, Varella contribuía para a construção das memórias dos imigrantes portugueses e, conseqüentemente, para o processo de construção de suas identidades.

Como Angela de Castro Gomes e Patrícia Hansen afirmaram, as práticas mediadoras são sempre orientadas por objetivos políticos que buscam o estabelecimento de “comunidades de sentido” entre códigos culturais.²⁶² Não é por acaso que na maioria das falas promovidas por Varella há sempre a reprodução de uma “retórica da irmandade” entre Brasil e Portugal, reforçando o discurso de união e de amizade entre as nações e seus povos, além de uma supervalorização da ação dos portugueses e de suas instituições no Brasil. Uma estratégia clara para lidar com a contradição existente entre o passado colonizador e o presente de imigrantes, situação que particulariza as relações entre os brasileiros e os imigrantes portugueses.

As fontes são muito reveladoras desse papel de mediador assumido por Varella. Selecionamos abaixo algumas fotografias que evidenciam diferentes momentos em que ele foi o orador em eventos relacionados à colônia. Tais fotografias serão tomadas aqui como um documento da sua atuação nos diferentes espaços da colônia, não havendo por nossa parte uma preocupação maior em fazer uma análise estética e profunda das mesmas. De qualquer forma, vale ressaltar que grande parte delas foi publicada na revista *Lusitania*, periódico em que Varella era editor, o que aponta para uma clara tentativa de promoção e de legitimação da imagem desse imigrante dentro da colônia.

²⁶² GOMES & HANSEN, 2016, p.33.

A primeira delas retrata a participação de Varella na comemoração do “10 de junho”, aniversário de morte do poeta Camões (Figura 20). Considerado o principal símbolo da nacionalidade portuguesa, a ponto de, em 1932, a data ter sido estabelecida no Brasil também como o Dia da Colônia Portuguesa, Camões era homenageado e constantemente heroicizado pelos imigrantes. Na fotografia, Varella, o primeiro da esquerda, aparece fazendo parte da mesa que presidiu a solenidade na Associação Portuguesa de Beneficência Memória a Luiz de Camões, em 1930. Orador oficial do evento, proferiu um discurso em que exaltou o “poeta dos descobrimentos” como o exemplo de um patriotismo que deveria ser seguido por todos os portugueses.



Figura 20 – Legenda: Integrantes da mesa que presidiu a comemoração do “10 de junho” na Associação Portuguesa de Beneficência Memória a Luiz de Camões. Referência: *Lusitania*. Título: O dia de Camões no Rio de Janeiro. 16 de junho de 1930, p.23. Acervo: BNDigital.

Em outra fotografia, Varella (em destaque no círculo à direita) aparece fazendo um discurso no Real Gabinete Português de Leitura, em homenagem ao 30º dia de falecimento de Zeferino Rebelo de Oliveira (Figura 21). Imigrante português que chegou ao Brasil no final do século XIX, Zeferino se tornou um grande industrial, dono, por exemplo, da cervejaria Hanseática. Destacou-se também como um grande benemérito da colônia, tendo ocupado cargos de elevada importância em associações portuguesas no Rio de Janeiro, como a Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria, o que justifica a realização de um evento em sua homenagem em uma das principais instituições portuguesas no Brasil. A sessão solene foi presidida pelo Embaixador de Portugal, contando também com a presença de outros ilustres, como o cônsul geral de

Portugal, retratados na parte de cima da imagem, o que atesta o alto valor que Zeferino possuía entre os mesmos. Em seu discurso, Varella enalteceu as qualidades do morto e elencou todas as benfeitorias que o mesmo fizera para a colônia.



Figura 21 – Legenda: Homenagem ao 30º dia de falecimento de Zeferino Rebelo de Oliveira, no Real Gabinete Português de Leitura. Referência: *Lusitania*. Título: A memória de Zeferino d’Oliveira. 16 de julho de 1929, p.47. Acervo: BNDigital.

Algumas vezes Correia Varella era escolhido para ser orador oficial em eventos que contavam tanto com um público de portugueses como de brasileiros. Esse foi o caso do evento de inauguração da sede e da posse da nova diretoria do Centro Luso-Brasileiro Paulo Barreto (Figura 22). Essa associação, fundada em 1921 em homenagem ao escritor e jornalista brasileiro conhecido como João do Rio, por ser um dos grandes defensores da aproximação cultural entre Brasil e Portugal, era uma associação beneficente, que concedia assistência médica, auxílio-enfermidade, funeral e pensões a órfãos e viúvas de sócios empobrecidos.²⁶³ Fundada logo após a morte do escritor, a associação só conseguiu ter sua sede própria em 1929, e tal conquista foi muito festejada, por portugueses e brasileiros.

Na fotografia reproduzida a seguir, vemos os participantes da mesa que presidiu a solenidade, composta, dentre outras figuras ilustres, pelo Embaixador de Portugal (o quarto da esquerda para a direita). Correia Varella, o primeiro da esquerda, além de

²⁶³ LOBO, 2001, p.104.

participar da mesa foi o orador do evento, que, segundo o periódico *Lusitania*, contou com um amplo público de brasileiros e portugueses que confraternizaram a vitória do Centro.²⁶⁴ De acordo com a revista, Varella

[...] produziu um empolgante discurso sobre Paulo Barreto, o grande amigo dos portugueses, e pôs em relevo a obra do Centro, fundindo ali, num só sentimento, a alma das duas pátrias irmãs: Portugal e Brasil. A oração de Corrêa Varella impressionou magnificamente a assistência, que por vezes o interrompeu com aplausos.²⁶⁵



Figura 22 – Legenda: Mesa que presidiu o evento de inauguração da sede do Centro Luso-Brasileiro Paulo Barreto. Referência: *Revista da Semana*. 9 de março de 1929. Acervo: BNDigital.

Comemoração de data histórica, aniversário de morte, inauguração de sede de associação, essas são só algumas das muitas situações em que José Augusto Correia Varella foi escolhido para falar para um público e em nome dele, em razão de sua eloquência, de sua capacidade de convencer e, provavelmente, de emocionar. Como já apontamos, essa capacidade de Varella vai lhe permitir circular com muita facilidade entre os diferentes espaços da colônia e se relacionar com figuras de grande importância política e cultural, inserindo-se em diferentes redes de sociabilidade.

Além de discursar com frequência no Centro Transmontano, no Real Gabinete Português de Leitura e no Centro Luso-Brasileiro Paulo Barreto, Correia Varella

²⁶⁴ *Lusitania*, 16 de março de 1923, p.7.

²⁶⁵ *Lusitania*, loc. cit.

também foi escolhido para ser orador em diversos eventos que aconteceram na Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro, ocasião em que geralmente aproveitava para fazer uma defesa do incremento das relações comerciais entre Brasil e Portugal. Foi orador também em eventos do Centro Nuno Álvares Pereira, do Orfeão Portugal, do Orfeão Português e do Liceu Literário Português, importantes associações recreativas e educativas da colônia. Mas, como veremos ao longo desse trabalho, a prática de ser orador era apenas uma dentre as várias de mediação cultural realizadas por esse intelectual no Brasil.

Voltando ao Centro Transmontano, associação que Correia Varella ajudou a fundar e onde sua atuação política e cultural foi ainda mais direta, é importante destacar algumas funções assumidas por ele, bem como certos projetos que nasceram naquele espaço. Na verdade, desde a criação do Centro, Varella sempre esteve ocupando alguma função: começou como 2º secretário, passou a ser o 1º secretário, em seguida o secretário geral. Depois, integrou o Conselho Fiscal, foi diretor, presidiu diversas reuniões na ausência do Presidente, representou o Centro em eventos e viagens. Enfim, a trajetória de vida de Varella está diretamente atrelada à história dessa associação portuguesa. Inclusive em razão das amizades que lá construiu e que foram fundamentais para o desenvolvimento de alguns projetos em conjunto. Nesse caso, vale citar sua amizade com os também sócios iniciadores João Chrysóstomo Cruz e Lourenço Júlio Teixeira. Como veremos no próximo capítulo, os três imigrantes foram responsáveis por fundar, em janeiro de 1925, o jornal *Pátria Portuguesa*.

Não temos elementos suficientes para afirmar que os vínculos entre os três tenham se iniciado a partir da fundação do Centro Transmontano, pois eles poderiam ser mais antigos. Mas, com certeza, podemos inferir que a convivência no Centro Transmontano forneceu o ambiente propício para a construção e o amadurecimento do projeto de fundação de um jornal com as características da *Pátria Portuguesa*. Este possuía como programa a defesa dos interesses portugueses no Brasil e a união entre Brasil e Portugal, visando o objetivo de ser o “porta-voz” da colônia portuguesa do Rio de Janeiro. O Centro deve ser pensado, portanto, como um espaço de sociabilidade estratégico, até por ter sido o primeiro centro regional. Nele, os imigrantes trocaram experiências, reafirmaram laços, vivenciaram aproximações/distanciamentos político-ideológicos. Mas o Centro também foi um espaço de fermentação intelectual, onde projetos foram debatidos, bem como suas estratégias de implementação. Inclusive, o mesmo grupo seria responsável ainda pela criação de outros periódicos no Rio de

Janeiro, vetores culturais importantíssimos para o exercício de mediação cultural realizado por Varella.

Ao mesmo tempo, ele daria continuidade aos seus projetos culturais realizados fora do Centro. Por exemplo, um espaço na colônia em que esteve muito presente foi o Centro Nuno Álvares Pereira, mais especificamente a Escola Portuguesa, instituição fundada em 1921 sob o patrocínio do Centro e reconhecida oficialmente pelo governo português. De acordo com Heloísa Paulo, o objetivo da Escola era o de instruir os sócios e seus filhos de acordo com o programa de instrução adotado em Portugal, acrescido da História do Brasil, harmonizando-o com as disposições das leis brasileiras.²⁶⁶

Varella era sempre convidado a participar dos eventos promovidos pela Escola, como a inauguração de exposições com trabalhos dos alunos, solenidades de premiação dos melhores alunos da instituição, homenagens ao corpo docente. Nessas ocasiões, em que normalmente era o orador oficial, seu discurso pautava-se pela valorização da educação enquanto instrumento de transformação da sociedade, enfatizando o caso dos imigrantes portugueses, em que o estudo poderia afastá-los da imagem do imigrante ignorante e auxiliá-los em sua inserção na sociedade brasileira.

Em relação a essa questão específica, não conseguimos encontrar dados sobre o grau de instrução formal de Correia Varella. A única informação que tivemos é a de que em Portugal ele fora aluno do Liceu de Vila Real, na província de Trás-os-Montes, uma instituição pública que a partir de 1978 passou a se chamar Escola Secundária Camilo Castelo Branco, existente até os dias de hoje. Obtivemos essa informação a partir de um livro - uma fotobiografia do português Aureliano de Almeida Barrigas, natural de Vila Real -, em que Varella aparece como um dos seus colegas de turma, por volta de 1908.²⁶⁷ No entanto, não há informações sobre a conclusão do curso ou mesmo sobre a continuação dos estudos. Descobrimos também que seu pai, José Tomé Varella, era professor em Portugal, e que ficou conhecido como “o primeiro professor do Concelho de Vila Real”²⁶⁸, mas não sabemos se chegou a lecionar na mesma escola que Varella estudou. A certeza que temos é de que em 1913 ele veio para o Brasil e que em 1918, no Rio de Janeiro, se formou ator pela Escola Dramática Municipal.

²⁶⁶ PAULO, Heloísa. “O Emigrante e a leitura. A colônia portuguesa do Brasil e as suas publicações”. In: *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Faculdade de Letras, vol.20, 1999, p. 178.

²⁶⁷ NEVES, Elísio Amaral. *Aureliano Barrigas: fotobiografia*. Vila Real: Câmara Municipal, 2010.

²⁶⁸ *Voz de Portugal*, 10 de dezembro de 1950, p.3.

Mas no âmbito da Escola Portuguesa, Varella participou como examinador das provas de fim de ano da instituição, o que aponta para a possibilidade dele ter concluído os estudos ainda em Portugal. É o que podemos ver, por exemplo, na fotografia abaixo, que retrata o júri e o grupo de examinadores das provas do ano letivo de 1930, além de alguns alunos que se destacaram nos exames (Figura 23). Varella, o terceiro sentado da esquerda para a direita, atuou como vogal assistente, cujo júri foi presidido pelo Cônsul Geral de Portugal. A Escola Portuguesa funcionou no Rio de Janeiro até 1938, quando o Centro Nuno Álvares Pereira deixou de existir e a legislação brasileira passou a proibir a existência de escolas voltadas para os núcleos de imigrantes.



Figura 23 – Legenda: Júri e grupo de examinadores das provas do ano letivo de 1930 da Escola Portuguesa. Referência: *Lusitania*. Título: Vida escolar. 1 de janeiro de 1931, p.45. Acervo: BNDigital.

Outros projetos em que Varella participou foram aqueles relacionados à formação de comissões de homenagem, de recepção de portugueses ilustres e de organização de concursos, eventos que também o ajudaram a construir sua autoridade e a se impor enquanto um intelectual mediador. São muitos os exemplos. Por isso, optamos por destacar aqueles mais importantes, do ponto de vista de sua capacidade de mobilização da colônia. Foi assim que, em 1927, Varella ajudou a organizar um grupo bastante expressivo para receber no Rio de Janeiro e homenagear os tripulantes do “Argos”, o hidroavião português que iria realizar, pela primeira vez, a “Volta ao Mundo”. Essa circunavegação aérea já havia sido tentada, sem sucesso, pelo aviador Sacadura Cabral, e havia terminado, em 1924, com o desaparecimento do mesmo.

Como se sabe, Sacadura Cabral e Gago Coutinho ficaram internacionalmente conhecidos por terem realizado, em 1922, a primeira viagem aérea ligando a Europa à América do Sul. A bordo do “Lusitânia”, saíram de Lisboa em 30 de março e chegaram ao Rio de Janeiro em 17 de junho, reproduzindo, por via aérea, o que Pedro Álvares Cabral realizara em 1500. Tornaram-se assim um símbolo para os portugueses, tanto de Portugal quanto do Brasil, cantados como verdadeiros heróis modernos pela colônia e considerados herdeiros diretos dos heróis quinhentistas. Não seria diferente no caso do “Argos”, cujo projeto era saudado com muita esperança pelos portugueses, pois seriam responsáveis por trazerem de volta os tempos de glória de Portugal.

Mas não foi bem isso o que ocorreu, já que o plano de “volta ao mundo” pelos ares fracassou mais uma vez. No entanto, uma vez em terras cariocas, os aviadores foram recebidos com muita festa pela colônia portuguesa e homenageados em vários eventos. Correia Varella estaria presente em todos eles, algumas vezes representando o Centro Transmontano e outras representando o jornal *Pátria Portuguesa*. Fora assim na Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria, no Orfeão Português, no Orfeão Portugal, no Grêmio Republicano Português e no Centro D. Nuno Álvares Pereira. Nessas ocasiões, em que estiveram presentes importantes autoridades, Varella saudou os aviadores em nome da colônia, exaltando o feito dos mesmos e externando o orgulho que estavam sentindo naquele momento da Nação portuguesa, atuando novamente como um mediador entre os portugueses da colônia e os portugueses de Portugal.²⁶⁹

4.2.1 – Os concursos de beleza feminina

Outro tipo de evento com que Correia Varella se envolvia frequentemente no país eram os chamados concursos de beleza feminina. Através de algumas fontes percebemos que ele se saía muito bem nesse tipo de acontecimento, principalmente em situações em que se colocava a mulher portuguesa em evidência. Pode parecer bobagem hoje em dia, para a maioria das pessoas, a organização de concursos como esses, após décadas de críticas sofridas, principalmente pelos movimentos feministas, mas não só. Mas esses eventos eram muito comuns na primeira metade do século XX e

²⁶⁹ A participação de Correia Varella nos eventos de homenagem aos tripulantes do “Argos”, no âmbito da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, foi descrita nos periódicos: *Gazeta de Notícias*, 30 de abril de 1927, p.2; *A Noite*, 6 de maio de 1927, p.8; *A Noite*, 7 de maio de 1927, p.2.

levados a sério pela sociedade, incluindo os veículos de comunicação, como a imprensa e o rádio, que se dedicavam a fazer toda a cobertura dos concursos.

Esse foi o caso, por exemplo, do Concurso Internacional de Beleza ocorrido no Rio de Janeiro, em setembro de 1930, que, em diversos momentos, parou a cidade para exibir as candidatas ao título de Miss Universo. Esse concurso, promovido pelo jornal carioca *A Noite*, foi organizado em resposta à não classificação da brasileira Olga Bergamini no concurso oficial do ano anterior, o chamado International Pageant of Pulchritude, ocorrido em Galveston, no Texas (EUA). Nesse sentido, não é reconhecido como oficial pela Miss Universe Organization, não participando das estatísticas dos Concursos Internacionais de Beleza. No entanto, o evento atraiu a atenção de vários países do mundo, que enviaram para cá as suas candidatas. Participaram, ao todo, representantes de 25 países, incluindo os EUA, sendo recebidas com muito luxo e levadas em cortejo pelas ruas do Rio de Janeiro, recebendo total atenção da imprensa nacional, como podemos ver na fotografia reproduzida a seguir (Figura 24).



Figura 24 – Legenda: Concorrentes ao título de Miss Universo no Concurso Internacional de Beleza, no Rio de Janeiro. Referência: *A Noite* (Suplemento). Título: As concorrentes ao título de “Miss Universo” que já se encontram no Rio de Janeiro. 28 de agosto de 1930, p.1. Acervo: BNDigital.

É interessante observar que toda essa mobilização em torno do Concurso se deu em um contexto bastante conturbado da política nacional, pois foram os meses que antecederam o chamado “movimento de 1930”, que levaria Getúlio Vargas à Presidência da República. Quando as primeiras candidatas começaram a chegar ao país, Júlio Prestes já havia vencido as eleições de 1º de março de 1930 e João Pessoa, candidato a vice-presidente pela Aliança Liberal, já havia sido assassinado, em Recife,

pelo seu adversário político Júlio Dantas. Como sabemos, este fato, ocorrido em 26 de julho daquele ano, mesmo tendo motivações pessoais, além de políticas, foi explorado politicamente, servindo para estimular a articulação “revolucionária”. Foi assim que o comando geral do movimento armado foi entregue ao tenente-coronel Góis Monteiro e, em 3 de outubro, o movimento estourou em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul. Washington Luís foi deposto da Presidência pelos militares, no Rio de Janeiro, em 24 de outubro, e, em 3 de novembro, Getúlio Vargas tomou posse do cargo. Ou seja, o Concurso aconteceu justamente no momento em que a oposição estava se articulando para dar o golpe de Estado.

De acordo com a imprensa da época, a favorita ao título de Miss Universo era a Miss Portugal, Fernanda Gonçalves, também chamada pelos portugueses de “Menina dos nossos olhos”. A recepção à Miss Portugal, que chegou ao país em agosto de 1930, contou com a participação direta de Varella e mobilizou diferentes grupos da colônia. Varella integrou a comissão responsável por organizar as festas em homenagem à Miss, em especial a que iria ocorrer no Real Gabinete Português de Leitura, da qual fizeram parte também nomes de importantes intelectuais, como o de Carlos Malheiros Dias.²⁷⁰ Dentre os festejos organizados estavam: um sarau literário no Real Gabinete; noites de baile no Orfeão Português, Orfeão Portugal e Clube Ginástico Português; espetáculos teatrais oferecidos no Teatro Recreio e no Teatro República e banquetes noturnos.

A propaganda da chegada da Miss ao Brasil foi intensa nos periódicos cariocas. O concurso foi retratado como o grande acontecimento do ano para a colônia, especialmente no jornal *Diário de Notícias*, que possuía uma seção específica para assuntos relacionados a Portugal, intitulada “Portugal Continental e Ultramarino”. Nos dias que antecederam à sua chegada, o jornal publicou uma série de cartas destinadas à “Embaixatriz da beleza feminina lusa”²⁷¹, que davam conta da ansiedade vivida pela colônia e do grande número de pessoas envolvidas com esse evento, sendo que as cartas eram assinadas por donas de casa, caixeiros, jornalistas, empregadas domésticas, funcionários da Light, comerciantes, jovens estudantes, ou seja, diferentes grupos que

²⁷⁰ Carlos Malheiros Dias foi jornalista, contista, cronista, diplomata e ficcionista português. Nascido no Porto, em 1875, viveu largos períodos no Brasil, antes e depois da Proclamação da República. Ficou conhecido pelo romance *A Mulata* (1896), que por fazer críticas diretas ao sistema político brasileiro e à intelectualidade carioca teve uma repercussão muito negativa que o fez voltar para Portugal, retornando ao Brasil apenas após a implantação da República portuguesa, em 1910. Morreu em Lisboa em 19 de outubro de 1941. Cf. CARRIJO, Fabrizia de Souza. “Carlos Malheiros Dias”. *Convergência Lusitana*, n.26, julho-dezembro de 211, p.194-199.

²⁷¹ *Diário de Notícias*, 3 de agosto de 1930, p.8.

buscavam matar um pouco as saudades da terrinha através da figura de Fernanda Gonçalves, “feita de pedacinhos de todas as mulheres de Portugal”.²⁷²

A Miss chegou ao Rio de Janeiro no dia 13 de agosto de 1930, a bordo do Nyassa, sendo recebida no cais por uma multidão de pessoas, como podemos observar na fotografia reproduzida a seguir (Figura 25), que incluía além de cidadãos comuns, representantes de todas as associações portuguesas cariocas e a Banda Portugal, que a recebeu tocando. Em seguida, foi levada em cortejo até o Hotel Glória por uma comissão das associações portuguesas, em que Correia Varella esteve presente, onde concedeu entrevista ao jornal *A Noite* e, após ser instalada em um dos quartos, acenou da janela para a multidão, recebendo uma longa salva de palmas. Uma cena digna de grandes celebridades.



Figura 25 – Legenda: Desembarque da Miss Portugal no Rio de Janeiro. Referência: O Cruzeiro. Título: O desembarque de Miss Portugal. 23 de agosto de 1930, p. 37. Acervo: BNDgital.

A recepção oficial da colônia foi realizada somente no dia seguinte, à noite, no Real Gabinete Português de Leitura, onde a Miss Portugal recebeu saudações, ouviu discursos apaixonados, homenagens e participou de um recital. Dentre os nomes que foram escolhidos para recebe-la e saudá-la estavam o de Correia Varella e o de Cecília

²⁷² Ela foi descrita assim pelo intelectual e jornalista português Simões Coelho, em carta publicada no *Diário de Notícias*, em 13 de agosto de 1930, p.8.

Meirelles. Varella participou do evento como representante dos jornalistas portugueses no Brasil, e além de dar as boas-vindas à eleita, recitou versos do poeta português Alípio Ramos em sua homenagem. Já a poetisa Cecília Meirelles estava na festa representando as professoras brasileiras e saudou a Miss recitando os seus próprios versos, os quais foram musicados pelo maestro da Banda Portugal. Mas apesar de toda essa propaganda feita pela colônia e de sua torcida, a vencedora do concurso de Miss Universo foi Yolanda Pereira, a Miss Brasil, eleita curiosamente no dia 7 de setembro de 1930, cabendo a Fernanda Gonçalves o segundo lugar no concurso (Figura 26).



Figura 26 – Legenda: Fernanda Gonçalves, Miss Portugal, que ganhou o segundo lugar no Concurso Internacional de Beleza no Rio de Janeiro. Referência: *A Noite* (Suplemento). Título: Concurso internacional de beleza do Rio de Janeiro. 11 de setembro de 1930, p.9. Acervo: BNDigital.

Não é a primeira vez nessa tese que apontamos para a proximidade existente entre Cecília Meirelles e a colônia portuguesa. Como já dissemos, por ser descendente de portugueses e casada com um português, o artista plástico Fernando Correia Dias, era comum que ela circulasse pelos espaços da colônia e também por Portugal, cultivando amizades com importantes nomes da intelectualidade portuguesa e luso-brasileira. Também não seria a única vez que Varella e Cecília Meirelles participariam juntos de um evento da colônia. Como mostramos no segundo capítulo, em outubro de 1931 ela esteve presente em um evento no Teatro Lírico, organizado pelo Centro do Minho em benefício de sua Caixa de Assistência aos Desvalidos, ocasião em que foi

representada a peça de Correia Varella *Saber ser Mulher* e em que a poetisa declamou versos escritos pelo próprio Varella em homenagem às mulheres portuguesas.

Essa parceria entre os dois intelectuais também seria verificada na organização do projeto da Sala Portugal, do *Diário de Notícias*. Essa Sala fora criada no 2º andar do edifício do jornal para servir de gabinete de leitura, para que, nas palavras do próprio periódico, “sirva aos nossos patrícios para matarem saudades da sua terra e a brasileiros para acompanharem, quanto o desejem, a literatura e o jornalismo de Portugal”.²⁷³ Nesse sentido, de acordo com o jornal, a construção da Sala seria uma demonstração prática de solidariedade jornalística entre os profissionais de ambas as nacionalidades. Além disso, nela ficaria também instalada a redação da página “Portugal Continental e Ultramarino”, especializada em assuntos portugueses, cujos diretores literário e artístico eram, respectivamente, os jornalistas portugueses Simões Coelho e Correia Dias.

Para tal, iniciou-se uma campanha dentro da colônia para que fossem doados à Sala livros e periódicos portugueses para que se constituísse a sua biblioteca. A Sala Portugal foi inaugurada no dia 12 de julho de 1930 com uma festa organizada pelo *Diário de Notícias*, cuja cerimônia foi presidida pelo embaixador de Portugal. Correia Varella e Cecília Meirelles, que nessa época era diretora da “Página de Educação” do *Diário de Notícias*, contribuíram tanto doando originais de livros e periódicos como ajudando na propaganda da Sala, fazendo visitas regulares e acompanhando autoridades portuguesas e brasileiras ao espaço.

Outro concurso de beleza que envolveu grande parte da colônia e que contou com a participação direta de Varella foi o da rainha da colônia portuguesa do Brasil, lançado no dia 1º de maio de 1931 pelo jornal *Pátria Portuguesa*, em que Varella era diretor. A organização do concurso ficou a cargo de uma comissão que reunia representantes de diversas associações portuguesas, e a divulgação do mesmo era feita principalmente através dos periódicos da colônia, onde eram publicadas as normas do concurso, fotografias das candidatas, pequenas biografias das mesmas, além de cupons que poderiam ser destacados pelos leitores e onde depositavam o seu voto, remetendo-os à redação, funcionando assim também como uma importante estratégia de venda desses periódicos.

O concurso durou até dezembro do mesmo ano, quando foi então eleita a rainha Leopoldina Belo, que ganhou do grupo da *Pátria Portuguesa* uma quantia em dinheiro,

²⁷³ *Diário de Notícias*, 25 de junho de 1930, p.7.

uma viagem a Portugal e algumas campanhas de publicidade. Sua coroação só ocorreu, no entanto, em março de 1932, em festa organizada no Clube Ginástico Português, em que Correia Varella foi mais uma vez orador, fazendo um discurso sobre a significação do evento.²⁷⁴ Na verdade, Varella esteve à frente de todas as etapas do concurso e, após a eleição, tornou-se uma espécie de “tutor” da rainha e de sua imagem, acompanhando-a nos eventos oferecidos pela colônia, como almoços na Embaixada, nas campanhas de publicidade, em viagens por outros estados do país, a fim de conhecer as outras colônias portuguesas, bem como na viagem a Portugal que a mesma recebera como prêmio, como podemos observar no conjunto de fotografias reproduzido na revista *Lusitania*, onde, no alto, Varella aparece ao lado da rainha e do comandante, e, abaixo, em conversa com a mesma a bordo do vapor (Figura 27).



Figura 27 – Legenda: Chegada da rainha da colônia portuguesa do Brasil ao Rio de Janeiro, após viagem a Portugal. Referência: *Lusitania*. Título: Chegou a S. Majestade a Rainha da Colônia. 30 de setembro de 1932, p.17. Acervo: BNDigital.

²⁷⁴ *Diário de Notícias*, 19 de março de 1932, p.6.

Além disso, Correia Varella também ficaria responsável por fazer a letra do “Hino da Rainha da Colônia Portuguesa”, de autoria do maestro Rodrigues Pinho, que seria executado em todas as cerimônias de homenagem à eleita. Essa era, portanto, mais uma faceta desse intelectual luso-brasileiro, que além de escrever peças de teatro, livro, artigos e crônicas para jornais, também era letrista. Anos mais tarde, por exemplo, ele escreveria também fados, como o que fez em 1937 intitulado “Beatriz Costa”, em homenagem a essa famosa atriz portuguesa, interpretado pela Companhia Portuguesa de Revistas. Alguns fados, inclusive, chegaram a ser gravados no Brasil, como o que escreveu em parceria com o brasileiro Armando Angelo chamado “Perdoar”, gravado em 1952 na gravadora Continental pela cantora portuguesa Helena Gonçalves, artista contratada da Rádio Nacional.

4.2.2 – A Casa de Portugal

Outro importante projeto em que Varella se envolveu no Brasil, a partir de sua inserção no Centro Transmontano, foi o da criação da Casa de Portugal (1928), instituição que seria responsável por congregar todos os Centros Regionais portugueses existentes no país. A Casa de Portugal era um desejo antigo da colônia, tendo sido discutida em diversas ocasiões e por várias personalidades. O projeto inicial era criar um órgão representativo da colônia portuguesa do Brasil que fosse responsável por centralizar o funcionamento das diferentes associações existentes. De acordo com Maria Helena Beozzo Lima, por essa proposta, a Casa de Portugal deveria promover a união dos portugueses por meio da estrutura de serviços institucionais de assistência médica, hospitalar, jurídica, escolar, bibliotecária, além de festas, etc.²⁷⁵ O primeiro passo para essa organização seria a fundação dos centros regionais, em que cada província de Portugal corresponderia a um centro que congregaria os naturais daquela região. A seguir, todos esses centros se reuniriam para compor a Casa de Portugal.

Um dos principais defensores desse projeto foi o escritor português Carlos Malheiros Dias que, já em 1915, em artigo publicado no jornal *Gazeta de Notícias*, apontava para as vantagens da criação de tal instituição. A ideia não foi levada à frente, mas voltou com força no período em que se estavam organizando os festejos do Centenário da Independência do Brasil. Em 1918, quando a colônia discutia como seria

²⁷⁵ LIMA, Maria Helena Beozzo. *A Missão herdada: um estudo sobre a inserção do imigrante português*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1977, p.40.

a sua participação nas festas do Centenário, Carlos Malheiros Dias retomou a proposta, defendendo que a Casa de Portugal seria um excelente órgão para representar a colônia portuguesa, além de contribuir para a reconciliação de todos os portugueses e a unificação da colônia.²⁷⁶ Sua ideia era construir um palácio português no Centro do Rio de Janeiro, um “solar monumental”, que serviria de sede para a Casa. No edifício funcionariam as chancelarias da Embaixada, do Consulado, da Câmara do Comércio e da Agência Financeira; haveria uma exposição permanente de indústrias portuguesas; salões para a realização de festas, conferências e exposições de arte; biblioteca e sala de leitura; além das sedes sociais das associações que ainda não possuíam prédios próprios.²⁷⁷ Muito apoiada pela elite intelectual e empresarial da colônia, a proposta, no entanto, não saiu do papel.

Foi a criação do Centro Transmontano, em 1923, que, mais uma vez, trouxe à tona o projeto de fundação de uma instituição centralizadora das ações da colônia portuguesa, com a proposta de reunir, em torno da instituição, os Centros Regionais. Formou-se então uma Comissão Iniciadora da Casa de Portugal, tendo como um dos principais líderes o Presidente do Centro Transmontano, Antonio Teixeira Alvada, e o industrial Zeferino Rebelo de Oliveira, que se tornaria, em 1924, o Presidente do Centro Duriense. Correia Varella participou desde o início das discussões, quando ainda em 1923, no Centro Transmontano, tomou parte tanto da Comissão Iniciadora como da Comissão Organizadora.

A primeira reunião da Comissão Iniciadora se deu em 25 de setembro de 1924, quando se formaram os Centros Regionais Portugueses - futura Casa de Portugal -, cuja sede social estava localizada em um dos andares do edifício do Banco Nacional Ultramarino, na Rua Senador Eusébio.²⁷⁸ Varella foi escolhido para ser o secretário da nova organização, participando de quase todas as reuniões. Os Centros Regionais Portugueses se tornaram mais um espaço de atuação política e cultural de Correia Varella na colônia, tendo ele participado de sessões cívicas, de mesas em eventos solenes, organizado festividades e atuado como orador em diversas ocasiões. Além disso, participou de uma viagem a Portugal, no início do ano de 1926, em que foi recebido, junto com Sampaio Garrido, cônsul geral de Portugal no Rio de Janeiro, e

²⁷⁶ Carlos Malheiros Dias fez a defesa da criação da Casa de Portugal em artigo publicado no jornal *O Paiz*, em 23 de setembro de 1918, p.4.

²⁷⁷ *O Paiz*, loc. cit.

²⁷⁸ O Banco Nacional Ultramarino foi criado em Lisboa em 1864 como Banco Emissor para as colônias portuguesas, exercendo também funções de Banco de Fomento e Comercial. No Brasil, a primeira filial do Banco foi aberta em 1913, no Rio de Janeiro, então Capital Federal do país.

Etelvino Souto Maior, grande empresário português no Rio de Janeiro, pelo Presidente português, Bernardino Machado, e pelo Ministro dos Negócios Estrangeiros, Sr. Vasco Borges. Em conversa com ambas as autoridades políticas, Varella e os demais falaram sobre o projeto de construção da Casa de Portugal e solicitaram o apoio do governo português. Na ocasião, receberam elogios pelas atividades da colônia nos centros regionais no Brasil e ouviram promessas de auxílio ao projeto da nova instituição.²⁷⁹

Durante os cinco meses em que permaneceu em Portugal, entre março e agosto de 1926, Varella também fez propaganda da Casa de Portugal através de periódicos portugueses, concedendo entrevistas a alguns deles, como ao jornal *O Século*, em que falava sobre os propósitos da instituição e a necessidade de todos os portugueses apoiarem tal iniciativa.²⁸⁰ Essa e as outras várias viagens que Varella fez a Portugal constituíam-se, portanto, em mais uma modalidade de mediação cultural exercida por esse intelectual. Em uma entrevista concedida ao *Diário de Notícias*, de Lisboa, ele é questionado sobre o intercâmbio desportivo entre Brasil e Portugal e dá a sua opinião contrária. É interessante a forma como o periódico apresenta Varella aos leitores:

Correia Varella, comediógrafo laureado, autor de vários originais representados com grande êxito, redator principal do brilhante periódico *Pátria Portuguesa*, o estrênuo defensor da colônia portuguesa do Brasil, é um patriota apaixonado e fervoroso. Pena cheia de fé e de vibração, ao serviço duma nobre inteligência, a sua obra de aproximação entre Portugal e a Pátria Brasileira vem desde há muito impondo-se como eficaz e profícua.²⁸¹

Após essa apresentação, que exalta a sua atuação como comediógrafo e jornalista no Brasil, Varella é convidado então a falar sobre o que ele achava do intercâmbio esportivo luso-brasileiro, na condição de imigrante, colocando-se completamente contra. Para ele, como o esporte é movido por paixões, acabava gerando desavenças entre as torcidas, e, nesse caso, comprometendo a paz e a amizade existente entre brasileiros e portugueses. Nesse sentido, deveria ser evitado.

Se aqui soubessem como são prejudiciais à boa amizade que deve existir – e de fato existe – entre portugueses e brasileiros, nunca pensariam em enviar lá

²⁷⁹ *O Paiz*, 26 de março de 1926, p.6; *O Imparcial*, 9 de abril de 1926, p.3.

²⁸⁰ A divulgação no Brasil de parte dessas entrevistas concedidas por Correia Varella em Portugal foi realizada pelo jornal *Gazeta de Notícias*, em 7 de abril de 1924, p.3.

²⁸¹ Essa entrevista publicada no *Diário de Notícias* de Lisboa, em 29 de março de 1926, foi reproduzida no periódico *O Jornal*, em 21 de abril de 1926, p.10.

embaixadas desportivas, qualquer que seja o seu gênero. Se a vitória lhes não pertence – e é o mais natural, porque o Brasil é uma terra onde se cultiva muito o desporto, sobretudo o *football* e remo – os portugueses ficariam mal colocados. Se conseguem manter superioridade, os brasileiros não se conformam. Bem vê: o dilema é terrível e quem sofre somos nós, os que lá estamos e vivemos.²⁸²

Correia Varella, enquanto mediador, se dirige então aos portugueses de Portugal, apontando o quanto é prejudicial as tentativas de intercâmbio esportivo entre as Nações, e pedindo, em nome da colônia portuguesa, para que não as façam, pois quem sofrerá as consequências serão justamente os imigrantes. Para ele, o intercâmbio que deve ser cultivado é o intelectual e o econômico, os únicos que trazem ganhos para ambos os países. E termina a entrevista exaltando outro tipo de troca:

Só há um intercâmbio que nos convém: o do trabalho honesto, inteligente e criterioso. O emigrante deve ir disposto a trabalhar e a saber o que vai fazer. A amizade dos brasileiros é sincera e nenhuma outra colônia, como a nossa, goza ali de tanta estima. A casa dos brasileiros é a nossa própria casa. Não somos estrangeiros – somos filhos da terra. Que não sejam perturbadas estas boas relações e esta amizade.²⁸³

Esse tom conciliador de Varella, sempre muito diplomático, que demonstra também a sua condição de um intelectual entre “dois mundos”, português e brasileiro, foi mantido em todas as entrevistas concedidas aos jornalistas portugueses nessa época. Especialmente quando comentava sobre o projeto da Casa de Portugal e a necessidade dos portugueses de terem orgulho e auxiliarem na constituição da instituição, afirmando sempre que falava em nome da colônia do Brasil. E ao retornar ao país, foi recebido no porto do Rio de Janeiro por um grupo de colegas jornalistas e pela diretoria do Centro Transmontano, que agradeceu a campanha feita por ele em prol da Casa de Portugal.²⁸⁴

Entretanto, essa afirmação de Varella de que estava falando em nome da colônia tratava-se apenas de um instrumento retórico. Primeiro porque a colônia não era um bloco homogêneo, uma coisa só; ela era feita de pessoas, com suas diferenças, divergências, apesar do discurso oficial tentar sempre esconder qualquer conflito

²⁸² *O Jornal*, 21 de abril de 1926, p.10.

²⁸³ *O Jornal*, loc. cit.

²⁸⁴ *Correio da Manhã*, 3 de agosto de 1926, p.5.

interno. Segundo porque a fundação da Casa de Portugal não era um consenso dentro da colônia. Havia muitas vozes contrárias, que inclusive contribuíram para que o projeto original não chegasse a ser implantado. Ainda em 1923, quando a proposta feita por Carlos Malheiros Dias foi retomada, as críticas já eram fortes. A maioria delas apontava para o perigo da perda de autonomia das instituições da colônia, que passariam a ser tuteladas pela Casa de Portugal, além do fato de seus associados terem que pagar mais uma taxa. Em uma dessas críticas, que chegaram a ser publicadas na imprensa carioca, dizia-se que estavam pretendendo com a Casa de Portugal uma espécie de feudalismo associativo: “em cima a diretoria Suserana, em baixo as diretorias Vassalãs”.²⁸⁵

Além das críticas ao projeto da Casa, o próprio Correia Varella recebeu comentários nada amigáveis nessa época. Na verdade, essa onipresença dele na colônia, que já apontamos como uma marca da atuação desse intelectual no Brasil, não era vista por todos com bons olhos. Em uma carta publicada no ano de 1925, n’*O Jornal*, assinada por José de Barros, Varella é chamado de “caça-níqueis”, de interesseiro. Ele é acusado pelo autor da carta de criar situações dentro da colônia só para se beneficiar; de participar da Comissão da Casa de Portugal por interesses mesquinhos, para simplesmente receber um salário de secretário; além de supostamente viver às custas do Centro Transmontano, como podemos observar no trecho reproduzido abaixo:

Correia Varella [...] continua a mamar à túrgida teta do Centro Transmontano e da Casa de Portugal. Ultimamente lançou pelo seu pasquim a ideia de se fazer representar o Centro no Congresso Transmontano, a realizar-se em julho, na cidade de Bragança. Combinado com o presidente e com parte dos membros da diretoria, com aqueles que se prestam aos seus sórdidos manejos, convocou a reunião do Conselho Deliberativo, na qual vai pleitear a delegação na sua personalidade, ao referido Congresso, com despesas pagas e vencimentos [...]

Que iria fazer ao seio dos intelectuais da nossa província esse Correia Varella, cujo principal mérito é não ter espinha, nem caráter; que se introduziu nos centros regionais para ser o seu caça-níqueis; que alardeia desinteresse e avanta ideias para se aproveitar indecorosamente delas? [...] Nega-se uma passagem a um transmontano doente e paga-se passagem e despesas de representação a um indivíduo que quer ir gozar à custa do patrimônio social dos que, na sua maioria, fazem sacrifício para pagar em dia as suas mensalidades. [...]

²⁸⁵ *O Paiz*, 13 de outubro de 1923, p.3.

Sabe-se que alguns parciais do ramo de secos e molhados a varejo andam por aí a espalhar a retumbante nova de que o Correia Varella será o le-a-der (!) da colônia portuguesa do Rio de Janeiro. Isso poderá ser lá para o ramo de secos e molhados e, ainda assim, para poucos. Podem até fazê-lo seu cônsul. Da gente limpa que ia ingressando nos centros regionais e que os está abandonando, não será.

A colônia mais distinta, a que tem em suas mãos o comércio, a indústria e a finança, mesmo podendo fazer liberalidades, não está disposta a pagar criado de inglês a trezentos mil réis. Esse luxo é só para o presidente e para os tesoureiros do Centro Transmontano e, assim mesmo, à custa dos cofres da Associação. Foi para isso que a direção pediu o aumento de quota? [...]²⁸⁶

A carta de José de Barros deixa muito claro que não se pode falar em “a colônia portuguesa”, porque, como já apontamos, ela era heterogênea e marcada por disputas internas. O próprio autor já fora colega de Varella um dia, tendo fundado com ele, como vimos, o Centro Transmontano, mas por alguma razão acabou se afastando tanto dele quanto do próprio Centro. Outro ponto interessante que podemos perceber é o fato de José de Barros não considerar Varella um “intelectual de verdade”, tanto que se pergunta sobre o que iria ele fazer no meio dos intelectuais transmontanos, no Congresso, chegando a dizer, mais a frente, que os congressistas logo reconheceriam a sua verdadeira marca e cada um deles lhe diria: “Varella! Vá levar a minha capa e a minha mala ao hotel”²⁸⁷.

Já havíamos apontado para essa questão na introdução dessa tese, ou seja, o fato de que, historicamente, os mediadores não são identificados como “verdadeiros” intelectuais. E, sabendo que a crítica parte de um poeta, fica mais fácil ainda de compreender, pois o que José de Barros está tentando fazer é justamente deslegitimar Correia Varella, pois sua aceção de intelectual está relacionada à ideia de criador, aquele que constitui a chamada “cultura erudita” ou “alta cultura”. E Varella não se encaixaria nela, mesmo já tendo escrito várias peças teatrais, algumas de grande sucesso, e de estar trabalhando como jornalista em periódicos portugueses no Rio de Janeiro. Para o autor da carta, ele continuaria a ser apenas um “criado de inglês”, uma referência ao fato de ter trabalhado por um tempo, no Rio de Janeiro, como escriturário na companhia inglesa *Western Telegraph*, mais conhecida como “Cabo Submarino”.

²⁸⁶ *O Jornal*, 26 de março de 1925, p.6.

²⁸⁷ *O Jornal*, loc. cit.

Logo, era alguém que tentava se dar bem a qualquer preço dentro da colônia, aproveitando-se dela. Ou seja, uma clara disputa por espaço dentro do campo.

Esse processo demorado de fundação da Casa de Portugal, bem como a carta de José de Barros atacando Varella, dão a ver, novamente, como as associações portuguesas no Brasil eram espaços de poder e de disputas políticas e também econômicas. Fazer parte dessas instituições, ocupar cargos, representá-las, era uma forma desses homens, “alijados” da elite de Portugal, serem protagonistas no Brasil, mesmo que não fazendo parte da política formal. Nesse raciocínio, Varella era o “diplomata”, o “embaixador”, o “cônsul” dos imigrantes, um apaziguador, que se valia de sua formação cultural para desempenhar bem esse papel e obter, ao mesmo tempo, ganhos simbólicos e materiais.

E como havíamos falado, o projeto original da Casa de Portugal não se concretizou. As críticas foram muito duras e o número de pessoas que se associaram e que contribuíram para a fundação dessa nova associação foi muito abaixo do esperado e do necessário. Criou-se apenas, em 1928, a Casa de Portugal do Rio de Janeiro, reunindo os centros regionais da Capital Federal, bem aquém da ideia inicial de um órgão representativo da colônia no Brasil. Ainda assim, Correia Varella continuou sendo uma figura atuante dentro da Casa, tendo sido eleito, em 1931, para a Assembleia Deliberativa, enquanto representante do Centro Transmontano.

Esse capital cultural que Varella foi acumulando ao longo dos anos no Brasil que foi lhe permitindo também ganhar certo capital político, construindo assim a sua autoridade e ocupando, muitas vezes, o papel de porta-voz da colônia. Ao mesmo tempo, isso lhe abria portas para importantes espaços, como a Embaixada portuguesa e a Federação das Associações Portuguesas, que possuíam comunicação direta com o governo português. Na Embaixada, Correia Varella foi se tornando uma figura muito presente, sendo convidado para festas, participando de almoços e jantares, e muitas vezes acompanhando os embaixadores a eventos oficiais da colônia. Em novembro de 1952, por exemplo, ele acompanhou o Embaixador de Portugal, o Sr. Antônio de Faria, em uma viagem diplomática ao Rio Grande do Sul, onde foram recebidos pelo então governador Ernesto Dornelles.²⁸⁸ Nesse momento, definitivamente, Correia Varella já era uma personagem reconhecida da colônia e estava completamente inserido em suas redes de sociabilidade intelectual e política. Apesar de não ter se tornado um

²⁸⁸ *O Malho*, novembro de 1952, p.72.

comendador, e de não ter enriquecido como tal, as “boas relações” que ele foi construindo ao longo de sua trajetória e o seu capital cultural é que foram lhe permitindo ocupar espaços tão importantes dentro da colônia.

4.3 – O Congresso dos Portugueses no Brasil

Vimos anteriormente que a colônia portuguesa do Rio de Janeiro possuía uma grande capacidade de organização e de mobilização dos seus integrantes para a realização de eventos internos, os quais serviam claramente de propaganda para Portugal. Vimos também que José Augusto Correia Varella participava ativamente de toda essa efervescência, tornando-se aos poucos uma figura reconhecida e ocupando o papel de importante intelectual mediador dessa colônia. No entanto, dependendo das suas características, esses eventos atingiam diferentes grupos. Alguns eram bastante populares, como os concursos, os espetáculos teatrais e os campeonatos. Outros eram mais intelectualizados, como as palestras, os recitais e os congressos, o que não significa dizer que estavam restritos à elite da colônia, mas que tinham um apelo maior entre esses portugueses.

Uma das realizações mais importantes da colônia, durante o período que estabelecemos como recorte, e que se enquadra nesse segundo tipo de evento, foi a organização do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil, que teve um caráter nacional. Realizado no Real Gabinete Português de Leitura, entre os dias 3 e 16 de maio de 1931, seu projeto fora pensado dois anos antes pelos responsáveis pelo jornal *Pátria Portuguesa*, incluindo o próprio Varella, cuja proposta fora lançada na edição do jornal de 17 de março de 1929. A primeira reunião da Comissão Organizadora do evento, no entanto, só iria ocorrer em 17 de setembro do ano seguinte, às vésperas do “Movimento de 1930”, na sede da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria, tendo sido presidida pelo Embaixador de Portugal.²⁸⁹ Correia Varella e Joaquim Campos, representantes da *Pátria Portuguesa*, estiveram presentes e apresentaram a proposta original do Congresso, resumida abaixo em um trecho do discurso de Joaquim Campos:

Do Primeiro Congresso dos Portugueses do Brasil certamente muitos resultados hão de se advir. Ele será, como já o disse mais de uma vez a *Pátria Portuguesa*, uma grande assembleia nacional, sem caráter político

²⁸⁹ *Jornal do Brasil*, 18 de setembro de 1930, p.9.

partidário. Uma grande reunião de portugueses, amigos do Brasil e apaixonados pela terra em que nasceram, na qual serão discutidos todos os problemas que se relacionam com a vida da colônia e com o prestígio de Portugal, assim como aqueles que objetivem a maior e mais útil aproximação luso-brasileira, num intercâmbio de ideias e interesses que prepare as duas nações para a defesa da Raça e para a imposição da Língua.²⁹⁰

Após esse discurso inicial, a comissão organizadora tratou de discutir algumas questões práticas, tendo sido estabelecido o local do Congresso, Real Gabinete Português de Leitura; a data de início do evento, 1º de dezembro de 1930; o período de duração, máximo de quinze dias; o número de delegados por associação, três; além de ter sido constituída uma comissão para receber e dar parecer sobre as teses a serem apresentadas. Essa primeira reunião, seguida de muitas outras, foi intensamente divulgada pela imprensa carioca, como podemos ver na fotografia reproduzida a seguir retirada da revista *Careta*, publicada igualmente em outros periódicos cariocas, em que Varella é o último em pé, da esquerda para a direita (Figura 28).

Essa ampla divulgação do Congresso nos periódicos do Rio de Janeiro nos diz muito do papel social dos organizadores do evento, tanto no âmbito da colônia como em suas relações com a sociedade carioca.²⁹¹ Uma constatação que, na verdade, não está restrita à organização desse evento, porque ao pesquisarmos nos periódicos cariocas dessa época, ficou muito claro o enorme espaço que a colônia tinha nessa imprensa. Além de serem publicadas, quase que diariamente, notícias sobre ela, muitos periódicos possuíam seções específicas para tratar de assuntos relacionados a Portugal e à colônia portuguesa do Rio de Janeiro, revelando, portanto, a importância que a mesma tinha na cidade, tanto do ponto de vista econômico quanto político.

²⁹⁰ *O Jornal*, 18 de setembro de 1930, p.8.

²⁹¹ Dentre os vários periódicos cariocas que fizeram referência ao Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil destacamos: *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *O Jornal*, *O Cruzeiro*, *Careta*, *Diário da Noite*, *Gazeta de Notícias*, *Diário Carioca*, *Jornal do Comércio*, *A Batalha*, *A Esquerda*, *O Malho*, *A Noite*.



1ª Reunião do Congresso dos Portuguezes no Brasil.

Figura 28 – Legenda: Primeira reunião da comissão organizadora do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil. Referência: *Careta*. Título: Câmara Portuguesa de Comércio. 27 de setembro de 1930, p.36. Acervo: BNDigital.

Além de um dos idealizadores do Congresso, Correia Varella foi indicado para participar da Comissão Organizadora, que se reunia semanalmente no Real Gabinete Português de Leitura para decidir questões práticas do evento e debater as possíveis teses que seriam apresentadas. O jornal *Pátria Portuguesa* também foi considerado o órgão oficial do Congresso, que teve à sua frente nomes importantes da elite econômica, política e intelectual da colônia, como os de Alfredo Rebello Nunes, importante empresário e secretário geral do Congresso; Pedroso Rodrigues, Cônsul Geral de Portugal; Victorino Moreira, Presidente do Congresso e Antônio Guimarães, dramaturgo e membro da Comissão.

Grande parte das associações de portugueses existentes no Brasil se fizeram representar através de delegações escolhidas por suas lideranças. Para compreendermos a dimensão do Congresso, que se constituiu em um evento nacional, listamos em um quadro Anexo a este capítulo (p.245-246) todas as associações portuguesas que participaram através de suas delegações representativas, divididas por Estados. No entanto, não foi possível identificar através das fontes como ocorrera esse processo de escolha; se partia de uma iniciativa das próprias associações; se havia uma lista prévia de nomes possíveis de serem indicados; ou mesmo se os próprios membros do

Congresso faziam as nomeações que, em seguida, eram ratificadas pelas agremiações. Varella, por exemplo, foi eleito delegado da Sociedade Beneficente Portuguesa de São Bernardo, além de ter participado de algumas comissões ao longo do evento. Foram oficialmente convidados a comparecer à sessão inaugural do Congresso, em comissão formada para tal, o Presidente da República, Getúlio Vargas, o Ministro das Relações Exteriores, Afrânio de Melo Franco, e o interventor do Distrito Federal, Adolfo Bergamini.

Após ter sua data de início adiada por duas vezes, o Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil foi inaugurado no dia 3 de maio de 1931, em sessão especial realizada às 21h no Real Gabinete Português de Leitura. A essa sessão inaugural compareceram somente pessoas convidadas, sendo que nas demais sessões o acesso ao público foi liberado. Ao lado da mesa diretora, que fora presidida por Valentim da Silva, Encarregado de Negócios de Portugal, e em lugar especial, ficaram as autoridades brasileiras, o tenente Mena Barreto, representando Getúlio Vargas, Teixeira Soares, representando Afrânio de Melo Franco, e Denis Júnior, representando Adolfo Bergamini.

Em seu discurso de abertura, Valentim da Silva enfatizou que o objetivo principal do Congresso era discutir os principais problemas que afligiam os imigrantes portugueses do Brasil, buscando assim encontrar soluções imediatas, além de servir como uma oportunidade para mais uma vez se celebrar a união entre portugueses e brasileiros, “de afirmar com orgulho que Portugal e Brasil são dois irmãos pelo sangue, são dois irmãos pela tradição, são dois irmãos pela raça”.²⁹²

Mesmo apelando para a velha “retórica da irmandade”, exaltando os laços históricos que uniriam as duas nações e os dois povos, o presidente da mesa acabou por revelar em sua fala uma grande preocupação, compartilhada com muitos outros portugueses, com a situação do emigrante português, dado o contexto nacional e internacional desfavorável à imigração, ressaltando que essa seria a principal questão a ser debatida pelos congressistas.

O emigrante português vem, por via de regra, animado dessas nobres virtudes, mas nem sempre, ao pisar a terra brasileira, o destino o favorece e protege. Por vezes, a falta de amparo cria-lhe uma situação angustiosa, levando-o a soçobrar e perder na inanição toda aquela animadora esperança

²⁹² *Anais do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. II, 1931, p.2.

que trouxe da sua terra natal. Se as condições excepcionais do momento fecharam as portas ao emigrante, por um ano, estou certo de que, passada a delicadeza do momento, elas se abrirão de novo, continuando o Brasil a acolher com a mesma generosidade de sempre todos aqueles que aqui vem melhor valorizar as suas faculdades de trabalho. A corrente emigratória portuguesa voltará no seu afluxo secular a reatar a sua continuidade histórica, trazendo para o Brasil o esforço vivificante das suas nobres qualidades. Precisamos, neste momento, de amparar o emigrante, dar-lhe todo o nosso esforço para que ele, ao desembarcar, não fique tateando às cegas, esperando do acaso a colocação para que ele vem preparado. É uma obra que se impõe e a que, estou certo, o Congresso prestará a melhor das atenções.²⁹³

Nas palavras do presidente da mesa “condições excepcionais do momento” haviam fechado as portas ao emigrante, cabendo aos participantes do Congresso encontrar medidas para amparar o emigrante português, em uma referência direta às várias medidas adotadas pelo governo brasileiro que acabaram por afetar diretamente a imigração. Pois, em decorrência da depressão econômica de 1929, e com a ascensão de Getúlio Vargas à presidência da República, teve início no país uma política de contenção da entrada de imigrantes, encabeçada pelo Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, com o objetivo de favorecer a nacionalização do trabalho. Nesse sentido, já em dezembro de 1930 foram publicadas as primeiras medidas restritivas, como o decreto-lei nº 19.482, que além de limitar a entrada de estrangeiros viajantes de terceira classe no Brasil estabelecia aquela que ficaria conhecida como a “Lei dos 2/3”, ou seja, a obrigação de que dois terços dos trabalhadores de cada empresa no país fossem brasileiros natos.²⁹⁴

A esse decreto se seguiram muitos outros, que aos poucos passaram a proibir a entrada de imigrantes não qualificados, menores de dezoito e maiores de sessenta, analfabetos, com alguma deficiência, restringir o envio de remessas de dinheiro pelos imigrantes aos seus países de origem, chegando mesmo a criar quotas de entrada de imigrantes para cada nacionalidade, como fora estabelecido na Constituição de 1934.²⁹⁵

²⁹³ *Anais do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil*, 1931, p.3-4.

²⁹⁴ A respeito das diversas medidas restritivas à imigração do governo de Getúlio Vargas ver: SCHIAVON, Carmen G. Burgert. *Estado Novo e relações luso-brasileiras (1937-1945)*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 2007.

²⁹⁵ Pelo artigo nº 121 da Constituição de 1934 ficava determinado que as correntes imigratórias de cada país não poderiam exceder anualmente o limite de dois por cento sobre o número total dos imigrantes fixados no Brasil durante os últimos cinco anos. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm

E com a instauração do Estado Novo no Brasil as medidas relativas aos imigrantes passariam a ser ainda mais duras, como a decretação das chamadas “Leis Nacionalizadoras”, que restringiam as atividades de imigrantes no país e, no contexto da Guerra, reprimiam a existência de alguns grupos específicos. Assim, através de vários decretos o presidente Getúlio Vargas proibiu, por exemplo, a participação de imigrantes em atividades políticas, a exploração dos meios de comunicação por estrangeiros, o exercício de algumas profissões por imigrantes, como a de jornalista, determinou a nacionalização das associações e das escolas, entre outros.²⁹⁶

Muitos trabalhos já apontaram para o fato de que aos poucos essa política anti-imigratória de Getúlio Vargas foi sendo abolida em relação à Portugal. Carmem Schiavon, por exemplo, em sua tese sobre o Estado Novo e as relações luso-brasileiras, elencou as várias exceções que foram sendo criadas na lei, a partir de 1938, para os imigrantes de nacionalidade portuguesa, que passaram assim a receber um tratamento diferenciado do governo brasileiro.²⁹⁷ Essa tolerância era justificada oficialmente através das relações históricas entre Brasil e Portugal, pois o sentido da formação histórica de nossa nacionalidade seria luso-brasileira. Na prática, tais isenções poderiam contribuir para reforçar a etnia luso-brasileira, em face do perigo oferecido por outros grupos de imigrantes, como alemães e japoneses.

No entanto, apesar dessas restrições terem sido gradualmente suavizadas ao longo de todo o governo Vargas, no que diz respeito aos portugueses, elas também atingiram fortemente esses imigrantes. Basta olharmos os números da entrada de portugueses no Brasil a partir de 1930 que perceberemos como foi brusca a sua queda.²⁹⁸ Além disso, o desemprego também se tornou no período um problema grave entre os imigrantes portugueses, especialmente no Rio de Janeiro, onde essa situação chegou a produzir momentos de tensão dentro da colônia. Em um desses eventos, amplamente divulgado pela imprensa carioca, uma carta escrita pelo português Abel Gomes no dia 16 de dezembro de 1930, publicada no jornal *A Noite*, convidava todos os

²⁹⁶ São exemplos os artigos 143, 145, 149, 150 e 151 da Constituição de 1937 e os decretos-lei nº 383, de 18 de abril de 1938; nº 394, de 28 de abril de 1938; nº 406, de 4 de maio de 1938 e nº 479, de 8 de junho de 1938.

²⁹⁷ SCHIAVON, 2007, p.186-192.

²⁹⁸ Em uma tabela sobre imigração portuguesa no Brasil trabalhada por Eulália Lobo, produzida a partir de estatísticas brasileiras, observa-se a entrada de 33.882 portugueses em 1928, caindo para 8.152, em 1931, subindo um pouco para 11.737, em 1940, e caindo para 146, em 1943. É claro que não devemos perder de vista as margens de erro dos números apresentados, principalmente por não levarem em conta o grande número de imigrantes que entravam no Brasil ilegalmente, mas esses exemplos são expressivos da brusca diminuição no número de imigrantes portugueses que se deslocaram para o Brasil no período. LOBO, 2001, p. 142.

portugueses desempregados a se reunirem em frente ao Consulado, no dia 18, a fim de deliberarem sobre a repatriação dos sem trabalho.²⁹⁹ Tal atitude deve ter sido motivada, para além da grande quantidade de desempregados portugueses na capital, pela publicação do decreto-lei nº 19.482 em 12 de dezembro, ou seja, quatro dias antes, o qual, como vimos, limitava a participação de estrangeiros no mercado de trabalho brasileiro.

A carta foi prontamente criticada por figurões da colônia, incluindo o próprio Correia Varella, que juntamente com Antônio Parente Ribeiro, presidente da Obra de Assistência aos Portugueses Desamparados, e Ilydio Nunes, presidente do Centro do Minho, escreveu um comunicado publicado em vários periódicos cariocas afirmando que as autoridades e instituições portuguesas, em auxílio ao governo brasileiro, já estavam tomando medidas para solucionar o problema dos portugueses desempregados. Nesse sentido, faziam um apelo aos que se encontravam nessa situação para que não comparecessem à reunião, pois isso poderia gerar tumulto e acabar prejudicando o processo. Ou seja, estavam claramente preocupados com as consequências dessa reunião no que se refere às relações diplomáticas com o governo brasileiro e à boa imagem das instituições representativas portuguesas no país.

Apesar do apelo, no dia e hora marcados, uma multidão de portugueses se reuniu em frente ao Consulado de Portugal. Após a prisão de um dos imigrantes por desacato à autoridade, o grupo seguiu até à sede da Embaixada portuguesa, onde conseguiu um encontro com o secretário, na ausência do embaixador, mediante a organização de uma comissão. Mesmo após a realização de uma grande reunião no Real Gabinete Português de Leitura, no dia 20 de dezembro, para discutir ações efetivas, com as associações de classe e de beneficência da colônia, as queixas às autoridades e instituições portuguesas e os pedidos de ajuda continuaram a ser feitos por vários imigrantes desempregados, situação que se manteve por anos.

Assim, fazia todo sentido aquela fala do presidente da mesa diretora na abertura do Congresso dos Portugueses no Brasil, bem como a própria realização do evento, uma estratégia clara para reafirmar os laços de amizade e união entre Brasil e Portugal e para mostrar aos brasileiros como os imigrantes portugueses poderiam continuar contribuindo para o engrandecimento da Nação, justificando assim a própria imigração.

²⁹⁹ Todo esse episódio, bem como os seus desdobramentos, foi narrado pelos seguintes periódicos cariocas: *Diário da Noite*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *A Noite*, *A Batalha* e *Pátria Nova*.

Para tal, valia a pena passar por cima de qualquer rivalidade existente entre as associações e suas diretorias, construindo assim a imagem de uma colônia forte e coesa.

O convite feito às autoridades políticas brasileiras já era um indício de que as falas dos congressistas não estariam direcionadas apenas para a colônia, assim como o próprio fato do evento ser aberto ao público em geral. As teses que seriam discutidas ao longo das várias sessões do Congresso corroboram ainda mais esse argumento, como podemos observar na tabela reproduzida a seguir.

Tabela 2 – Teses apresentadas no Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil

Título da Tese	Sessão	Resumo da Tese
Federação das Associações Portuguesas	2 ^a	Criação de um órgão para abranger todas as associações portuguesas e atuar como entidade representativa da colônia no Brasil.
Intercâmbio dos Grêmios Literários	3 ^a	Promoção de uma maior integração entre os centros culturais portugueses, estimulando as visitas de alunos aos grêmios de estudos e abrindo as bibliotecas das associações ao público.
Instituto Português de Previdência	3 ^a	Criação de uma instituição no Brasil responsável por garantir aos imigrantes portugueses uma política de previdência.
Assistência aos Portugueses Desvalidos	4 ^a	Necessidade de proteção aos emigrantes desvalidos e de ajuda para a repatriação, além da criação de mecanismos para se evitar a emigração desordenada.
Unificação das Beneficências	5 ^a	Unificação das associações hospitalares portuguesas no Brasil.
A Imprensa Portuguesa no Estrangeiro	5 ^a	Defesa da ética profissional dos jornalistas portugueses no estrangeiro, que não deveriam se envolver com questões políticas do país acolhedor nem divulgar notícias que maculem a imagem de Portugal e dos portugueses.
Refratários ao Serviço Militar	5 ^a	Necessidade de se representar ao governo português o pedido de mudança da lei, a fim de que os refratários possam retornar ao país livremente.
Produtos Portugueses de Exportação	6 ^a	Criação de mecanismos que aumentem os números da exportação portuguesa para o Brasil, como a melhoria na qualidade dos produtos e a realização de um acordo comercial entre os dois países, a fim de se obter reduções de direitos sobre os

		principais produtos de exportação.
Câmaras Portuguesas de Comércio	6 ^a	Necessidade de prover as dificuldades financeiras das câmaras portuguesas de comércio existentes no Brasil.
Industrialização da Vinicultura Portuguesa	7 ^a	Adoção de novos procedimentos no processo de produção do vinho em Portugal e sua comercialização no Brasil.
Teatro Português no Brasil	7 ^a	Construção de um teatro português no Rio de Janeiro, onde se apresentariam companhias de teatro portuguesas, especialmente a Companhia do Teatro Português, cujo elenco seria privativo do teatro.
Propaganda de Portugal pela Cinematografia	7 ^a	Criação de uma Comissão de Cinematografia para emitir parecer sobre os filmes portugueses que chegam ao Brasil, a fim de se evitar que sejam divulgados filmes que comprometam a imagem de Portugal e dos portugueses.

Como podemos ver, algumas teses que foram discutidas estavam diretamente relacionadas à forma como os imigrantes portugueses gostariam de ser representados e vistos pelos brasileiros, especialmente as que trataram da “Imprensa Portuguesa no Estrangeiro” e da “Propaganda de Portugal pela Cinematografia”. A tese sobre imprensa foi apresentada pelo jornalista português Joaquim Campos, colega de trabalho de Varella no jornal *Pátria Portuguesa* e na revista *Lusitania*. Autor da tese, ele fez uma fala inicial exaltando a importância da imprensa ao longo da história e, em seguida, passou a discursar sobre o papel da imprensa imigrantista e a ética profissional dos jornalistas, dando a ver que tipo de jornalismo deveria ser feito na colônia portuguesa:

Feita no estrangeiro a imprensa tem que se orientar de um modo especial, não se imiscuindo na política do país onde é feita nem trazendo para o cenário da sua vida questões políticas que lhe sejam estranhas; não suscitando questões entre os seus compatriotas e os filhos da Pátria onde vive, e, procurando elevar sempre as qualidades e as virtudes do povo que representa. [...] os nossos jornais não devem publicar notícias que possam concorrer para desmoralizar Portugal, os seus homens, as suas coisas. Devem ser jornais noticiosos, de exaltamento cívico, dirigidos e redigidos com a preocupação de serem úteis ao país. As notícias más, degradantes, de crimes, de desonestidades, infamantes, devem ser evitadas.³⁰⁰

³⁰⁰ *Anais do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil, 1931, p.116.*

Após essa defesa, outras personalidades da colônia pediram a palavra para exaltar a tese e propor formas de efetivá-la, impedindo assim a veiculação de notícias que pudessem manchar a boa imagem dos portugueses. Esse foi o caso do jornalista Simões Coelho, que apresentou a proposta de um telegrama a ser enviado ao Presidente de Portugal, General Carmona, onde solicitava que o mesmo censurasse todos os telegramas “tendenciosos” a serem enviados ao Brasil, permitindo apenas os que elevassem Portugal, sob o ponto de vista artístico, econômico e social.³⁰¹ Da mesma forma, o sr. Gastão de Bettencourt propôs que se telegrafasse para o Sindicato dos Profissionais da Imprensa de Lisboa e para a Associação dos Jornalistas e Homens de Letras do Porto, a fim de pedir aos associados-correspondentes de jornais brasileiros que tomassem sempre em consideração em suas reportagens o prestígio de Portugal.³⁰²

De acordo com os *Anais* do evento, a tese e as propostas relatadas acima foram aprovadas com louvor pelos presentes, o que aponta para o fato de que tal estratégia seria adotada pela imprensa portuguesa no Rio de Janeiro, uma vez que os proprietários dos grandes jornais da colônia eram membros do Congresso. Nesse sentido, não é à toa que nos periódicos portugueses publicados na capital, com raras exceções, não viravam notícia acontecimentos como a participação de portugueses em movimentos sociais, em greves, crimes cometidos por imigrantes portugueses no Brasil, número de portugueses desempregados, casos de imigrantes expulsos do país, as péssimas condições de trabalho no comércio da cidade. Enfim, qualquer notícia que pudesse funcionar como uma mácula sobre a imagem do imigrante português. Esse era representado pelos periódicos apenas através dos seus casos de sucesso, dos exemplos daqueles que haviam vencido no país, a despeito da historiografia ter mostrado, como nos trabalhos de Ismênia Martins e Lená Menezes, não ter sido essa a realidade de grande parte dos imigrantes.

Tal perspectiva também norteou a tese sobre a propaganda de Portugal pela cinematografia, defendida pelo crítico Frederico Rosa. A proposta era bem parecida, no sentido de se evitar que fossem divulgados no Brasil filmes que depreciassem a imagem dos portugueses e de Portugal. Para tal, o autor propôs que começassem a ser distribuídos no Brasil documentários portugueses, que fossem criados na colônia jornais cinematográficos e que se constituísse uma Comissão de Cinematografia para analisar todos os filmes portugueses que chegassem ao Brasil, antes de sua estreia para o

³⁰¹ *Diário de Notícias*, 12 de maio de 1931, p.8.

³⁰² *Diário de Notícias*, loc. cit.

público, a fim de emitir pareceres sobre os mesmos, recomendando-os ou não. A tese também foi aprovada sem qualquer modificação, e foram indicados para compor a Comissão o próprio Frederico Rosa e mais um dramaturgo.

Como podemos ver, de certa forma as duas teses retratadas acima eram favoráveis ao uso de métodos que limitassem a liberdade das mídias e, no caso da primeira, de estratégias de censura propriamente dita. Tais orientações eram transmitidas à colônia como um todo, a fim de influenciar a conduta dos portugueses no Brasil, justificadas naquele momento por um contexto de retração da imigração portuguesa e de uma política anti-imigrantista. A partir de 1933, com a instauração do Estado Novo em Portugal, essa censura seria ainda institucionalizada, contando também com a ajuda dos consulados e das embaixadas no Brasil para vigiar e identificar pessoas e comportamentos dissonantes, uma marca do regime salazarista autoritário.

A participação de Correia Varella no Congresso foi intensa, desde sua idealização e organização até o evento propriamente dito. Eleito delegado da Sociedade Beneficente Portuguesa de São Bernardo, Varella participou também da comissão de informações à imprensa e das comissões responsáveis por emitir parecer sobre as teses “Teatro Português no Brasil” e “Propaganda de Portugal pela Cinematografia”, além de ter se posicionado várias vezes ao longo das sessões. Com relação à comissão de informações à imprensa, já dissemos anteriormente que houve ampla divulgação do evento na imprensa carioca, especialmente no jornal *Diário de Notícias*, que cobriu todos os dias de Congresso, resumindo as teses apresentadas, publicando fotografias das sessões e divulgando os nomes dos principais congressistas. Além disso, um pequeno conjunto de autoridades políticas e intelectuais da colônia foi representado no jornal através de suas fotografias, como o próprio Varella.

A sua participação na Comissão da tese sobre o Teatro Português no Brasil também nos revela reconhecimento pelos seus pares do seu papel de comediógrafo, para além de sua já destacada atuação como jornalista. A tese, de autoria do jornalista Simões Coelho, propunha a construção de um edifício no Rio de Janeiro para ser instalado o Teatro Português, local onde as companhias de teatro portuguesas poderiam se apresentar na capital federal e, assim, divulgar as artes portuguesas. Além disso, o autor previa a formação da Companhia do Teatro Português, cujo elenco seria privativo do teatro, o qual viajaria em excursão pelos estados brasileiros enquanto a casa estivesse recebendo outras companhias portuguesas.

Aprovada por unanimidade, nomeou-se uma nova Comissão com o objetivo de estudar a melhor forma de pôr em prática o Teatro, composta por homens de teatro, para a qual mais uma vez o nome de Varella foi indicado. Ou seja, em 1931 Varella já era reconhecido pelas grandes autoridades da colônia portuguesa, presentes no Congresso, como um dramaturgo. E isso muito antes de suas peças passarem a abordar temáticas e personagens portuguesas, o que, como vimos, só iria acontecer a partir do final dos anos 1930. Assim, ser valorizado na colônia por uma prática desenvolvida estritamente no âmbito das redes de sociabilidade brasileiras reforça mais uma vez a capacidade desse imigrante de ser “duplo”, de circular com desenvoltura entre portugueses e brasileiros, de assumir aqui uma dupla identidade.

4.3.1 - A Federação das Associações Portuguesas

De todas as teses propostas durante o Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil aquela que teria maior impacto e duração dentro da colônia seria a da criação da Federação das Associações Portuguesas, órgão que seria responsável por reunir todas as associações portuguesas e atuar como entidade representativa da colônia no Brasil. Aprovada pelo Congresso, a Federação seria solenemente inaugurada no dia 10 de junho de 1932, na sua sede, o Real Gabinete Português de Leitura, com a presença do presidente Getúlio Vargas. A data emblemática, quando se comemorava o “Dia de Camões”, foi estabelecida também naquele evento como o “Dia da Colônia Portuguesa”.

De acordo com o seu estatuto, a Federação seria uma sociedade civil, sem fins lucrativos, gerida por um Conselho formado por representantes das associações filiadas e um Diretório eleito pelo referido Conselho. Os representantes consulares possuíam uma posição de destaque no interior do seu quadro administrativo, sendo o Embaixador de Portugal o Presidente Honorário da Federação e o Cônsul Geral de Portugal o Vice-Presidente Honorário, o que por si só já revela a forte vinculação entre o órgão e as autoridades portuguesas. Para o cargo de Presidente e Diretor foram indicados, respectivamente, o escritor Carlos Malheiros Dias e o empresário Albino de Souza Cruz.³⁰³ Varella também teria um espaço de atuação política dentro da Federação, tendo

³⁰³ Albino de Souza Cruz foi um imigrante português que chegou ao Rio de Janeiro em 1885 e se tornou um dos principais industriais do país, após fundar, em 1903, a companhia de cigarros brasileira Souza Cruz.

sido eleito para o seu Conselho como representante da Sociedade Beneficente Portuguesa de São Bernardo, a mesma que o indicara como Delegado para o Congresso.

Existindo até os dias de hoje, mas passando a se chamar, a partir dos anos 1970, Federação das Associações Portuguesas e Luso-Brasileiras do Brasil, o órgão, que se intitulava “entidade representativa da colônia”, teve um papel muito importante no processo de mediação entre a colônia e o governo português, entre a colônia e o governo brasileiro e entre os governos português e brasileiro, não sendo à toa que, ainda em 1932, ela tenha sido condecorada pelo governo português com a Grã-Cruz de Cristo.³⁰⁴ Esse papel se tornaria ainda mais significativo a partir da instauração do Estado Novo em Portugal (1933), tornando-se a Federação um instrumento de divulgação do salazarismo no Brasil e de aproximação entre Salazar e Vargas.

Sobre essa questão, Heloísa Paulo mostrou que o governo do primeiro ministro Salazar dispensou uma preocupação constante com as comunidades portuguesas emigradas, especialmente com a colônia portuguesa do Rio de Janeiro, procurando envolvê-las ao projeto político e cultural do Estado Novo português, obtendo assim apoio para a continuidade das suas políticas internas e defesa para os seus posicionamentos internacionais.³⁰⁵ Prática comum entre os governos autoritários dos anos 1930/1940, a tentativa de manutenção do novo regime se deu também pela propaganda e pela elaboração de um poderoso projeto cultural, para além do uso da violência e da censura. Nesse projeto, a emigração ganhou um conteúdo heroico e o emigrante foi visto como aquele que venceu em terras alheias, mesmo em condições muito adversas, um discurso que, segundo a autora, buscava difundir a ideia de um “país de paz à beira mar plantado”, fazendo com que o emigrante encontrasse no salazarismo as mensagens que desejava ouvir sobre a pátria distante.³⁰⁶

A difusão desse discurso entre os imigrantes portugueses aqui no Brasil se deu através de uma série de redes e agentes, com destaque para a ação do corpo diplomático e consular português, da Federação das Associações Portuguesas, das diretorias das principais associações, dos periódicos produzidos pela colônia e dos programas de rádio. Possuindo inclusive contatos pessoais com membros da colônia, Salazar buscou formar no Brasil, como afirmou Heloísa Paulo, uma “rede de policiamento” da atividade dos emigrantes, coibindo as oposições e enaltecendo as manifestações de apoio ao

³⁰⁴ *Lusitania*, 30 de outubro de 1932, p.11.

³⁰⁵ PAULO, 2000, p.22.

³⁰⁶ PAULO, loc. cit.

regime, como fica patente pela concessão de comendas para os portugueses “fiéis” e influentes da colônia bem como a oferta de viagens gratuitas a Portugal.³⁰⁷

As associações sofriam interferência direta das autoridades portuguesas, a começar pelo fato de que os principais postos e cargos de chefia eram ocupados por personalidades ligadas ao regime. A Federação das Associações Portuguesas patrocinava a edição de obras que exaltassem o governo português, bem como publicava por conta própria os discursos de Salazar e as palestras feitas por grandes nomes ligados ao regime. Oferecia também auxílio aos periódicos que aderissem ao projeto do Estado Novo português, colocando-se sempre como “porta-voz” da colônia, divulgando uma falsa imagem de coesão e de homogeneidade.

Além de se aproximar da colônia portuguesa do Brasil, o governo português realizou uma série de iniciativas no intuito de promover a maior interação cultural com o país. Principalmente após a instauração do Estado Novo brasileiro, promoveu-se, por exemplo, eventos e assinatura de tratados de reciprocidade, organizou-se livros, revistas, instituições, dentro do que ficou conhecido como “Política do Atlântico”. Tais estratégias de aproximação não eram novas. Paula Santos e Paulo Amorim mostraram que já na Primeira República portuguesa teve início um processo gradual de aproximação, embora tênue em resultados estratégicos e operacionais, mas visível em diversas demonstrações, como nas visitas recíprocas dos presidentes Epitácio Pessoa (em 8 de junho de 1919) e de Antônio José de Almeida (em 17 de setembro de 1922); na elevação das delegações em Lisboa e no Rio de Janeiro ao nível de embaixadas (1913); na travessia aérea do Atlântico Sul por Gago Coutinho e Sacadura Cabral (1922); na celebração do centenário da independência do Brasil, cuja visita da comitiva presidencial portuguesa assegurou a assinatura de um Acordo Literário (1922) e um Acordo Postal (1924), que diminuía as taxas de exportação de livros, jornais e revistas, entre outros.³⁰⁸

Nos anos 1930, já com os governos de Salazar e Vargas, as iniciativas de intercâmbio cultural se tornam ainda mais concretas, com a intensificação de eventos e medidas que celebravam a cultura luso-brasileira, investindo no sentimento de pertença a uma mesma comunidade de valores. Assim, em 1931, foi firmado o Acordo Ortográfico entre a Academia Brasileira de Letras e a Academia de Ciências de Lisboa;

³⁰⁷ PAULO, 2000, p. 94.

³⁰⁸ SANTOS, Paula Marques dos & AMORIM, Paulo. “As relações Portugal-Brasil na primeira metade do século XX (1910-1945). In: SOUSA, Fernando de; SANTOS, Paula; AMORIM, Paulo. *As relações Portugal-Brasil no século XX*. Porto: CEPESSE/Frenteira do Caos, 2010, p.124.

em 1934, foi fundado no Rio de Janeiro o Instituto Luso-Brasileiro de Alta Cultura; a partir de 1936, como mostrou Schiavon, iniciou-se uma real aproximação entre o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Portuguesa de História, através do intercâmbio de acadêmicos, que passaram a produzir cada vez mais uma historiografia nacionalista pautada na ideia de comunidade luso-brasileira.³⁰⁹ Em abril de 1937 também houve a criação, dentro da Sociedade de Geografia Portuguesa, do Centro de Estudos Brasileiros.

Após a instauração do Estado Novo no Brasil, a realização de eventos e acordos se intensifica, com destaque para a participação do Brasil no Duplo Centenário Português, em 1940, que comemorava a fundação e a restauração de Portugal. O convite feito pelo presidente Carmona, a pedidos do próprio Salazar, levou o governo brasileiro a enviar uma legação para representar o país. Segundo Schiavon, o Brasil teve ampla participação no evento na condição de “nação irmã”, o que foi utilizado pelo governo português como propaganda das virtudes civilizadoras portuguesas.³¹⁰ Em retribuição, o governo português enviou ao Brasil uma Embaixada Cultural (1940), chefiada pelo intelectual e político Júlio Dantas, que resultou na realização do Congresso Luso-Brasileiro de História (1940) e, principalmente, na assinatura do Acordo Cultural Luso-Brasileiro (1941), que buscava promover a difusão da cultura portuguesa e brasileira, ficando responsáveis por sua execução, em Portugal, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), dirigido por Antônio Ferro, e, no Brasil, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), sob a orientação de Lourival Fontes. Ou seja, os dois órgãos responsáveis pelos serviços de propaganda dos regimes estadonovistas.

A realização desse acordo promoveu, de fato, uma maior colaboração e difusão cultural entre os dois países, na medida em que possibilitou a ocupação de espaços importantes, como o meio literário, através das exposições sobre o livro português no Brasil e da criação da revista *Atlântico* (1942), uma revista literária, artística e cultural que recebia patrocínio oficial e tinha como propugnadores Antônio Ferro e Lourival Fontes. Como bem demonstrou Gisella de Amorim Serrano, o Acordo não foi apenas uma espécie de agente catalisador das relações políticas, mas, sobretudo, das relações intelectuais e editoriais luso-brasileiras.³¹¹ A autora mostra que sob o imperativo do Acordo Cultural foi organizada uma política editorial, que contou com a participação de

³⁰⁹ SCHIAVON, 2007, p.91-92.

³¹⁰ *Ibid.*, p.94.

³¹¹ SERRANO, Gisella de Amorim. *Caravelas de papel: A política editorial do Acordo Cultural de 1941 e o pan-lusitanismo (1941-1949)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2009, p.281.

intelectuais e artistas portugueses e brasileiros, consubstanciada na publicação de diversos livros, revistas e coleções. Esses impressos, tais como as revistas *Atlântico* e *Brasília*³¹², reforçavam o discurso de união entre Brasil e Portugal, de defesa de uma comunidade luso-brasileira, ajudando a construir uma memória comum e a divulgar o ideário pan-lusitanista.

No entanto, como demonstrou Schiavon, além de ter contribuído para a difusão do ideal estadonovista, o Acordo Cultural Luso-Brasileiro também abriu espaço para a censura e repressão às manifestações contrárias ao Estado Novo português e brasileiro, a partir da colaboração direta entre o DIP e o SPN.³¹³ Ainda no contexto do Estado Novo brasileiro, foram oferecidas bolsas de estudo em faculdades brasileiras e portuguesas, estimulando o intercâmbio de alunos; concedeu-se prerrogativa aos estudantes brasileiros de exercerem a advocacia em Portugal pelo regime de reciprocidade e foram assinados mais três acordos no âmbito cultural, o Acordo Postal (1942), o Acordo Telegráfico (1943) e o Acordo Ortográfico (1943).

O que se percebe é que grande parte desses eventos e acordos foram resultado muito mais do empenho do governo português do que do governo brasileiro. Apelando para o discurso de uma “comunidade luso-brasileira”, da afinidade ideológica dos regimes estadonovistas, reproduzindo a “retórica da irmandade”, baseada na crença da amizade profunda entre os dois povos, essa política cultural de aproximação poderia produzir efeitos muito positivos para o regime português. Através dela Portugal conseguiria promover o ideário salazarista entre brasileiros e imigrantes portugueses, coibindo posições contrárias ao regime. Além disso, colocando-se na condição de líder da “civilização lusíada”, de “criador de nacionalidades”, essas boas relações com o Brasil seriam importantes para os planos de Salazar de manutenção do império colonial português, pois seria um exemplo da sua boa política colonial, cuja “capacidade criadora” poderia ser repetida em suas colônias na África”.

No entanto, para Vargas essa aproximação também era vantajosa, em razão do projeto nacionalista do Estado Novo brasileiro. A identificação com o elemento português, em detrimento de outros grupos de imigrantes, ia ao encontro da política de valorização do elemento nacional, por isso não se fazia oposição a essas investidas do

³¹² Para uma análise da revista *Brasília* bem como o seu contexto de criação ver: ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Moraes de. “*Ver o outro nos próprios olhos*”: a revista *Brasília* e o projeto de Lusitanização do *Atlântico Sul* (1942-1949). Dissertação de mestrado. Goiânia: UFG: 2014.

³¹³ De acordo com o primeiro artigo do Acordo Cultural Luso-Brasileiro, seria criada na sede do SPN uma seção especial brasileira, da qual faria parte um delegado do DIP, assim como uma seção especial portuguesa no DIP, da qual faria parte um delegado do SPN.

governo português. Pelo contrário. Vargas buscou não só colaborar com o governo de Salazar, principalmente através do viés cultural, como também se aproximou da colônia portuguesa no Brasil, o que justifica as várias exceções que foram sendo criadas na lei para os imigrantes portugueses, no que diz respeito às medidas anti-imigrantistas e nacionalistas do governo Vargas.

A colônia, através de suas instituições representativas, especialmente a Federação das Associações Portuguesas, buscou retribuir esse “olhar diferenciado” do governo brasileiro para os portugueses, demonstrando oficialmente o seu apoio ao presidente, através de homenagens, eventos, palestras, cartas abertas, artigos em jornais, etc. Em 1939, por exemplo, Vargas foi homenageado no Real Gabinete Português de Leitura, o principal espaço de atuação da intelectualidade portuguesa no Brasil, ocasião em que recebeu um retrato seu encomendado pela Federação. Em 27 de agosto de 1942, também no Real Gabinete, uma multidão se reuniu, dentro e fora da instituição, para ouvir algumas autoridades portuguesas se manifestarem a respeito do apoio oficial da colônia ao governo brasileiro, em razão da entrada do país na Guerra, como o fez Albino de Souza Cruz (agora já com a distinção de comendador), então Diretor da Federação das Associações Portuguesas, à despeito da neutralidade declarada pelo governo português (Figura 29).



Figura 29 – Legenda: Reunião no Real Gabinete Português de Leitura para manifestação de apoio da colônia portuguesa ao governo brasileiro, em razão da entrada do país na Guerra. Referência: *Vida Doméstica*. outubro de 1942, p. 39. Acervo: BNDigital.

Após algumas falas iniciais, quase todas chamando atenção para os laços históricos de amizade e fraternidade entre portugueses e brasileiros, passou-se à leitura de uma moção de solidariedade que fora enviada ao presidente Getúlio Vargas, onde os portugueses do Brasil se comprometiam a ajudar o país na Guerra no que fosse preciso, texto que reproduzimos abaixo. Para além desse apoio oficial, a colônia se envolveu também no “esforço de guerra” promovido pelas autoridades brasileiras, como, por exemplo, através da organização de listas de donativos pela Federação.

Os portugueses hoje reunidos no Gabinete Português de Leitura, certos de interpretar os sentimentos de todos os portugueses do Brasil:

Considerando os estreitos laços de afeto que os prendem ao Brasil, a cuja generosa hospitalidade se acolheram e onde construíram seus lares;

Considerando ainda que entre os soldados que têm o nobre dever de defender a honra e independência do Brasil em face dos inomináveis atentados à sua soberania, de que resultou já a perda de tantas vidas preciosas, estão também seus filhos e assim o seu próprio sangue é chamado a sacrificar-se pela defesa dos sagrados interesses da Nação;

Resolvem manifestar, de maneira clara e insofismável, a S. Excia. o Sr. Dr. Getúlio Vargas, chefe do Estado, a sua inteira solidariedade com S. Excia. e a certeza de que nesta hora grave eles estão prontos a cumprir todos os seus deveres para com o Brasil, com lealdade e entusiasmo, como se fizer necessário.³¹⁴

Muitos outros eventos promovidos pela colônia portuguesa do Rio de Janeiro, durante os anos 1930 e 1940, reforçaram esse apoio dado ao governo brasileiro, como o próprio Congresso de Portugueses no Brasil o fizera, em 1931. Esses constituíram-se também em oportunidades de celebração das medidas institucionais de aproximação adotadas por Portugal e pelo Brasil, ajudando a difundir aqui a ideia de uma comunidade luso-brasileira. Nesse processo, seria de fundamental importância a atuação de uma intelectualidade luso-brasileira, para além da participação de autoridades políticas da colônia, que contribuíram tanto para a legitimação da chamada “Política do Atlântico” quanto para a divulgação dos valores estadonovistas entre os imigrantes.

José Augusto Correia Varella também assumiria esse papel, atuando muitas vezes como um mediador entre a colônia e os brasileiros, valendo-se de sua boa

³¹⁴ *A Manhã*, 28 de agosto de 1942, p.6.

inserção nas redes intelectuais portuguesas e brasileiras. Em 22 de julho de 1944, por exemplo, ele participaria de uma sessão pública de conferência e debate do Instituto Nacional de Ciência Política, importante órgão de propaganda do Estado Novo no Brasil, na condição de representante da Câmara Portuguesa de Comércio, cujo tema era “Getúlio Vargas e os portugueses”. Ocorrida no salão do Conselho da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), a sessão contou com a participação de autoridades portuguesas e brasileiras e foi presidida pelo diretor do Instituto, Pedro Vergara.³¹⁵ Varella dividiu a mesa da sessão com outras figuras importantes, como o cônsul geral de Portugal, ocasião em que se exaltou a amizade nutrida pelo Presidente Vargas à comunidade portuguesa do Brasil, exemplificada pelos benefícios concedidos aos imigrantes portugueses pelo governo.³¹⁶

Além disso, como já apontamos, Correia Varella também se tornou aos poucos um importante intelectual mediador entre os portugueses de Portugal e os do Brasil, como demonstrou a sua participação em diversos projetos promovidos pela colônia, bem como as suas viagens a Portugal, algumas inclusive em missão oficial.³¹⁷ Ao longo dos anos 1930 e 1940, atendendo ao chamado do governo de Salazar, ele se tornaria uma personagem chave na propaganda do Estado Novo português no Brasil e na difusão do ideário salazarista na colônia. Para tal, assumiria cada vez mais o seu lado “lusó”, o que não implicou uma minimização de sua identidade brasileira, pois, como afirmamos no início desta tese, as identidades são plásticas, estão sempre sendo reelaboradas a partir das experiências vividas pelos sujeitos sociais. Um mesmo indivíduo pode conviver com diferentes identidades, ainda que, em um determinado contexto, uma identidade tenda a se sobrepor a outra.

E a essa altura Correia Varella já se mostrava bastante ciente de sua própria trajetória e do espaço que ocupava na colônia e nas redes que o conectavam aos brasileiros e aos portugueses. Em uma de suas viagens feitas a Portugal, em 1947, por exemplo, após ser homenageado pela Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro de Lisboa, na presença do representante do Embaixador do Brasil, ele faz um discurso onde

³¹⁵ Formado em Ciências Jurídicas e Sociais pela Faculdade de Direito de Pelotas, Pedro Fernandes Espinosa Vergara atuou como advogado, juiz de direito, promotor público, escritor, jornalista e político. Foi um dos idealizadores do Instituto Nacional de Ciência Política (1940) e da revista *Ciência Política* (1940), que funcionava como um boletim mensal informativo das atividades do Instituto.

³¹⁶ *Ciência Política*, julho de 1944, p.10.

³¹⁷ A partir das pesquisas conseguimos identificar pelo menos seis viagens que Correia Varella fez a Portugal, após a sua chegada ao Brasil em 1913.

reconhece que “deve tudo ao Brasil”, a sua “segunda Pátria”, pois foi aqui que se fez intelectual, que construiu um nome e uma carreira de sucesso.

Eu bem desejava agradecer a Deus esta oportunidade que agora me era dada de aqui, na minha terra, na minha Pátria de origem, agradecer ao Brasil, na pessoa do seu ilustre representante, tudo quanto lhe devo. E é intelectual, é o meu nome e a esse tudo é muito. É a minha formação espiritual, minha situação de jornalista, de escritor, porque lá os adquiri e conquistei e sendo até um dos autores teatrais conhecido e representado em todo o Brasil – perdoem-me a vaidade – sou completamente ignorado na minha terra, na minha Pátria de nascimento. Lá me foram dadas todas as facilidades. Devolhe tudo; o quase nada que sei; o pouco e quase nada que tenho; a riqueza do meu lar. E tudo isto, constitui toda a minha ventura e toda a minha felicidade, que é grande, imensa, tão grande como a imensidade do Brasil.³¹⁸

Português de nascimento, mas construindo no Brasil a sua trajetória intelectual, a duplicidade se transformaria na sua principal marca, o que lhe permitiu ocupar espaços tão importantes. No entanto, o contexto de forte aproximação cultural entre Portugal e Brasil, as afinidades políticas e ideológicas entre o regime salazarista e varguista, bem como o capital cultural acumulado por Correia Varella ao longo dos anos no país é que teriam possibilitado o reforço de sua identidade portuguesa, constituindo-se também em uma estratégia de participação política, que, como veremos no próximo capítulo, passava principalmente pela sua atuação na imprensa.

³¹⁸ *Voz de Portugal*, 14 de dezembro de 1947, p.5.

Tabela 3 – Anexo ao capítulo IV**Associações portuguesas que participaram do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil**

Estado	Associações
Rio de Janeiro	Beneficência Portuguesa do Rio de Janeiro, Gabinete Português de Leitura, Liceu Literário Português, Caixa de Socorros D. Pedro V, Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro, Obra de Assistência aos Portugueses Desamparados, Casa de Portugal, Centro Transmontano, Centro Lusitano D. Nuno Álvares Pereira, Casa dos Poveiros, Banda Portugal, Fraternidade dos Filhos da Lusitania, Real Centro da Colônia Portuguesa, Real Associação Beneficente dos Artistas Portugueses, Congregação dos Artistas Portugueses, Centro do Minho, Grêmio Republicano Português, Liga Monárquica D. Manoel II, Agência no Brasil da Liga dos Combatentes da Grande Guerra, Associação Portuguesa de Beneficência Memória Luiz de Camões, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Niterói, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Campos, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Petrópolis, Delegação da Sociedade Propaganda de Portugal.
São Paulo	Centro Republicano Português de São Paulo, Sociedade Portuguesa de Beneficência Vasco da Gama (São Paulo), Câmara Portuguesa de Comércio (São Paulo), Liga Propulsora da Instrução em Portugal (São Paulo), Associação Portuguesa de Esportes (São Paulo), Associação S. Mútuos Sacadura Cabral-Gago Coutinho, Sociedade União Portuguesa de Santos, Centro Republicano Português de Santos, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Santos, Grêmio Português de Campinas, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Campinas, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Araraquara, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Ribeirão Preto, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Sorocaba, Grêmio Português de Beneficência de Amparo, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Bauru, Sociedade Beneficente Portuguesa de São Bernardo, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Piracicaba, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Olímpia, Liga Propulsora da Instrução em Portugal (São Paulo), Liga Propulsora da Instrução em Portugal.
Minas Gerais	Centro da Colônia Portuguesa de Belo Horizonte, Sociedade Auxiliadora Portuguesa de Juiz de Fora, Centro Português de Teófilo Ottoni.
Rio Grande do Sul	Centro Português de Pelotas, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Pelotas, Sociedade Portuguesa de Beneficência de Bagé, Sociedade Portuguesa de Beneficência do Rio Grande, Grêmio Lusitano do Rio Grande, Centro Português 1º de Dezembro (Pelotas).
Paraná	Sociedade Portuguesa de Beneficência (Curitiba), Centro Português (Paranaguá).
Amazonas	Luso Sporting Clube de Manaus, Grupo Pró-Póvoa de Manaus.

Bahia	Gabinete Português de leitura da Bahia, Beneficência Portuguesa da Bahia.
Ceará	Sociedade Portuguesa Dois de Fevereiro.
Pernambuco	Real Hospital Português de Pernambuco, Gabinete Português de Leitura (Recife), Tuna Portuguesa (Recife).
Mato Grosso do Sul	Centro Beneficente Português de Campo Grande.
Maranhão	Sociedade Humanitária 1º de Dezembro.
Pará	Grêmio Literário Português do Pará, Beneficência Portuguesa do Pará, Câmara Portuguesa de Comércio do Pará, Tuna Luso-Comercial do Pará.

Obs: Os portugueses da Nova Inglaterra também enviaram uma delegação representativa para o Congresso.

Capítulo 5 – O homem de imprensa

Da imprensa depende a opinião e o juízo do povo sobre os homens e as nações. Pode haver quem ache exagerada esta afirmativa. Os fatos, entretanto, garantem a sua autenticidade. Ainda não houve no mundo um movimento político ou social que não tivesse dependido da imprensa para triunfar. Desde a Revolução Francesa até ao cataclismo da Rússia. E em Portugal e no Brasil assim é também e assim tem sido e há de ser sempre. A imprensa é a voz do povo, a alma das multidões e o seu guia de todas as horas. Dela emanam as grandes iniciativas e as grandes realizações.

(Joaquim Campos, *Anais do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil*, 1931.)

Abrimos o nosso penúltimo capítulo com um trecho da fala proferida pelo jornalista Joaquim Campos no Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil, durante a defesa de sua tese “A Imprensa Portuguesa no Estrangeiro”. Através de suas palavras fica bastante evidente a importância que o mesmo dava à imprensa, especialmente no que diz respeito ao seu poder de influenciar os povos e interferir no desenrolar dos acontecimentos. Essa constatação foi em seguida utilizada por Joaquim Campos como argumento para defender a ética profissional dos jornalistas e, como já apontamos no capítulo anterior, resguardar uma espécie de autocensura dos periódicos portugueses produzidos fora de Portugal, a fim de que não se veiculassem notícias e informações que pudessem macular a imagem dos portugueses e de Portugal.

De fato, ao analisarmos os periódicos produzidos pela colônia portuguesa do Rio de Janeiro, nas primeiras décadas do século XX, constatamos que a maioria deles, seguindo um projeto de exaltação de Portugal e de enaltecimento dos imigrantes portugueses, não publicavam histórias e fatos que pudessem desaboná-los. A constância desse processo resultava, na maior parte das vezes, em uma efetiva autocensura, com grandes silêncios. Foram raros os jornais que se colocaram como uma voz alternativa dentro da colônia, apresentando programas dissonantes e denunciando, por exemplo, arbitrariedades cometidas pelos governos de Portugal e na colônia, ou mesmo discordando das orientações dadas pelos governantes portugueses. Após a instauração do Estado Novo, em Portugal e no Brasil, a existência de tais periódicos se tornaria ainda mais difícil. Nesses casos, além de sua curta duração, sofreriam também com o peso da censura, portuguesa e brasileira.

Até o final dos anos de 1940, só encontramos um único jornal da colônia portuguesa do Rio de Janeiro que fazia oposição direta ao governo português e que revelava, através de suas páginas, uma visão da colônia distinta da “imagem oficial”.³¹⁹ Trata-se do jornal *Portugal Republicano*, fundado em 1932 por Eugênio Martins³²⁰. De acordo com Heloísa Paulo, o periódico era um veículo de transmissão das mensagens dos exilados políticos, em decorrência ao movimento de 28 de Maio de 1926 em Portugal, e dos republicanos presentes em terras brasileiras, tendo como lema “Ser pela República é ser pela Pátria”.³²¹ Circulando entre outubro de 1932 e fevereiro de 1933, quando foi retirado de circulação pela censura, ele reapareceria de forma esporádica em 1934, tornando-se o porta-voz oficial do Centro Republicano Dr. Afonso Costa.³²²

Com um discurso anticlerical, antimonárquico e anticapital, o jornal combatia não só a Ditadura que se implantara com a queda da república, denunciando a violência e a censura do regime, como também apresentava aos leitores uma outra colônia, marcada, por exemplo, por altos índices de desempregados e péssimas condições de trabalho. Sobre Portugal e suas aldeias, a imagem que predominava, segundo a autora, era a da falta de infraestrutura, ausência de escolas, presença constante da fome e abuso dos clérigos, contrastando assim com a maior parte dos periódicos da colônia que construía uma narrativa idílica das províncias e, principalmente, das aldeias portuguesas.³²³

A existência de periódicos como *Portugal Republicano* revelava a heterogeneidade dessa colônia, e uma realidade distinta da imagem que a Federação das Associações Portuguesas e o Consulado Português no Brasil procuravam passar, como a de imigrantes unidos e coesos em torno de um único ideal: a defesa da Pátria portuguesa. Além disso, contradizia a maioria dos periódicos que se afirmavam como os “porta-vozes” de uma suposta unidade da colônia, pois mostrava que esta era constituída por distintos projetos políticos, vivendo conflitos internos. No entanto, como

³¹⁹ Nas décadas de 1950 e 1960, na colônia portuguesa de São Paulo, surgiram outros periódicos de oposição ao regime salazarista, tais como *Portugal Democrático* e *Portugal Livre*.

³²⁰ Eugênio Martins foi um jornalista português, natural da Guarda, que veio para o Rio de Janeiro no início do século XX. Republicano, teve importante atuação no Grêmio Republicano Português e no Centro Republicano Português Dr. Afonso Costa. Além do jornal *Portugal Republicano*, foi responsável por fundar, em 1918, no Rio de Janeiro, o *Jornal Português*.

³²¹ PAULO, Heloísa. “Os ‘insubmissos da colônia’: a recusa da imagem oficial do regime pela oposição no Brasil (1928-1945)”. In: *Penélope*, 16, 1995, p.15.

³²² Fundado em 1932 no Rio de Janeiro, com fins políticos, o Centro Republicano Dr. Afonso Costa foi, de acordo com Heloísa Paulo, um inimigo nato da ditadura imposta em Portugal, combatendo, de um lado, o regime português propriamente dito e, de outro, uma parte da direção da Federação das Associações Portuguesas, em razão de seu apoio ao regime. *Ibid.*, p.13.

³²³ *Ibid.*, p.17.

já apontamos, *Portugal Republicano* era uma exceção dentro do conjunto de periódicos publicados pela colônia portuguesa do Rio de Janeiro (e provavelmente do Brasil). Na maioria das vezes, o que prevaleceu foi o discurso de apoio ao regime político de Portugal e seus representantes no Brasil, ou a afirmação, por parte dos periódicos, de seu caráter apolítico. Essa era inclusive uma estratégia para que continuassem existindo, a fim de não serem acusados de estar fazendo campanha contra o governo ou de serem responsáveis pela instauração da discórdia no seio da colônia portuguesa.

De qualquer forma, o que veremos a partir de agora é que Joaquim Campos estava certo ao exaltar o papel da imprensa, principalmente entre a comunidade portuguesa do Brasil. Isso porque a popularidade que os periódicos tinham na colônia era muito grande, constituindo-se em um dos principais veículos de informação e de comunicação entre os imigrantes. Para iniciar a discussão sobre as características da imprensa portuguesa no Rio de Janeiro, iremos nos beneficiar dos debates desenvolvidos em trabalho anterior³²⁴, para, em seguida, analisar a forma como José Augusto Correia Varella se inseriu nesse campo, tornando-se um respeitado “homem de imprensa”.

5.1 – O jornalismo étnico da colônia portuguesa do Rio de Janeiro

Tal como em outras comunidades de imigrantes no Brasil, a criação de jornais e outros tipos de periódicos foi uma prática muito comum na colônia portuguesa do Rio de Janeiro.³²⁵ Através deles esses imigrantes buscavam um veículo para se comunicar com vários outros núcleos espalhados pelo país; com os seus conterrâneos que haviam permanecido em Portugal; e, muitas vezes, com a própria sociedade brasileira. Além disso, tais periódicos se constituíam em um importante instrumento de criação de uma identidade portuguesa no Brasil, demarcando o espaço e a presença dessa colônia no país. Dessa forma, apesar de publicados em português, esses periódicos não eram

³²⁴ Refiro-me ao meu livro. Ver: RIBEIRO, 2017.

³²⁵ A respeito da imprensa imigrantista no país ver, entre outros: ESCUDEIRO, Camila. *Imprensa de comunidades imigrantes de São Paulo e Identidade: estudo dos jornais ibéricos Mundo Lusitana e Alborada*. Dissertação de Mestrado. São Bernardo do Campo: UESP, 2007; TRENTO, Ângelo. *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil*. São Paulo: Nobel/ Instituto Italiano di Cultura di San Paolo/Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1989; LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001; PAULO, 1999; OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. *Saudades d'além mar: um estudo sobre a imigração portuguesa no Rio de Janeiro através da Revista Lusitânia (1929-1934)*. Tese de Doutorado. João Pessoa: UFPB, 2003.

considerados brasileiros e também não se enxergavam desta maneira, sendo chamados de “étnicos”, “estrangeiros” ou “de colônia”. Investiram maciçamente na manutenção das tradições, costumes, laços afetivos e culturais com a terra de origem, buscando impedir que a sociedade de adoção dissolvesse ou “engolisse” suas características de “origem”. Mas, ao mesmo tempo, eles estabeleceram um diálogo constante com a sociedade brasileira, a fim de garantirem a sua plena inserção e adaptação no país.

Acompanhando o próprio desenvolvimento da imprensa brasileira, o maior volume de periódicos produzidos pela colônia portuguesa do Rio de Janeiro se deu no início do século XX, quando os meios materiais e técnicos disponíveis para a produção da imprensa foram ampliados e melhorados, possibilitando o surgimento de projetos editoriais mais bem elaborados e mais duradouros, como se observa a partir dos anos 1920.³²⁶ A cidade do Rio de Janeiro, seguida pela de São Paulo, foram os locais de maior produção desses periódicos, tanto por abrigarem, em termos numéricos, as principais colônias portuguesas do país, como também por possuírem diferentes opções de tecnologia de impressão, bem como facilidades no que diz respeito à compra de matérias primas e distribuição dos impressos.

A maioria dessa produção ganhava formato de jornal, o que se compreende facilmente, uma vez que era um investimento mais barato, que exigia um volume de capital menor do que, por exemplo, uma revista ou um almanaque. Soma-se a isso o fato da publicação em formato jornal ser vendida também a preços bem menores, possibilitando o acesso a um público mais amplo. Mas a produção da colônia era bastante diversificada, tanto no tipo de impresso como nas suas características físicas. Encontramos desde exemplares de boletins em formato A4, anuários, jornais preto e branco, em formato tabloide, folhas avulsas, relatórios, até revistas e almanaques ilustrados, a cores e de alta qualidade de impressão. Tudo dependia, portanto, da estrutura do grupo editorial responsável pela publicação e do contexto político e social em que ela era produzida, o que também influenciava sua periodicidade e seu tempo de duração, explicando o fato de alguns periódicos não passarem do primeiro número enquanto outros chegavam a durar mais de sessenta anos.

³²⁶ Baseio-me aqui em alguns trabalhos que se debruçaram sobre a história da imprensa no Brasil, tais como: MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tânia Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008; SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999; SEVCENKO, 2003; CRUZ, Heloísa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. “Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa”. *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo: EDUC, n.35, 2007, p. 255-272; BARBOSA, Marialva. *Imprensa, poder e público: os diários do Rio de Janeiro (1880-1920)*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 1996.

Entre os periódicos de pequena circulação ou recém-criados era comum, tal como na imprensa brasileira, a concentração das funções na figura do proprietário, que funcionava como editor. Ele escolhia os temas a serem abordados, apurava as notícias, escrevia textos, diagramava, imprimia e, algumas vezes, até distribuía o periódico. Muitos acabavam durando pouco tempo, o que fazia com que seu dono se empenhasse, logo em seguida, na fundação de um novo periódico. Dessa forma, era muito comum encontrar os mesmos nomes chefiando várias publicações portuguesas no Rio de Janeiro, em momentos sucessivos. Mas, os periódicos de grande circulação possuíam uma estrutura bem organizada, com um corpo editorial, redação e oficinas próprias, seções jornalísticas, diagramadores, fotógrafos, ilustradores, colaboradores, e até correspondentes internacionais, configurando uma equipe e chegando a formar verdadeiros grupos empresariais jornalísticos, abarcando, ao mesmo tempo, jornais, revistas e suplementos.

Ou seja, essa diferenciação, em termos de estrutura, dos periódicos portugueses era a mesma que se verificava na imprensa brasileira em geral.³²⁷ Da mesma forma que existiam os impressos de circulação restrita à colônia, com tiragens muito baixas - alguns inclusive distribuídos gratuitamente entre os imigrantes -, havia aqueles que circulavam em outros estados brasileiros e até mesmo em outros países, em especial em Portugal, na África e nos países da América Latina, com uma tiragem bem alta, como foi o caso de alguns periódicos em que Correia Varella trabalhou.

Uma questão que também influenciava diretamente nessa realidade era a presença de anúncios publicitários, que, na maioria dos casos, constituíam-se na principal fonte de renda dos periódicos portugueses, superando as próprias assinaturas. Os principais anunciantes dos periódicos da colônia eram as firmas portuguesas estabelecidas no Brasil. Entre as principais estavam lojas de móveis, roupas, calçados, importadoras de alimentos, bem como companhias de navegação, serviços de médicos e advogados, entre outras. Não havia uma padronização. Cada periódico, dependendo de suas características e do seu público leitor, oferecia um determinado conjunto de anúncios. Por exemplo, entre as revistas portuguesas eram muito comuns os anúncios voltados para o universo feminino, sabidamente um grande público consumidor desse tipo de impresso³²⁸, com a oferta de produtos de beleza, vestidos de noivas, chapéus e

³²⁷ Cf. SODRÉ. 1999; MARTINS & LUCA. 2008.

³²⁸ Ana Luiza Martins, em sua análise sobre as revistas paulistas do final do século XIX e início do XX, mostra, por exemplo, como, aos poucos, as mulheres foram deixando de se colocar apenas como

utensílios domésticos. Além disso, dependendo da circulação e do volume das tiragens, era comum também que casas comerciais brasileiras anunciassem seus produtos nessas publicações, como roupas, móveis, calçados e serviços, apostando em um diálogo com a colônia. Isso demonstra que as relações econômicas e sociais eram importantes fatores de aproximação, superando questões étnicas, pois, com certeza, a parte mais rica da colônia portuguesa devia ser uma faixa desejável de consumidores a serem conquistados pelos comerciantes brasileiros.

Além dos anúncios publicitários, outra forma de manutenção dos periódicos da colônia eram as associações portuguesas. Através delas, muitos empreendimentos conseguiam o suporte financeiro que não alcançavam com a vendagem das publicações, possibilitando colocar em prática o projeto de se editar um periódico. Podemos dizer que o periodismo na colônia portuguesa era uma dimensão de seu associativismo. Primeiro, porque a ideia de criação de muitos periódicos surgia dentro dessas instituições, a partir do convívio e do contato entre os imigrantes, sendo elas importantíssimos espaços de sociabilidade. Segundo, porque era muito expressivo o número de periódicos editados pelas próprias associações. Quase todas, fossem elas culturais, recreativas, esportivas e/ou comerciais, possuíam seus boletins e relatórios. Nessas publicações, não só se divulgava notícias sobre a colônia do Rio de Janeiro, como também se noticiavam as atividades realizadas pelas próprias associações, valorizando sua atuação dentro da colônia e na sociedade brasileira como um todo, angariando, assim, o apoio e o patrocínio de figuras públicas importantes.

Além disso, muitos periódicos também recebiam apoio de grandes beneméritos da colônia, como comerciantes e industriais ou homens públicos de prestígio, que financiavam as publicações com projetos afinados aos seus. Essa realidade – ou seja, empresários portugueses, teoricamente afastados da produção de bens culturais, participando diretamente da criação de periódicos da colônia - não era algo incomum. Segundo Sérgio Miceli, foi principalmente no final dos anos 1920 no Brasil que se observou a conversão de grandes comerciantes e industriais em empresários de bens

consumidoras das revistas para tornarem-se ativas colaboradoras, construindo e consolidando um espaço sólido dentro do periodismo brasileiro. “A revista [...] foi a amiga da mulher, sua solidária na busca de espaço e representação na restritiva sociedade do tempo. [...] A mulher escritora, que não frequentava os cafés, encontrou nas revistas o instrumento adequado e favorável para colocar-se em letra impressa. Mais do que isso, naquela página construiu seu espaço de legitimação”. Cf. MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e práticas culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2008, p. 465.

culturais.³²⁹ A própria posição social desses homens, acostumados com os mecanismos de importação, tendo acesso ao crédito, conhecimento do mercado e canais para a distribuição do produto acabado, teria facilitado um processo de migração para o ramo de edição de livros e periódicos. Isso não quer dizer que abandonassem o antigo ofício. Ao contrário, eles estavam somente buscando formas de diversificar seus investimentos e ganhar maior prestígio social, pois, de certa forma, editar um jornal ou uma revista garantia reconhecimento e status dentro da sociedade. Além disso, muitos se utilizavam do próprio periódico para promover seus negócios, principalmente através do uso da propaganda. Essa articulação entre as elites empresariais e intelectuais revela, portanto, o papel estratégico exercido pelos periódicos como lugares de formação de redes de sociabilidade, levando à construção de um espaço específico de organização e de atuação tanto das elites empresariais quanto das elites intelectuais.

Além da propaganda de seus negócios, muitos desses beneméritos também tinham suas trajetórias de vida expostas e romanceadas pelos periódicos, como exemplos de quem venceu as dificuldades no novo país, através do trabalho duro e da perseverança. O que Carla Oliveira chamou de “elogio ao bom empreendedor”, quer dizer, o apelo à dignificação do trabalho e à honestidade, como características intrínsecas ao português, atributos que teriam permitido aos imigrantes progredir profissionalmente no Brasil.³³⁰ Tal tipo de apelo era também uma forma de legitimar a imagem da colônia portuguesa perante a sociedade brasileira, ganhando dessa forma respeito pela obra empreendida no Brasil e dialogando diretamente com aqueles que os acusavam de exploradores e monopolizadores.³³¹ Em 1937, por exemplo, foi criada uma revista especializada na caracterização das figuras importantes da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, além dos diferentes personagens envolvidos nas relações luso-brasileiras. Intitulada *Revista Biográfica Portuguesa*, ela sempre apresentava em sua capa a fotografia de algum desses figurões. O escolhido ganhava maior destaque dentro da revista e tinha sua vida contada como uma espécie de saga, uma verdadeira epopeia.

Para se ter uma ideia dessa vasta produção de impressos pela colônia do Rio de Janeiro, identificamos, em trabalho anterior, 25 periódicos produzidos entre 1906 e

³²⁹ MICELI, Sérgio. *Intelectuais e a Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979, p.86.

³³⁰ OLIVEIRA, 2003.

³³¹ Cf. RIBEIRO, Gladys Sabina. “‘Por que você veio encher o pandulho aqui?’ Os portugueses, o antilusitanismo e a exploração das moradias populares no Rio de Janeiro da República Velha”. In: *Análise Social*, vol. XXIX (127), 1994 (3º), p.631-654; SOUZA, Ricardo Luiz de. “O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade”. In: *Politeia*, vol.5, n.1, 2005, p.133-151.

1940, considerando apenas os jornais, as revistas e os almanaques, deixando de lado, portanto, publicações como boletins, relatórios, anuários etc.³³² Na ocasião, já havíamos apontado para o fato de que tais números provavelmente não representavam a realidade, uma vez que muitos periódicos, especialmente os do início do século XX, se perdiam entre essa vasta produção, principalmente aqueles que não passavam do primeiro e do segundo números, dificultando o processo de preservação e arquivamento. Hoje já poderíamos atualizar esse número para 26 periódicos, uma vez que identificamos que o *Boletim*, publicado desde 1912 pela Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro, se transforma, a partir de 1932, em uma revista, tendo, inclusive, Correia Varella como redator principal por anos.

Essas publicações tinham seus números avulsos vendidos nas próprias redações, em livrarias, charutarias, hotéis, entre outros diversos espaços onde o seu “público alvo” poderia ser encontrado com mais frequência, para além da própria possibilidade de assinatura das mesmas. Além disso, para aqueles que não possuíam recursos para a compra de seus números ou assinaturas, havia, no Rio de Janeiro, alguns espaços de leitura à disposição dos imigrantes, como o Real Gabinete Português de Leitura e de uma série de outras associações que, além de disporem de exemplares para consulta, chegavam a possuir bibliotecas montadas com obras de referência sobre Portugal e com o que estava sendo publicado naquele momento nos dois países.

Os periódicos eram compostos, em grande parte, por seções que versavam sobre a cultura popular portuguesa, a beleza de suas províncias, seus costumes religiosos, suas principais festas, seus gêneros de música e de literatura. Além disso, davam notícias atualizadas sobre Portugal; algumas vezes, quando o possuíam, através de seus correspondentes, outras retirando as matérias de outros jornais vindos de lá, cuja fonte era geralmente reproduzida em suas páginas, demonstrando, portanto, a existência de uma rede de relações entre esses veículos de informação. Outra forma de se obter informações sobre Portugal era através das cartas trocadas entre os imigrantes e seus parentes, as quais, muitas vezes, eram publicadas, na íntegra ou em partes, nos próprios periódicos. Já as notícias sobre acontecimentos e as novidades no Brasil eram escritas a partir das matérias dos próprios periódicos brasileiros, num processo constante de interpretação, a partir da ótica dos portugueses.

³³² RIBEIRO, 2017, p. 125.

Além disso, as publicações também davam conta da vida social da colônia, noticiando acontecimentos como casamentos, aniversários, nascimentos, festas religiosas; exaltando as suas formas de assistencialismo e o funcionamento de suas associações; divulgando a inauguração de estabelecimentos comerciais por seus integrantes e enaltecendo os seus membros mais bem-sucedidos. Serviam de espaço também para a troca de experiências entre os imigrantes e como uma forma de conhecer os outros portugueses que se encontravam espalhados pelo país, já que a maioria desses periódicos possuíam seções sobre as colônias de outros estados do Brasil, onde eram publicadas não só notícias, como também fotografias e cartas.

Nesse sentido, não podemos perder de vista o papel dos periódicos como veículos de sociabilidade para parte da colônia portuguesa do Rio de Janeiro. Através deles os imigrantes reforçavam seus laços, exteriorizavam suas afinidades e desentendimentos, trocavam experiências, se informavam sobre as principais notícias de Portugal e do Brasil, organizavam eventos, elaboravam propostas político-culturais, desenvolviam métodos de intervenção no espaço público, se comunicavam com autoridades e personalidades públicas e contribuíam para criar uma determinada “cara” para a colônia portuguesa, ainda que esta fosse heterogênea e marcada por conflitos internos.

O apelo à imagem de um Portugal do passado, de tradições milenares, com um panteão de heróis, foi o pano de fundo de quase todos os periódicos produzidos pela colônia portuguesa do Rio de Janeiro, principalmente no que diz respeito às revistas. Os subtítulos de algumas dessas publicações já nos servem como indício: *Pátria Portuguesa: pela Pátria, pela Tradição, pela Raça*; *Voz de Portugal: pela Pátria de Ontem, de hoje e de amanhã*; *Correio Português: pela Pátria, pela tradição pela raça. Em tudo servindo a Pátria!*. O enaltecimento de Portugal, portanto, se dava através de suas glórias do passado, tendo como temas principais a saga da formação de Portugal, o movimento das Cruzadas e seus “bravos guerreiros”, as grandes navegações e o maior símbolo dessa grandeza, o poeta Luís Vaz de Camões, característica que também podemos notar através de suas ilustrações e elementos gráficos, como nas imagens selecionadas a seguir (Figuras 30, 31, 32 e 33).



Figura 30 – Legenda: Cabeçalho de *Portugal*. Referência: *Portugal*. 22 de abril de 1926. Acervo: BN



Figura 31 – Legenda: Capa do *Almanaque Português*. Referência: *Almanaque Português*. 1939. Acervo: BN.



Figura 32 – Legenda: Capa da *Colônia Portuguesa*. Referência: *Colônia Portuguesa*. janeiro de 1925. Acervo: BN.



Figura 33 – Legenda: Capa da *Revista Lusitania*. Referência: *Lusitania*. 1º de junho de 1932. Acervo: Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Por fim, e retomando uma ideia que já havíamos apontado no início desse texto, quase todos os periódicos da colônia surgidos a partir dos anos 1930 vão assumir uma posição de apoio ao regime português, tornando-se, alguns deles, veículos importantíssimos de difusão do salazarismo no Brasil, tais como *Almanaque Português*, *Diário Português*, *Portugal Diário*, *Portugal Novo*, *Voz de Portugal*, *Correio Português*, *Lusitania* e *Legião Portuguesa*. Todas essas publicações, de alguma forma, deixaram transparecer o seu apoio a Salazar, fosse através de artigos elogiosos à sua política econômica, da reprodução de trechos dos discursos do governante português, da propaganda positiva sobre obras que difundiam o regime ou mesmo através da reprodução de fotografias, desenhos e biografias do estadista. Além disso, como já apontamos no capítulo anterior, muitos periódicos chegaram a receber auxílio de órgãos representativos do governo e da colônia, como a Federação das Associações Portuguesas, por aderirem ao projeto do Estado Novo português.

Havia no Rio de Janeiro, portanto, já nos anos 1930, um mercado consolidado e forte de produção e consumo dos periódicos portugueses, com um caráter étnico explícito. Além do ganho financeiro que a publicação de periódicos proporcionava a esses imigrantes, já que muitos grupos chegaram mesmo a enriquecer por conta dessas iniciativas, o ato de se editar um periódico conferia aos jornalistas portugueses um capital simbólico muito grande, que os faziam ganhar respeito e admiração tanto dentro da colônia, quanto na sociedade, além, é claro, da sociedade portuguesa. Ao longo do tempo, verdadeiras empresas jornalísticas se formaram dentro da colônia, organizadas, para além de outros interesses, com objetivos claramente econômicos, envolvendo-se com sucessivos projetos e, algumas vezes, com vários projetos ao mesmo tempo, constituindo-se, portanto, em um negócio.

O que mostraremos a partir de agora é que José Augusto Correia Varella soube, como poucos imigrantes, circular e se inserir nesses diferentes grupos jornalísticos da colônia portuguesa do Rio de Janeiro. Alguns, inclusive, com conflitos entre si, o que não o impediu de colaborar em diversos periódicos e destacar-se nos mesmos. Colocando-se assim quase como “neutro” ou acima das disputas internas da colônia, Correia Varella conseguiu construir uma trajetória de quase trinta anos de jornalismo no Brasil, interrompida somente com a sua inesperada morte, em 1953.

5.2 – O jornalista e seus periódicos

A atuação de Correia Varella como jornalista no Brasil se inicia no ano de 1925, com a publicação do jornal *Pátria Portuguesa*. Além desse periódico, ele participou de mais sete publicações, algumas concomitantes, mantendo ininterrupta e intensa atividade jornalística na capital até os seus últimos dias de vida. Para acompanharmos essa trajetória realizamos um mapeamento através de dois procedimentos: a construção de uma linha do tempo, representando o período em que Varella trabalhou em cada periódico, que se encontra na página 259; e a produção de um quadro, que se encontra em anexo, entre as páginas 279 e 282, onde são caracterizados os periódicos de que ele fez parte, organizados a partir da sua data de criação.

Como afirmamos no capítulo anterior, o jornal *Pátria Portuguesa*, fundado em janeiro de 1925, foi criado por um grupo de portugueses responsáveis também pela fundação da primeira casa regional portuguesa, o Centro Transmontano (1923). Foram eles: o jornalista João Chrysóstomo Cruz, que vai se tornar uma liderança importante dentro da colônia, o comerciante Lourenço Júlio Teixeira e o próprio Correia Varella. O capital necessário foi fornecido por Lourenço Teixeira, que se tornou então dono da Empresa Editora Teixeira e Cia. Mas, ao que tudo indica, toda a concepção intelectual do projeto fora responsabilidade de Chrysóstomo Cruz, o diretor do periódico, e de Correia Varella, o seu redator chefe. Como podemos observar pelo Anexo (p.280), além de proprietário da editora, Lourenço Teixeira ocupava a função de tesoureiro da empresa, a qual contava ainda com a participação de Vaz de Almada e Joaquim Campos como secretários. Estes eram dois portugueses que iriam se destacar também no jornalismo da colônia, sendo que Vaz de Almada trabalharia ainda como tradutor e crítico teatral.

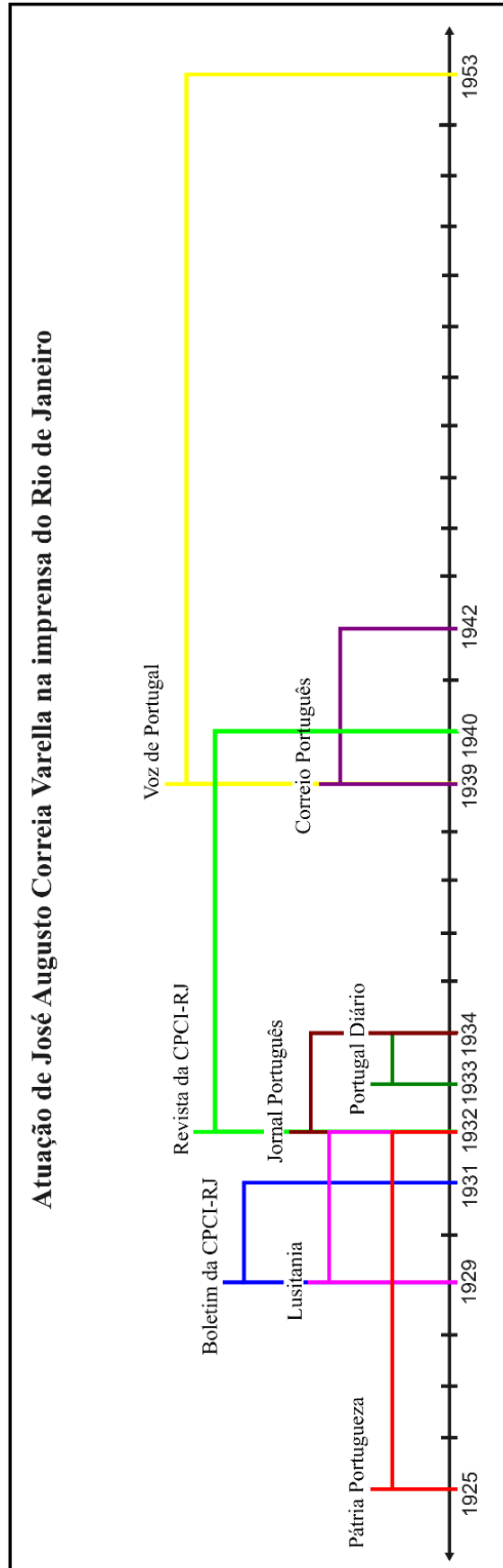


Figura 34 – Legenda: Atuação de José Augusto Correia Varella na imprensa do Rio de Janeiro.

Pátria Portuguesa era um jornal semanal, que apresentava como programa a defesa dos interesses portugueses no Brasil e a união entre Brasil e Portugal. Circulava no Brasil, em Portugal e na África, apresentando um conteúdo variado, com seções de esporte, teatro e moda, notas sociais sobre a colônia do Rio de Janeiro, notícias sobre Portugal e suas aldeias, informações sobre as colônias portuguesas na África e Ásia, notícias sobre as associações portuguesas, crônicas, informações sobre as outras colônias portuguesas do Brasil, dados sobre o comércio entre Brasil e Portugal, entre outras. Reproduzindo sempre no cabeçalho a imagem de Camões (Figura 35) e tendo como subtítulo “Pela Pátria, Pela Tradição, Pela Raça”, o periódico apelava para discursos de exaltação da nação e de seu povo, dos valores portugueses, da tradição católica, e para o valor da história de Portugal, pensada como um testemunho da eterna grandeza da Pátria, fazendo, portanto, diferentes usos do passado. Apesar de se afirmar como apartidário e, muitas vezes, como representante da colônia portuguesa, esse jornal vai se transformar em um importante difusor do “carmonismo” e do ideário salazarista no Brasil.



Figura 35 – Legenda: Capa do periódico *Pátria Portuguesa*. Referência: *Pátria Portuguesa*. 1º de janeiro de 1928. Acervo: Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Durante o processo de pesquisa com esse periódico e com os demais em que Correia Varella trabalhou, sentimos muita dificuldade para rastrear a contribuição desse jornalista nas publicações e para identificar a sua produção, pois ele raramente assinava os textos. Na *Pátria Portuguesa*, por exemplo, por ser ele o redator chefe, presumimos que era dele a autoria dos editoriais, os quais tinham um peso e um espaço muito grande dentro do jornal, reproduzidos sempre na primeira página a fim de orientar toda a leitura restante. Mas mesmo esses não tinham qualquer assinatura, o que não é incomum em editoriais. Foi somente através da leitura dos seus vários obituários, publicados na imprensa carioca quando de sua morte, que descobrimos que esse jornalista possuía uma coluna na *Pátria Portuguesa* intitulada “Brincando”.³³³

Com essa informação, voltamos então para a análise do jornal e descobrimos que a coluna era assinada por Juca Alegre, um nome que, de imediato, não nos souu estranho. Seria mesmo Correia Varella o Juca Alegre? Acompanhando com atenção a coluna tivemos então a confirmação. No número de 1º de fevereiro de 1930, ela é assinada por outro autor, João do Matto, que justifica a ausência de Juca Alegre pelo fato dele ter viajado a Pelotas para a inauguração do novo edifício do Centro Português, representando a *Pátria Portuguesa*.³³⁴ Lembramo-nos então que já havíamos lido algo a respeito dessa viagem de Varella, feita em um hidroavião³³⁵, o que só se confirmou nas páginas seguintes do jornal, onde foram publicadas fotografias de sua participação no evento. Sim, Juca Alegre era Correia Varella, que, assim como muitos autores, utilizava-se de pseudônimos para escrever.

Mesmo não tendo acesso aos números referentes aos anos de 1925 e 1926 da *Pátria Portuguesa*, uma vez que se encontram indisponíveis para consulta no Real Gabinete, único local onde pudemos consultar esse periódico, sabemos que essa coluna estava presente desde o início da publicação, permanecendo até o número de 19 de dezembro de 1931.³³⁶ Isso porque encontramos alguns textos já em 1925 comentando-a. Nela, Correia Varella escrevia poemas satíricos que faziam referência a, por exemplo, eventos específicos ocorridos em Portugal, reportagens publicadas em periódicos de várias partes do mundo, medidas tomadas pelo governo português, aprovação de novas

³³³ *Voz de Portugal*, 14 de junho de 1953, p.3.

³³⁴ *Pátria Portuguesa*, ano VI, n.269, 1º de fevereiro de 1930, p.2.

³³⁵ *Lusitania*, ano II, 1º de fevereiro de 1930, p.9.

³³⁶ Os números da *Pátria Portuguesa* referentes aos anos de 1925 e 1926 estão indisponíveis no Real Gabinete Português de Leitura em razão de seu péssimo estado de conservação, mas os demais números podem ser consultados. A coleção completa desse jornal também faz parte do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, mas está toda ela indisponível para consulta.

leis, discursos proferidos por autoridades portuguesas (em Portugal e no Brasil), cartas enviadas por seus leitores, etc. A coluna vinha sempre na segunda página do jornal, logo abaixo da ficha técnica. Os poemas possuíam um padrão: eram em forma de sextilha (com estrofes de seis versos), com versos livres (sem contagem regular de sílabas) e rimas alternadas nos quatro primeiros versos e emparelhadas no quinto e sexto.

O que pudemos perceber é que Correia Varella criou um personagem de humor, o Juca Alegre, aproveitando-se, portanto, de sua já conhecida veia cômica, para falar com muita ironia sobre coisas sérias, para fazer política dando sua opinião pessoal sobre determinados assuntos, que, talvez, não pudessem ser comentados da mesma forma em artigos e crônicas. O próprio título da coluna, “Brincando”, habilitava-o a fazer isso, explorando a linguagem poética. Por exemplo, em um dos números da *Pátria Portuguesa*, Juca Alegre rebate uma reportagem publicada no jornal de Lisboa *O Século*, que afirmava que os portugueses do Rio de Janeiro estavam morrendo sem assistência médica. Ele defendeu com veemência a colônia e colocou a culpa na falta de critérios da emigração portuguesa para o Brasil:

Dá vontade, isto, leitor,
Sem mais triste nem guarte,
De os mandar com desamor
A todos aquela parte...
Vão cantar tal desafio
Lá pra... possessão de Diu.

Tomaram assinatura
Conosco, lá os colegas,
E perdem a compostura
Nestas e noutras refregas,
Dando crédito a tolices
E a todas as parvoíces.

Para que tantos lamentos?
Para que tais desperdícios?
Se são bons os seus intentos
E querem prestar serviços.
Não defendam os de cá:
Olhem antes pros de lá.

Vejam essa emigração
E seus péssimos aspectos,
Sem critério ou seleção:
Saída de analfabetos
Em tristíssima corrida,
Sem preparo para a vida.

Se razões tem de queixa,
Não é daqui, certamente;
É de lá, porque se deixa,
Duma forma impertinente.
Ver assim, sem um reparo
Tanta gente sem preparo.

De médicos e assistentes,
É o que há mais, afinal.
Só aqui pertinho, “ó xentes!”
Na Casa de Portugal,
Há quinze! Quinze, senhores!
Quinze médicos, leitores!³³⁷

Outras vezes Varella usava a sua coluna para exaltar a República portuguesa e as diversas medidas adotadas pelo governo, durante um período em que o país estava,

³³⁷ *Pátria Portuguesa*, ano VI, n. 275, 15 de março de 1930, p.2.

sabidamente, mergulhado em uma forte crise econômica e com uma profunda instabilidade política, chegando a ter, praticamente em uma década, um total de 45 governos, de diversos matizes políticas.³³⁸ Tanto ufanismo acabou virando alvo de críticas por parte de outros escritores portugueses. No periódico carioca A.B.C, por exemplo, na Seção Portuguesa, Correia Varella, Crhysóstomo Cruz e a “Imparcialíssima *Pátria Portuguesa*” passaram a ser regularmente atacados por ficarem sempre ao lado de quem está no poder em Portugal, de “dançarem conforme a música”, e receberem, com isso, uma série de privilégios. Assinada por Zé das Ortigas, com certeza um pseudônimo de outro português, era também com muito humor que essa coluna respondia à “Brincando” de Juca Alegre:

“A brincar” o Juca Alegre
Qual Bocage, um folgazão
A vidinha passa leve
Sem nunca gastar tostão
Papa, almoço, janta, e ceia
Sem mexer no pé de meia!

A roupa vem-lhe já pronta
Sapateiro é só falar
Para o café sempre encontra
E assim todo bem lampeiro
Um trouxa para o pagar
Come e bebe sem dinheiro.

[...] E censura em tom ferino
Que houvesse um “Truncamento”,
De Portugal no destino
Como escreveu já algum tempo!
Num bom estilo, um primor,
Um ilustrado escritor!

Diz que não foi Truncamento
É sim uma Evolução
Já é ter descaramento!
Fazer essa confusão,
É querer-nos dizer que alhos
Se confundem com bugalhos!

Que o nosso Portugal
Seu destino haja truncado
Ninguém que fosse leal
O podia ter negado!
E como é que a tal se atreve?
O folgazão Juca Alegre!

[...] Tem um amigo, o janota
Cujo nome acaba em cruz
E se diz bom patriota
Mas qual Judas, a Jesus,
Pra cavar boa maquia
Renegou a Monarquia!

Renegar ser monarquista
Seja embora desleal
Nada é para o jornalista
Que renegou Portugal!
E assim a vida cavando
Vai a colônia embrulhando!³³⁹

³³⁸ A esse respeito, bem como sobre outras características da Primeira República portuguesa, ver: PINTO, Antonio Costa. (coord.) *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Dom Quixote, 2004, p.11-50.

³³⁹ A.B.C, 26 de setembro de 1925, p.14-15.

Em outro texto, após Zé das Ortigas enumerar todos os problemas enfrentados pela República portuguesa, como a crise econômica, a fome e a falta de escolas, acusa Juca Alegre de idealizar outro país, enganando a colônia portuguesa:

[...] Pois com quinze anos a dita
Ainda está por fazer;
Ele porém acredita
Que a mesma torna a nascer
E assim nesta ilusão
Continua o diapasão.

[...] E que embora o principal
Partido esteja em falência
O heroico Portugal
Torna a ser grande Potência
E escrevem tais palhaçadas,
Que parecem caçoadas!

E levam a engazopar
A colônia aqui no Rio;
Ora, vão isso contar
À sua avó ou ao seu tio
Que pra tal democracia
Dou vivas à monarquia!³⁴⁰

A simples existência dessas críticas indica que, de alguma forma, a produção jornalística de Correia Varella tinha impacto na colônia. Seus textos eram lidos e, de certa forma, repercutiam dentro da comunidade portuguesa, causando debates que aumentavam, para o bem e para o mal, a sua visibilidade. Para além da crítica que Zé das Ortigas faz ao fato de Juca Alegre ser “amigo de todos os poderes” e, com isso, conseguir uma série de vantagens, é nítida a sua preocupação com a forma como Varella, em sua coluna, ludibria a colônia portuguesa, “inventando” outro Portugal: uma espécie de república cor de rosa. Ou seja, a imprensa deve ser pensada sempre como uma prática política-social. Ela não relata simplesmente as notícias; ela é um ator político que interfere diretamente na dinâmica social. Nesse sentido, os periódicos são parte integrante dos conflitos políticos da colônia, e sua atuação influi diretamente neles.

Para além dos poemas que escrevia na seção “Brincando” e, provavelmente, dos editoriais, Varella também aparecia na *Pátria Portuguesa* através do seu trabalho como comediógrafo. O jornal divulgava as suas peças, publicava as propagandas, comentava

³⁴⁰ A.B.C, 19 de setembro de 1925, p.21.

as encenações e, inclusive, reproduzia trechos de outros periódicos, brasileiros e portugueses, que exaltavam o autor. Havia certo sentimento de orgulho no discurso do jornal, que o reconhecia tanto como jornalista quanto comediógrafo. Ou seja, o jornal *Pátria Portuguesa* contribuía também para dar visibilidade à atividade de Correia Varella como autor teatral no Brasil.

Em 1929, Varella deixa de ser o redator chefe da *Pátria Portuguesa*, função que é entregue ao jornalista Joaquim Campos, e assume a sua direção ao lado de Chrysóstomo Cruz. Se observarmos o Anexo (p. 279) veremos que, nesse mesmo ano, foi criada a *Lusitania*, uma revista quinzenal publicada pelo mesmo grupo da *Pátria Portuguesa*, cuja direção pertencia ao próprio Varella e a Chrysóstomo Cruz. O novo projeto também fora financiado pelo comerciante Lourenço Júlio Teixeira, que, no entanto, deixa a empresa editora em junho de 1929. Nesse momento, ela é comprada por Chrysóstomo, assim como suas oficinas gráficas, passando a funcionar sob a razão social de C. Cruz & Cia. Ltda. O quadro administrativo da revista contava ainda com Joaquim Campos, como redator chefe, Vaz de Almada, como secretário, e Abílio Guimarães, como diretor artístico.

Intitulando-se “Revista Ilustrada de Aproximação Luso-Brasileira e de Propaganda de Portugal”, *Lusitania* possuía um projeto de afirmação da identidade portuguesa no Brasil e dos laços com Portugal, mas, ao mesmo tempo, de inserção da colônia na sociedade brasileira. Era uma revista muito bonita, com um *design* moderno, ricamente ilustrada, sendo toda impressa em papel *couché*. Possuía cerca de 60 páginas e tinha ampla circulação, sendo vendida em vários estados do Brasil, em Portugal, nas colônias portuguesas na África, nos Estados Unidos e em alguns países da América Latina, como Uruguai e Argentina. Seguindo o modelo de classificação de revistas apresentado por Ana Luíza Martins, podemos caracterizá-la como uma “revista de variedades”, dada a sua diversidade temática, tanto no que diz respeito às matérias avulsas como às seções fixas, com temas como moda, esporte, teatro, culinária, política, música, literatura infantil, cinema, pintura, atualidades etc.³⁴¹

Dentre todos esses temas, um em especial se destacava: a história, elemento fundamental para a consolidação do projeto editorial da *Lusitania*. Por um lado, a revista investia no resgate do passado épico português, através das suas grandes passagens históricas, como o movimento das Cruzadas, o processo de formação de

³⁴¹ MARTINS, 2008.

Portugal e as grandes navegações, onde o Brasil era colocado como o “Grande Irmão” e o maior exemplo do sucesso do projeto de civilização do povo português. Por outro, havia uma grande ênfase na sua “história imediata”, aquela em curso em Portugal, representada tanto pela política de Salazar, caracterizada como um período de regeneração, em que o país estaria voltando a ocupar um lugar de destaque no cenário europeu; quanto pela atuação dos portugueses no Brasil. O discurso da revista ficava evidente em seus artigos, capas (Figura 36), seções, fotografias, ilustrações, etc.



Figura 36 – Legenda: Capa da revista *Lusitania*. Referência: GUIMARÃES, Abílio. *Lusitania*. 1º de fevereiro de 1929. Acervo: Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Identificar a produção de Correia Varella na revista também não foi uma tarefa muito fácil, exceto por algumas pequenas quadras assinadas que ele publicou em alguns números do periódico. No entanto, a resposta veio a partir da descoberta do seu pseudônimo Juca Alegre. Como dissemos anteriormente, esse nome não nos souu estranho quando encontramos a sua coluna na *Pátria Portuguesa*. Entendemos o porquê quando voltamos a analisar a *Lusitania*, pois lá também estava o Juca Alegre, assinando uma seção fixa da revista. Ou seja, quando trabalhamos com essa revista já havíamos nos deparado com esse nome, só não sabíamos que por traz dele estava o diretor da *Lusitania*.

A seção assinada por Juca Alegre intitulava-se “Figuras Portuguesas” e se dedicada a exaltar a biografia de algumas pessoas de prestígio da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, tais como escritores, políticos, comerciantes, industriais, etc. Escrita

mais uma vez em formato de poema, a seção contava ainda com a publicação da caricatura do biografado, assinada pelo diretor artístico, Abílio Guimarães (Figura 37), ou por outros artistas do período, como José Cândido (Figura 38), estratégia que ajudava a valorizar ainda mais aquele espaço.

FIGURAS PORTUGUESAS

CONS. CAMELO LAMPREIA



**Descendente de nobreza
E nobre por sua vez,
Serve a causa da realeza
Serenos, altivo e cortez;**

**Sem vaidade e na certeza
De assim ser bom português,
Tem como ideal a grandeza
Da sua nobre altivez.**

**Amigo da Patria e da terra,
Sua voz sempre se escuta
Nos movimentos da grei.**

**Seja na paz ou na guerra,
Ei-lo bem firme na luta,
Mas sempre servindo El-Rei.**

JUCA ALEGRE.

Figura 37 – Poema e caricatura em homenagem a Camelo Lampreia. Referência: VARELLA, José Augusto Correia (poesia); GUIMARÃES, Abílio (caricatura). *Lusitania*. Título: Figuras portuguesas – Cons. Camelo Lampreia. 1 de dezembro de 1931, p.7. Acervo: BNDigital.

Figuras Portuguesas

MALHEIRO DIAS



**De estatura assim pequena,
Se agiganta entre os maiores
Mestres dos mestres na pena
E dos bons entre os melhores.**

**Um dia a si próprio ordena
Na vida trocar de amores,
Trocando as letras da pena
Por letras de mercadores.**

**Porém, “Maria do Céu”
Que do Alto a tudo assistia,
Bem depressa o convenceu
Que, lugar lhe pertencia
Não na “Bolsa” ou “Atneu”,
Mas na douta Academia.**

JUCA ALEGRE

Figura 38 – Poema e caricatura em homenagem a Malheiro Dias. Referência: VARELLA, José Augusto Correia (poesia); CÂNDIDO, José (caricatura). *Lusitania*. Figuras portuguesas – Malheiro Dias. 16 de setembro de 1931, p.14. Acervo: BNDigital.

Um dado interessante é que essa seção estava presente na revista desde o seu segundo número, de 16 de fevereiro de 1929. Mas era assinada por outro nome e tinha um formato um pouco diferente. Até o final de 1930, ela era escrita em prosa, cujo texto narrava toda a trajetória do imigrante, desde a sua saída de Portugal, passando por sua adaptação no Brasil, até alcançar o êxito profissional no país e uma posição de destaque na colônia. Já era então acompanhada da caricatura do personagem, mas assinada por Eça de Quental. Seria Eça de Quental mais um pseudônimo de Correia Varella? Isso, não podemos afirmar. Porém, vale ressaltar o quanto o pseudônimo é intrigante, ao unir em um só nome uma referência a dois grandes escritores portugueses, Eça de Queiroz e Antero de Quental. Além disso, o texto guardava muitas semelhanças com outra seção que Correia Varella teria, uma década depois, no jornal *Voz de Portugal*. De qualquer forma, a partir de 1931 a seção passa a ser assinada por Juca Alegre e ganha o novo formato de poesia.

Tanto o jornal *Pátria Portuguesa*, criado em 1925, quanto a revista *Lusitania*, lançada em 1929, foram projetos que deram bastante certo. Ambos foram publicados até 1934, sendo que, em 1º de dezembro de 1932, o grupo lançou outro jornal, um diário, intitulado *Diário Português*. Ou seja, de dezembro de 1932 a dezembro de 1934 a editora de Chrysóstomo Cruz produziu, simultaneamente, três periódicos distintos. Tratava-se, de fato, de uma empresa, administrada por “empresários do jornalismo”, organizada para produzir lucros materiais, além, é claro, de servir como um projeto de afirmação simbólica desses homens dentro da colônia. Reforça essa ideia o fato da empresa possuir oficinas gráficas próprias, que estavam separadas fisicamente da redação e da administração do periódico, realizando diversos trabalhos de impressão. Ou seja, havia uma grande especialização interna, com funções como diretor, redator, secretário, tesoureiro, uma equipe de fotógrafos, um departamento de propaganda, um chefe de publicidade.

Correia Varella permaneceria como diretor da *Pátria Portuguesa* e da *Lusitania* até outubro de 1932, não participando, portanto, do quadro administrativo do jornal *Diário Português*. No entanto, observando a linha do tempo (p.259), podemos ver que, ainda em 1929, esse imigrante estava envolvido com a publicação de outro periódico, sem relação alguma com a empresa Chrysóstomo Cruz. Tratava-se do *Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro*, uma publicação institucional, de periodicidade mensal, que era publicada no Rio de Janeiro desde a fundação da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria, em 1912.

Com aproximadamente 30 páginas, o *Boletim* divulgava informações sobre o funcionamento da Câmara, notícias sobre o comércio em Portugal, no Brasil e nas colônias portuguesas na África; publicava as atas das assembleias e reuniões, palestras relativas ao tema do comércio e da indústria; crônicas a respeito do intercâmbio comercial e financeiro luso-brasileiro; dados sobre exportações e importações em Portugal. Além disso, fazia dura campanha contra a falsificação de produtos portugueses, como o azeite e o vinho, empenhando-se mais na defesa do comércio do que da indústria. Sem ilustrações e repleto de propagandas, o periódico apresentava apenas uma fotografia em sua capa, relacionada sempre a lugares, instituições e personalidades portuguesas.



Figura 39 – Legenda: Capa do *Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro*. Referência: *Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro*. ano XVII, n.6, junho de 1929. Acervo: BN.

A data exata em que Correia Varella entra para a redação do *Boletim* não foi localizada, pois a única informação presente no mesmo era de que a direção do periódico era responsabilidade da diretoria da Câmara. Só conseguimos descobrir, a partir de outros periódicos, que, em 1929, ele já era o redator responsável pela

publicação.³⁴² Ou seja, em 1929 Varella era, ao mesmo tempo, diretor de um jornal (*Pátria Portuguesa*) e de uma revista (*Lusitania*) e redator de um boletim. No entanto, a sua relação com a Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro era bem mais antiga, já que além de ser sócio da mesma, Varella participava com muita frequência de suas atividades e festas, sendo convidado diversas vezes para ser orador em cerimônias de homenagem e de posse de suas diretorias.

Em novembro de 1931, a redação do *Boletim* informou aos seus leitores que, a partir de janeiro de 1932, ele seria transformado em uma “moderna revista”, com um formato menor, o que facilitaria a sua leitura e a sua acomodação nas estantes e bibliotecas.³⁴³ A nova publicação também passaria a contar com um número maior de artigos, assinados por especialistas, contribuindo ainda mais para o “desenvolvimento do intercâmbio comercial luso-brasileiro”.³⁴⁴ Correia Varella, portanto, participou diretamente dessa mudança editorial, que incluiu também a inserção de várias fotografias no miolo da revista e a publicação, na íntegra, de algumas leis brasileiras e portuguesas, relativas ao comércio e à indústria das duas nações.

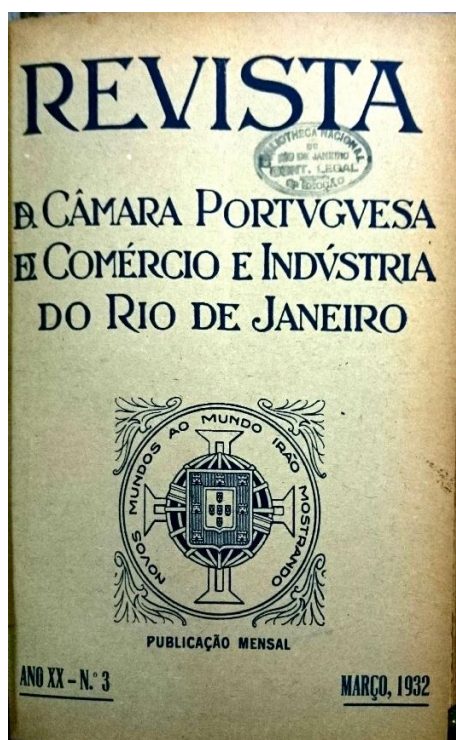


Figura 40 – Legenda: Capa da *Revista da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro*. Referência: *Revista da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro* ano XX, n.3, março de 1932. Acervo: BN.

³⁴² *Almanak Laemmert*, vol.1, 1929, p. 603.

³⁴³ *Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro*, ano XIX, n.11 e 12, novembro-dezembro de 1931, p. 254.

³⁴⁴ *Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro*, loc. cit.

A orientação da *Revista* continuava a mesma do *Boletim*, voltada para o incremento das relações comerciais luso-brasileiras. Publicada mensalmente e com cerca de 60 páginas, ou seja, o dobro de páginas da publicação anterior, ela era repleta de anúncios publicitários e de artigos assinados. No seu primeiro número, de janeiro de 1932, o nome de Correia Varella já aparecia como redator principal, ao lado de Ildefonso Leitão, diretor da publicação e 1º secretário da diretoria da Câmara. Além de redator, identificamos também alguns artigos assinados por ele. Em um deles, de julho de 1932, intitulado “Comércio Internacional e Desequilíbrio Econômico”, Varella comentava sobre a Conferência Interparlamentar de Comércio, que estava acontecendo em Genebra, levantando algumas razões para o desequilíbrio econômico que o mundo vivia naquele contexto.³⁴⁵ Para ele, um dos grandes problemas da economia mundial era a adoção de políticas protecionistas, que alguns países passaram a praticar após a Guerra, o que situava seu texto na defesa do livre comércio, algo muito polêmico e até questionado, em especial para países “atrasados” como o Brasil. Em outro artigo, “O Brasil e a emigração portuguesa”, Varella exaltava o livro homônimo de Nuno Simões, concordando com o autor que o emigrante português que vem para o Brasil precisa ser mais bem “selecionado, orientado e assistido”, aproveitando o espaço para enaltecer o assistencialismo promovido pela colônia portuguesa do Rio de Janeiro.³⁴⁶

Varella permanece como redator da revista até fevereiro de 1940, mas ela continuou a ser publicada, sob a direção de Oscar V. Moreira, interrompendo sua produção apenas em 1945. A Câmara Portuguesa só voltaria a ter uma publicação própria em julho de 1949, com um *Boletim Quinzenal*, que em nada lembrava os dois outros periódicos publicados anteriormente. Sem capa, sem propagandas, fotografias ou artigos assinados, o novo *Boletim* parecia um relatório voltado para um público interno, com informações objetivas e diretas sobre o funcionamento da associação, com números que oscilavam entre 6 e 9 páginas.

Observando a linha do tempo (p.259) podemos ver que durante o período em que Correia Varella foi redator da *Revista da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro* ele se envolveu em outros projetos editoriais ligados à colônia. Como afirmamos anteriormente, em outubro de 1932 ele deixou a direção do

³⁴⁵ *Revista da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro*, ano XX, n.7, julho de 1932, p. 351-353.

³⁴⁶ *Revista da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro*, ano XXIII, n.3, março de 1935, p. 103-104.

jornal *Pátria Portuguesa* e da revista *Lusitania*. Muito provavelmente essa saída dos periódicos que ele próprio ajudara a idealizar e fundar tenha relação com o fato de que, em dezembro do mesmo ano, ele assumiu a direção do *Jornal Português*, o mais antigo periódico da colônia em circulação nos anos 1930. Publicado desde julho de 1918, quando foi fundado por Eugênio Martins, Diamantino Leite e Francisco Barreiro, saía sempre aos sábados e possuía muitas notícias sobre Portugal e as colônias portuguesas de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Infelizmente não tivemos acesso ao *Jornal Português*, somente à informação de que, em dezembro de 1932, Varella assumiu sua direção, ao lado de Ernesto Fernandes de Souza.³⁴⁷ Isso se dá em decorrência da saída de Eugênio Martins, diretor do periódico desde a sua fundação, que se desliga do mesmo para fundar um novo jornal, o *Portugal Republicano*. Esse jornal, como vimos, transformou-se no único periódico de oposição dentro da colônia. Não sabemos se Varella foi convidado para assumir a direção do periódico ou se comprou parte da empresa responsável pela publicação, mas fica evidente que ele enxergou nisso uma possibilidade de ampliar seu raio de atuação e mesmo o seu prestígio na colônia, ligando o seu nome a um periódico tão consolidado como o *Jornal Português*. Tal fato justificaria o seu desligamento da *Pátria Portuguesa* e da *Lusitania*, pois, aparentemente não houve desentendimentos com Chrysóstomo Cruz, que continuou a ser um amigo muito próximo de Varella e de sua família.

Como não conseguimos pesquisar no jornal, não sabemos se Varella, além de diretor, escrevia no mesmo, assinando alguma seção. Sabemos apenas que em junho de 1933, em comemoração ao 15º ano de existência do *Jornal Português*, o grupo fundou um novo jornal, o *Portugal Diário*, que, como o próprio nome já diz, era um jornal diário, dirigido por Correia Varella e Ernesto Fernandes de Souza. Ele circulava no Brasil, em Portugal e nas colônias africanas e asiáticas, fazendo intensa propaganda do regime salazarista. Não nos foi possível também consultá-lo em nenhum dos acervos pesquisados.³⁴⁸ No entanto, pelos comentários feitos sobre o jornal na imprensa carioca, bem como pelas propagandas publicadas, fica muito clara a orientação política seguida pelo periódico, como nos exemplos reproduzidos a seguir:

³⁴⁷ Apesar de fazer parte do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o jornal está indisponível para consulta.

³⁴⁸ Apesar de fazer parte do acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, o jornal está indisponível para consulta.

Oliveira Salazar
Perante o Mundo
 No momento em que os delegados de quasi todos os paizes se reúnem em Londres na **CONFERENCIA FINANCEIRA E MONETARIA MUNDIAL**, na esperança de salvar o mundo,

“Portugal Diário”
 vae publicar uma série de artigos demonstrando que muitas das medidas alvitadas já foram postas em execução pelo **DR. OLIVEIRA SALAZAR**. Começa no n.º de amanhã essa série de artigos, devidos á penna de um illustre brasileiro.

— LEIAM —
“Portugal Diário”

Figura 41 – Legenda: Propaganda do Estado Novo português e do jornal *Portugal Diário*. Referência: *A Noite*. Título: Oliveira Salazar perante o mundo. 14 de junho de 1933, p.2. Acervo: BNDigital.

**A GRANDEZA DE PORTUGAL
 PERANTE O MUNDO**

Leiam os vibrantes artigos de

«PORTUGAL DIARIO»

Salazar, o grande estadista, que resolveu em Portugal os graves problemas que affligem as nações.

LEIAM SEMPRE
“Portugal Diário”
 Os melhores artigos — As mais completas informações
 Um hymno constante a Portugal.

Figura 42 – Legenda: Propaganda do Estado Novo Português e do jornal *Portugal Diário*. Referência: *A Noite*. Título: A grandeza de Portugal perante o mundo. 16 de junho de 1933, p.1. Acervo: BNDigital.

**O “PORTUGAL DIARIO” SEGUIRÁ,
 NO BRASIL, A ORIENTAÇÃO DA
 POLITICA NACIONAL**

FOI RECEBIDO PELO SR. GENERAL CARMONA O JORNALISTA RODRIGUES LARANJEIRA

LISBOA, 3 (União) — O jornalista Rodrigues Laranjeiras, foi recebido pelo general Oscar Carmona, Presidente da Republica, e pelo Dr. Oliveira Salazar, Presidente do Conselho de Ministros, a quem communicou que o “Jornal Portuguez”, do Rio de Janeiro, começaria a circular, diariamente, desde o dia 10, com o titulo de “Portugal Diário”, seguindo a orientação politica nacional.

Figura 43 – Legenda: Nota sobre a orientação política de *Portugal Diário* durante o Estado Novo português. Referência: *A Noite*. Título: O *Portugal Diário* seguirá, no Brasil, a orientação da política nacional. 10 de junho de 1933, p.3. Acervo: BNDigital.

Tanto o *Jornal Português* quanto o *Portugal Diário* vão circular até o final do ano de 1934, quando o pedido de matrícula dos periódicos é indeferido. Isso se dá em razão do descumprimento do artigo 131 da Constituição de 1934, que proibia a propriedade de empresas jornalísticas por estrangeiros, determinando que “a responsabilidade principal e de orientação intelectual ou administrativa da imprensa

política ou noticiosa só por brasileiros natos pode ser exercida”.³⁴⁹ Assim, Correia Varella não consegue renovar o registro dos periódicos, que são retirados de circulação, mantendo-se apenas como redator da *Revista da Câmara*.

Só vamos encontrá-lo participando de um novo projeto da colônia em 1939. Na verdade, de dois novos projetos, pois nesse ano Correia Varella passou a fazer parte da redação dos jornais *Correio Português* e *Voz de Portugal*. Ambos os periódicos foram criados em 1936 em razão de uma cisão entre os diretores do jornal *Diário Português*, que, como vimos, fora fundado em 1932 pelo mesmo grupo da *Pátria Portuguesa* e da *Lusitania*, mas para o qual, aparentemente, Correia Varella não chegou a contribuir. Nessa época, em decorrência do mesmo artigo 131 da Constituição, Chrysóstomo Cruz já tinha perdido os seus direitos de propriedade e direção do *Diário Português*, que se transformou em uma nova sociedade, por cotas limitadas, onde, teoricamente, ele exercia a função de superintendente de serviços técnicos, mas, na prática, continuava à frente da redação e direção do jornal. Uma estratégia, aliás, que seria comum na maioria dos periódicos publicados pela colônia portuguesa do Rio de Janeiro. Nesse período, Chrysóstomo também já havia se transformado em uma figura muito próxima do governo português e de seus representantes, o que lhe rendera a distinção de “comendador”.

Mas uma briga entre Chrysóstomo e o sócio Nicolau Cardoso Guimarães, bem como com os diretores do jornal, os brasileiros Mário Moreira Fabião e Henrique Ferreira Lopes, levou à saída de Chrysóstomo Cruz da empresa.³⁵⁰ Em seguida, a justiça proibiu que o grupo continuasse a usar o título *Diário Português*, criação de Chrysóstomo, surgindo então o *Correio Português*, publicado pela Editora Luso-Brasileira, propriedade do médico brasileiro e diretor do jornal Mário Moreira Fabião. Com o subtítulo “Pela Pátria, Pela Tradição, Pela Raça. Em tudo servindo a Pátria!”, o jornal era publicado diariamente, circulando no Brasil e em Portugal e fazendo propaganda do Estado Novo português. Repleto de fotografias e anúncios publicitários, o periódico possuía seções sobre a vida associativa da colônia, esportes, teatro, cinema,

³⁴⁹ Artigo nº 131 da Constituição de 16 de julho de 1934. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm Acesso em: 8 de set. de 2017.

³⁵⁰ De acordo com as notícias e artigos publicados na imprensa carioca, essa briga teria sido motivada pela excessiva interferência do sócio Nicolau Cardoso Guimarães no jornal, bem como pela publicação de uma série de artigos assinados pelo mesmo criticando autoridades brasileiras e portuguesas e fazendo campanha contra o corpo diplomático português no Brasil, atitude que teria recebido apoio dos diretores do *Diário Português*, mas a repulsa do seu fundador, João Chrysóstomo Cruz. Ver: *Diário Carioca*, 28 de fevereiro de 1936, p.3; *Correio da Manhã*, 12 de fevereiro de 1936, p.8; *Gazeta de Notícias*, 28 de fevereiro de 1936, p.3.

comércio, notas sociais, notícias sobre Portugal, além de uma seção de assessoria jurídica, onde eram respondidas perguntas feitas pelos leitores (Figura 44).



Figura 44 – Legenda: Primeira página do jornal *Correio Português*. Referência: *Correio Português*. 3 de janeiro de 1942, p.1. Acervo: BN.

A partir de 1938, o *Correio Português* passa a publicar, aos domingos, o suplemento *Portugal Novo*, composto por seções fixas como “Página Feminina”, “Página Infantil”, publicação de romances (em formato de folhetim), muitas fotografias sobre o império colonial português e os grandes empreendimentos do Estado Novo português, entre outros. Como a maioria dos artigos e seções não eram assinados, não conseguimos identificar nenhum texto escrito por Correia Varella, mas sabemos que em 1939 ele já fazia parte da redação do jornal, aparecendo, por exemplo, em algumas fotografias do grupo publicadas no mesmo. Após o pagamento de algumas multas e de ser suspenso por um mês pelo DIP, em razão de ataques diretos feitos a personalidades da colônia e a algumas políticas luso-brasileiras, o periódico foi retirado de circulação

por determinação do Conselho Nacional de Imprensa, no final de 1942, sendo que Varella continuaria a trabalhar no mesmo até o seu encerramento.³⁵¹

A trajetória deste jornal, desde sua fundação, que transcorre no contexto da eclosão e do curso da Segunda Grande Guerra, evidencia as tensões que perpassam o interior da colônia portuguesa e o aumento do controle do Estado Novo brasileiro sobre a imprensa, em especial com a criação do DIP, em dezembro de 1939. Por outro lado, fica muito claro como Varella, mesmo transitando por vários periódicos e grupos, mantinha forte laço com os empreendimentos de seu amigo pessoal e grande empresário da área de comunicação, João Chrysóstomo Cruz.

Por isso é interessante que, nesse mesmo período, Correia Varella começou a contribuir também para o jornal *Voz de Portugal*, fundado em 1936, por João Chrysóstomo Cruz, após a sua saída do *Diário Português*. Ou seja, ele era concomitantemente redator em dois jornais que, teoricamente, eram desafetos, sendo que o diretor de um deles era personagem fundamental na sua inserção no meio jornalístico e nas redes de sociabilidade da colônia. Como assinalado, juntos haviam fundando, ainda nos anos 1920, dois periódicos e a primeira casa regional portuguesa. Esse exemplo reforça mais uma vez uma característica de Varella para a qual já chamamos atenção anteriormente, ou seja, o seu caráter diplomático, negociador, que fora fundamental para que ele circulasse pelos diversos grupos e espaços da colônia, isentando-se, na maior parte das vezes, de tomar partido, exceto quando na defesa do governo português e de seus representantes.

Voz de Portugal, fundado em 11 de abril de 1936, era um jornal diário, composto por aproximadamente 14 páginas e tendo como subtítulo “Pela Pátria de Ontem, de Hoje e de Amanhã”. Como podemos ver pelo Anexo (p.282), além de fundador, Chrysóstomo Cruz era diretor superintendente do jornal, sendo Mário de Sá Freire o seu diretor responsável e Mário Monteiro o redator chefe. Em 1938, no entanto, Chrysóstomo afasta-se do periódico e investe em um novo negócio, a criação da Agência Cruz de Viagens e Turismo, mantendo, porém, sua influência sobre o mesmo. O jornal possuía muitas fotografias e propagandas, com seções sobre a vida associativa da colônia, esportes, artes em geral, notícias sobre Portugal e suas colônias na África, informações sobre as outras colônias de portugueses no Brasil, entre outros. Aos

³⁵¹ Durante o Estado Novo brasileiro era o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) que, para além da censura, controlava a importação e a distribuição do papel destinado à imprensa, sendo que para obter as cotas de papel era necessário que cada periódico apresentasse anualmente o pedido ao Departamento, que o julgava, exercendo assim forte controle sobre os mesmos.

domingos era acompanhado do suplemento *Ciências, Artes e Literatura*, que desapareceu nos anos 1940, quando o jornal passa a ser semanal.

O periódico teve uma duração bastante longa, sendo publicado até o ano de 2016, nesse caso já em versão virtual. Durante o Estado Novo, o jornal manteve a mesma orientação dos outros periódicos fundados por Chrysóstomo Cruz, ou seja, a defesa do regime e o discurso de uma “comunidade luso-brasileira”. Como demonstrou Heloísa Paulo, a adesão do jornal ao salazarismo e à ideologia do Estado Novo português já ficava evidente no seu primeiro editorial, onde o mesmo se propunha a ser uma “expressão totalitária da Pátria distante”.³⁵² Mas esse discurso era reforçado por meio de outras várias estratégias, como em artigos, fotografias, crônicas de viagem, reportagens, perfis, seções como “Portugal colonial”, entre outras.



Figura 45 – Legenda: Primeira página do jornal *Voz de Portugal*. Referência: *Voz de Portugal*. 27 de julho de 1947, p.1. Acervo: BN.

³⁵² *Voz de Portugal*, 11 de abril de 1936, p.2. Apud: PAULO, Heloísa. *Aqui também é Portugal*. op. cit. p. 134.

Correia Varella passou a fazer parte da redação do jornal a partir de 1939, permanecendo no mesmo até a data de sua morte, em 7 de junho de 1953. Além de trabalhar como representante do *Voz de Portugal* junto às associações portuguesas do Rio de Janeiro, colaborou com o periódico através da produção de uma seção fixa intitulada “Terras da Nossa Terra”, sobre a qual nós iremos nos deter no próximo e último capítulo. Importa salientar no momento que essa seção foi utilizada por Varella para criar um canal direto de comunicação com os imigrantes portugueses do Brasil e seus descendentes, onde ele não só descrevia lugares, festividades e tradições portuguesas, num exercício constante de construção de uma memória histórica, como também contribuía para a divulgação dos valores e da ideologia do Estado Novo português, atuando como um mediador e um agente de propaganda do salazarismo no Brasil.

Podemos concluir, assim, que a trajetória de jornalista de José Augusto Correia Varella no Brasil foi de sucesso. Desde 1925, quando de sua participação no jornal *Pátria Portuguesa*, não se desligou mais da imprensa, atuando em projetos sucessivos e, algumas vezes, em vários ao mesmo tempo, como ao longo dos anos 1930. Além de colaborar com seus artigos, poemas e crônicas, Varella também participou diretamente da concepção e fundação de dois jornais, *Pátria Portuguesa* e *Portugal Diário*, e de uma revista, a *Lusitania*. A imprensa, portanto, fora um local de reconhecimento desse imigrante dentro da colônia, assim como ocorrera com outros intelectuais luso-brasileiros, que enxergavam nesse campo tanto uma possibilidade de sobrevivência material quanto de ganho simbólico, ao produzir visibilidade para os mesmos no Brasil, muitas vezes extrapolando os limites da colônia. No caso específico de Correia Varella, a imprensa também funcionara como uma espécie de vitrine para o seu trabalho como autor teatral, fazendo propaganda de suas peças representadas tanto no Brasil quanto em Portugal.

Tabela 4 – Anexo ao capítulo V
Periódicos em que José Augusto Correia Varella trabalhou no Brasil

Título	Período de publicação	Grupo responsável	Características gerais	Informações técnicas
<i>Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro</i> (boletim)	1912 a 1931 Obs.: em 1929 Varella já era o redator do boletim, ficando até o encerramento do mesmo.	Direção: Diretoria da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro	Publicado mensalmente, o boletim divulgava informações sobre o funcionamento da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro, além de notícias e crônicas a respeito do intercâmbio comercial e financeiro luso-brasileiro.	Capas coloridas e geralmente com a publicação de uma fotografia relacionada a Portugal e/ou à colônia. Possuía vários anunciantes e aproximadamente 30 páginas. Preço avulso na capital: 1\$500. Formato: Comprimento: 23,5 cm Largura: 30,5 cm.
<i>Jornal Português: defensor dos interesses portugueses no Brasil*</i> (jornal)	1918 a 1934 Obs.: Varella assume a direção em 12/1932, ficando até o encerramento do periódico.	Fundadores: Eugênio Martins, Diamantino Leite e Francisco Barreiro. Em 1930 era dirigido por Eugênio Martins e Ernesto Fernandes de Souza	Era o mais antigo periódico da colônia portuguesa em circulação nos anos 1930. Publicado aos sábados, possuía um abundante serviço telegráfico de Portugal. Divulgava com destaque as atividades das colônias portuguesas do Rio de Janeiro e de São Paulo.	Com aproximadamente 12 páginas.

***Esses periódicos, apesar de constarem nos acervos pesquisados, estão indisponíveis para consulta.**

Título	Período de publicação	Grupo responsável	Características gerais	Informações técnicas
<i>Pátria Portuguesa: pela pátria, pela tradição, pela raça</i> (jornal)	1925 a 1934 Obs.: Varella fica no jornal até 10/1932	Diretor: Chryóstomo Cruz Redator Chefe: Correia Varella Diretor Tesoureiro: Lourenço Teixeira Diretor Gerente: Batista Gonçalves Secretários: Vaz de Almada e Joaquim Campos	Jornal semanal que apresentava como programa a defesa dos interesses portugueses no Brasil e a união entre Brasil e Portugal. Seu conteúdo era diversificado, possuindo seções de esporte, crônicas, notícias de Portugal e colônias portuguesas na África, informações sobre as associações e atividades culturais da colônia. Circulava no Brasil, em Portugal e na África.	Capas assinadas por Abílio Guimarães. Internamente quase não havia ilustrações e as folhas eram em preto e branco. Possuía muitas propagandas e aproximadamente 24 páginas. Era impresso na Empresa Editora Teixeira e Companhia. Preço da assinatura na capital: 15\$000. Formato: Comprimento: 32 cm Largura: 48,5 cm
<i>Lusitania: revista ilustrada de aproximação luso-brasileira e de propaganda de Portugal</i> (revista)	1929 a 1934 Obs.: Varella fica na revista até 30/10/1932	Direção: Chryóstomo Cruz e Correia Varella Diretor artístico: Abílio Guimarães Redator chefe: Joaquim Campos Secretário: Vaz de Almada Tesoureiro: Lourenço Teixeira	Revista quinzenal publicada pelo mesmo grupo do jornal <i>Pátria Portuguesa</i> , que também apostava na diversidade temática, com seções sobre teatro, moda, culinária, literatura, religião, humor, esportes e, sobretudo, a história de Portugal e suas relações com o Brasil. Circulava no Brasil, em Portugal, na África, na América do Norte e em alguns países da América Latina.	Capas coloridas assinadas por Abílio Guimarães. Internamente era impressa em monocromia. Fartamente ilustrada e com muitas fotografias e propagandas. Era impressa na Empresa Editora C. Cruz e Companhia Ltda. Com aproximadamente 60 páginas. Preço na capital: 1\$500. Formato: Comprimento: 22 cm Largura: 31,5 cm.

Título	Período de publicação	Grupo responsável	Características gerais	Informações técnicas
<i>Revista da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro</i> (revista)	1932 a 1945 Obs.: Varella fica como redator da revista de 01/1932 a 02/1940.	Diretor: Ildefonso Leitão (1º secretário da Diretoria) Gerente: Correia Varella (Redator principal)	Publicação mensal que dá continuidade ao <i>Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria</i> .	Capas coloridas e com muitas fotografias e propagandas. Com aproximadamente 60 páginas. Formato: Comprimento: 15,5 cm Largura: 22 cm.
<i>Portugal Diário: continente, ilhas adjacentes e províncias ultramarinas*</i> (jornal)	1933 a 1934	Direção: Correia Varella e Ernesto Fernandes de Souza. Redator: João Guimarães. Diretor de publicidade: Francisco Lemos. Fundado pelo mesmo grupo do <i>Jornal Português</i> .	Jornal diário fundado em comemoração ao 15º ano de existência do <i>Jornal Português</i> . Fazia intensa propaganda do regime salazarista em Portugal. Circulava no Brasil, em Portugal e nas colônias africanas e asiáticas.	Preço avulso na capital: \$200.

***Esses periódicos, apesar de constarem nos acervos pesquisados, estão indisponíveis para consulta.**

Título	Período de publicação	Grupo responsável	Características gerais	Informações técnicas
<i>Voz de Portugal: Pela Pátria de Ontem, de Hoje e de Amanhã</i> (jornal)	1936 a 2016 Obs.: Varella fica na redação do jornal de 1939 até 06/1953.	Fundador e Diretor-Superintendente: Chrysóstomo Cruz Diretor Responsável: Mário de Sá Freire Redator Chefe: Mário Monteiro Gerente: A. Ramalho	Jornal diário fundado devido a uma cisão entre os diretores do <i>Diário Português</i> . Possuía diversas seções, como teatro, vida associativa da colônia, página feminina, notícias das colônias portuguesas e esportes. Funcionou como um dos principais veículos de difusão do salazarismo no Brasil.	Composto aproximadamente de 12 páginas. Preço na capital: \$200. Aos domingos era acompanhado do suplemento <i>Ciências, Artes e Literatura</i> . Formato: Comprimento: 43 cm Largura: 60 cm
<i>Correio Português: Pela Pátria, Pela Tradição, Pela Raça. Em tudo servindo a Pátria!</i> (jornal)	1936 a 1942 Obs.: em 1939 Varella já era redator do jornal, ficando até o encerramento do mesmo.	Diretor: Mário Moreira Fabião Gerente: Henrique Ferreira Lopes Redator chefe: Antônio Guimarães	Jornal diário que circulava em vários estados do Brasil e em Lisboa. Surge devido a uma cisão entre os diretores do <i>Diário Português</i> . Formado por diversas seções como esportes, notícias de Portugal, vida associativa da colônia, notas sociais, comércio, teatro, além de uma seção judiciária onde se respondiam a perguntas de leitores.	Começa a circular com 16 páginas e vendido a \$200 na capital, mas depois passa a ter 8 páginas ao preço de \$300. O jornal possuía redação e oficinas próprias, sendo editado na Editora Luso-Brasileira. A partir de 1938 passa a vir acompanhado, aos domingos, do suplemento <i>Portugal Novo</i> . Formato: Comprimento: 32 cm Largura: 48 cm

Capítulo 6 - “Terras da Nossa Terra”: das ondas do rádio às colunas de jornal

Correia Varella passou a fazer parte da redação do jornal *Voz de Portugal* a partir de 1939, quando teve a oportunidade de voltar a trabalhar ao lado de velhos amigos. Um deles era Joaquim Campos, que assumiria mais à frente a direção do periódico. O outro, o próprio João Chrysóstomo Cruz, que apesar de afastado do seu quadro administrativo continuava a dar orientações. No entanto, a sua coluna intitulada “Terras da Nossa Terra” só apareceria mais tarde no jornal. A data certa não se pode precisar, uma vez que não tivemos acesso ao periódico no intervalo de tempo que vai de 1942 a 1946.³⁵³ Sabemos apenas que, em 1941, ela ainda não existia, mas em 1947 já estava lá, figurando geralmente na página 5 ou 7 do jornal.

Essa coluna, originalmente, constituía-se em um programa de rádio criado por Varella na emissora carioca Vera Cruz.³⁵⁴ Na verdade, fazia parte de um programa maior, sob a responsabilidade de Joaquim Pimentel: o “Programa dos Astros”. Joaquim Pimentel, ator, poeta, cantor e compositor português, um dos grandes intérpretes da música popular portuguesa no Brasil, era amigo de longa data de Varella, tendo participado com ele, como vimos nos capítulos anteriores, de algumas peças teatrais no Rio de Janeiro relacionadas à temática portuguesa. Desde 1942, aos domingos, Pimentel apresentava um programa de música portuguesa na Rádio Vera Cruz, das 12 às 15 h, sendo que às 14h Correia Varella assumia o microfone e dava início às descrições históricas das terras portuguesas, passando por lugarejos, monumentos, personagens, instituições, lendas, festas, tradições e costumes portugueses. (Figura 46)

³⁵³ No acervo da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro os números disponíveis para consulta do jornal *Voz de Portugal* compreendem o período de 1936 a 1941, pulando em seguida para o ano de 1947.

³⁵⁴ Vera Cruz foi uma rádio católica, implantada no Rio de Janeiro em 1936, tendo sido sucedida pela Rádio América.



Figura 46 – Legenda: Correia Varella durante o programa Terras da Nossa Terra. Referência: *Voz de Portugal*. Título: As notícias que trago de Portugal. 14 de março de 1948, p.5. Acervo: BN.

Não fora essa a primeira passagem de Correia Varella pelo rádio no Brasil. Em 1933, de acordo com a propaganda da emissora publicada na imprensa, ele falava nos intervalos da Rádio Clube do Brasil.³⁵⁵ Em 1935, ele foi diretor do programa de música portuguesa “Trindades de Portugal”, transmitido às quartas-feiras pela Rádio Educadora do Brasil.³⁵⁶ E, em 1939, era locutor e diretor do programa “Revelações Portuguesas”, na Rádio Vera Cruz, irradiado às segundas-feiras durante o Programa Português de Carlos de Campos e Pereira Bastos. (Figuras 47 e 48). “Revelações Portuguesas” era um programa de calouros que fazia muito sucesso no Rio de Janeiro. Nele eram escolhidos os novos e melhores intérpretes da música portuguesa, independente da sua nacionalidade. Sua boa repercussão fez com que, por diversas vezes, o programa fosse realizado no Teatro República, em uma espécie de recital, diante de um amplo público e contando tanto com a participação dos calouros como de artistas já consagrados na música portuguesa.³⁵⁷

³⁵⁵ *Diário Carioca*, 6 de julho de 1933, p.7. Só não conseguimos descobrir o conteúdo das falas.

³⁵⁶ *Beira Mar*, 7 de setembro de 1935, p.7; *Diário Carioca*, 2 de outubro de 1935, p.12.

³⁵⁷ *Jornal do Brasil*, 28 de julho de 1939, p.15; *Jornal do Brasil*, 15 de agosto de 1939, p.14; *Jornal do Brasil*, 9 de setembro de 1939, p.13.



Figura 47 – Legenda: Correia Varella durante o programa Revelações Portuguezas. Referência: *O Malho*. Título: Programa das Revelações Portuguezas. 10 de agosto de 1939. Acervo: BNDigital.



Figura 48 – Legenda: Programa Revelações Portuguezas. Referência: *Vida Doméstica*. Título: O locutor Correia Varella, ao microfone, com um dos revelandos. agosto de 1939, p.24. Acervo: BNDigital.

Esse tipo de programa se tornou muito comum nas rádios a partir dos anos 1930, um período em que a programação começou a se diferenciar bastante da predominante nos anos 1920, quando foi então instalada no Brasil a primeira rádio: a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, fundada por Edgar Roquette-Pinto e Henrique Morize, em 1923. Para

seus fundadores, o papel do rádio deveria ser eminentemente educativo, um instrumento de irradiação de cultura para os cidadãos, uma ferramenta “civilizadora”. Mas o que compreendiam como cultura estava ligada à ideia de uma “cultura erudita”, refletindo diretamente no tipo de programação apresentada pela Rádio Sociedade e pela maioria das rádios que surgiriam na década de 1920 sob sua influência: informações científicas e econômicas, conferências, poesia, música clássica. O rádio deveria ser o porta-voz da cultura letrada e um dos símbolos do progresso científico-tecnológico.

Na década de 1930, o perfil do rádio no Brasil começa a sofrer transformações, a começar pelo fato de, a partir de 1932, com o Decreto nº 21.111, ter sido permitida a veiculação de publicidade, dando-lhe um caráter comercial. Além disso, a publicidade também contribuiu para o surgimento de novas emissoras, pois se tornava uma outra possibilidade de manutenção das mesmas, já que na década de 1920 as rádios, em sua maioria, eram mantidas pelos associados que faziam contribuições financeiras. Segundo Sônia Jorge, nas primeiras emissoras criadas, as pessoas que formavam o grupo dos mantenedores das associações eram as mesmas que administravam as emissoras, demonstrando o amadorismo do empreendimento.³⁵⁸ Além do alto valor dos aparelhos, que ainda não eram fabricados no Brasil, os grupos tinham que pagar uma taxa para poder possuir o receptor.

A partir da década de 1930, o rádio vai se popularizando no Brasil, primeiro em razão do crescimento do número de emissoras, depois devido ao aumento do número de ouvintes. Isso se deve muito ao barateamento dos aparelhos de rádio, pois esse mercado foi se adequando à expansão das emissoras, levando ao aparecimento de um comércio mais sistemático de aparelhos. Nesse sentido, empresas comerciais de grande porte, bem como lojas de pequeno comércio em cidades do interior, passaram a oferecer uma grande variedade de aparelhos e peças avulsas para a montagem de receptores, permitindo que um maior número de pessoas tivesse acesso ao rádio no país.

Outra mudança verificada no rádio, na década de 1930, foi o fato do projeto educativo-cultural de Roquette-Pinto ter sido, aos poucos, substituído por um projeto mais comercial, empresarial, em que o rádio passa a oferecer ao público, principalmente, entretenimento. Essa nova concepção do papel do rádio na sociedade vai interferir diretamente no tipo de programação ofertada. Nesse sentido, ganha destaque a divulgação de músicas populares, programas humorísticos e esportivos,

³⁵⁸ JORGE, Sonia. *Mediações sonoras: o papel sociocultural e político do rádio em Ribeirão Preto (1937-1962)*. Tese de Doutorado. Franca: UNESP, 2012.

noticiários, concursos de calouros, programas de auditório com a participação de orquestras e conjuntos musicais, transmissão de radionovelas, entre outros. Além de mudanças na programação, a própria linguagem do rádio sofre alterações, tornando-se mais simples e compreensível por grande parte da população.

Michele Cruz Vieira, ao trabalhar com os primórdios do rádio no Brasil, mais especificamente com a história da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, defende que essas mudanças do rádio já começam a acontecer em fins da década de 1920, quando as emissoras já possuem uma lógica comercial, discordando assim dos autores que afirmam que, somente com o avançar da década de 1930, o rádio assumiu esse formato.³⁵⁹ Além disso, para a autora, essas mudanças relacionadas principalmente à estrutura da programação e ao tipo de linguagem utilizada foram uma consequência da manifestação de preferências do público, pois através de cartas, pedidos e conselhos os ouvintes iam demonstrando os seus interesses por uma maior popularização da programação. Nesse sentido, para Vieira, as mudanças verificadas no perfil das rádios no Brasil não foram uma decisão tomada pelas elites intelectuais envolvidas com tais projetos, mas uma resposta às reivindicações do crescente público ouvinte.

Essa popularização do rádio no Brasil, bem como as mudanças sofridas por sua programação, continuou de forma acelerada nas décadas de 1940 e 1950, a ponto delas serem caracterizadas pela bibliografia de “a era de ouro” do rádio.³⁶⁰ É o período dos grandes programas de auditório ao vivo, com a presença de shows musicais, espetáculos de teatro, circos, concursos à base de sorteios, animadores, conjuntos regionais, humoristas e mágicos. É a época também da organização dos fã-clubes, que se reuniam e acompanhavam os seus cantores favoritos nos programas de auditório, como ficaram conhecidas as disputas entre os fã-clubes das cantoras Marlene e Emilinha Borba, por exemplo.

As emissoras de rádio apostaram assim na variedade temática de seus programas, a fim de atender aos diversos grupos de ouvintes. Nesse processo ganharam muito destaque os programas voltados para a temática e para o público português, e não só na capital federal. Se passarmos os olhos pelas páginas dos jornais da época, onde eram divulgadas as programações completas de cada emissora, podemos notar a grande quantidade de programas voltados para as colônias portuguesas. Entre eles estavam: “A

³⁵⁹ VIEIRA, Michele Cruz. *De inventores a ouvintes: o rádio no imaginário científico e tecnológico (1920-1930)*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2010.

³⁶⁰ Cf. CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Hora da Saudade” (Rádio Vera Cruz), “Trindades de Portugal” (Rádio Educadora do Brasil), “Duas Pátrias” (Rádio Vera Cruz), “Voz Traço de União” (Rádio Educadora do Rio de Janeiro), “Saudades de Portugal” (Rádio Atlântica), “Horas Portuguesas” (Rádio Mayrink Veiga), “Saudades de Além Mar” (Rádio São Paulo), “Aquarelas Portuguesas” (Rádio Mayrink Veiga), “Melodias Portuguesas” (Rádio Cosmos), dentre muitos outros.

Eulália Lobo mostra que, no início da década de 1960, havia quarenta programas de rádio luso-brasileiros sendo transmitidos no Rio de Janeiro, com destaque para as rádios Imprensa FM, Metropolitana, Rio de Janeiro, Mundial, Capital, Guanabara, Manchete, Nacional, Tamoio e Tupi, que juntas perfaziam uma programação de oitenta e cinco horas semanais.³⁶¹ Muitos desses eram patrocinados por comerciantes e empresários portugueses. Heloísa Paulo revela, por exemplo, que a primeira música criada para um anúncio radiodifundida no Brasil era um fado, encomendado por um comerciante português que desejava anunciar o seu estabelecimento. Tendo sido levado ao ar na Rádio Phillips do Rio de Janeiro, em 1932, o fado, em estratégia de marketing, dizia: “O padeiro desta rua, tenha sempre na lembrança, não me traga outro pão, que não seja pão Bragança”.³⁶²

Além disso, segundo a autora, o rádio, na frequência de ondas-curtas, possibilitava o contato direto dos imigrantes com as emissões da Emissora Nacional.³⁶³ Em 1936, por exemplo, a programação da Rádio Colonial, emitida a partir de Lisboa, podia ser ouvida no Rio de Janeiro às terças, quintas e sábados, das 17 às 19 horas. Em contrapartida, a Rádio Transmissora Brasileira levava o seu programa “A Voz da Raça” até as possessões ultramarinas portuguesas.

Esses programas, além de oferecerem notícias atualizadas de Portugal para seus ouvintes, difundiam a cultura portuguesa, com descrições de suas tradições, festas religiosas, crônicas sobre as aldeias, folclore, celebração de datas históricas e, principalmente, música popular portuguesa. Carregados de um discurso patriótico e nacionalista, promoviam o enaltecimento de uma pátria idealizada, e ajudavam a diminuir um pouco a saudade “da terrinha”. Como bem definiu Correia Varella, nas páginas de *Voz de Portugal*, “as canções transmitidas pelos programas portugueses são bem o sino da aldeia de cada um a bater no coração de todos nós”³⁶⁴.

³⁶¹ LOBO, 2001, p. 267.

³⁶² Rádio Phillips, Rio de Janeiro, 1932. Apud: PAULO, 2000, p.205.

³⁶³ Ibid., p.206.

³⁶⁴ *Voz de Portugal*, 1º de maio de 1949, p.5.

Eram várias as opções oferecidas às colônias de portugueses no Brasil, com programações semanais e/ou diárias que chegavam a durar cerca de três horas. A alta popularidade desses programas é atestada tanto pelo longo tempo em que algumas atrações permaneceram no ar, com alguns programas chegando a durar mais de quarenta anos; como pela repercussão entre os ouvintes, que escreviam cartas para os jornais exaltando seus programas favoritos, além de participar de concursos e comparecer aos programas de auditório para torcerem para seus artistas prediletos.

Assim como ocorrera com artistas e intelectuais brasileiros, após a criação do rádio, o sucesso de programas voltados para os portugueses acabou abrindo um espaço muito importante para vários artistas e intelectuais portugueses no Brasil. Além do teatro e da imprensa, o rádio também foi um lugar que abrigou muitos imigrantes portugueses, o que mais tarde seria observado também na televisão, pois alguns programas de rádio que haviam feito sucesso em décadas anteriores vão ter, a partir dos anos 1960, seu formato transferido para a TV. Nesse sentido, podemos afirmar que o rádio também se transformou em um espaço de reconhecimento dessa intelectualidade luso-brasileira, pois, muitos portugueses saídos dos palcos e da mídia impressa vão ter suas carreiras consagradas a partir de sua inserção na mídia falada.

Joaquim Pimentel, fundador do programa de rádio em que Correia Varella fazia as suas descrições de “Terras da Nossa Terra”, é um exemplo claro. Nascido no Porto, em 1910, transferindo-se mais tarde para Lisboa, ainda muito jovem tornou-se ator e cantor, trabalhando em vários teatros e interpretando principalmente fados e tangos.³⁶⁵ Em 1934, ele era o galã e fadista da companhia teatral “Embaixada do Fado”, viajando com o grupo para o Rio de Janeiro para apresentação de uma revista no Teatro República. Lá, após ser assistido por Carmen Miranda, foi levado pelas mãos da cantora para a Rádio Mayrink Veiga, emissora da qual era contratada, tomando parte no programa “Horas Portuguesas”. Após o sucesso na rádio, Pimentel não retornou para Portugal. Gravou, em 1935, o seu primeiro disco no Brasil, com fados de sua autoria, o que seria seguido por muitos outros sucessos. Passou depois pela Rádio Nacional, Rádio Ipanema e, finalmente, Rádio Vera Cruz, onde criou o “Programa dos Astros”, que foi ao ar pela primeira vez em 17 de outubro de 1942.

³⁶⁵ As informações a respeito da trajetória profissional de Joaquim Vianna Pimentel foram retiradas de: MATARAZZO, Thais. (coord.) *Enciclopédia Fadista Luso-Brasileira*. São Paulo: Editora Matarazzo, 2017, p.63-64.

Esse programa, voltado para os ouvintes portugueses e seus descendentes, foi o que por mais tempo durou no Brasil. Mesmo após a morte de Joaquim Pimentel, em 1978, o “Programa dos Astros” continuou a ser radiodifundido pela Rádio Bandeirantes. Tendo como apresentadores os fadistas Antônio Campos e Hélia Costa, ele só foi retirado do ar no de 2010, por falta de patrocínio. Irradiado ao vivo, aos domingos, no estúdio da Rádio Vera Cruz, em formato de programa de auditório (Figura 49), o “Programa dos Astros” ajudou a revelar grandes nomes da música portuguesa no Brasil, como Adélia Pedroso, Sebastião Robalinho e Antônio Campos, sendo muito popular. Além de sua longa atuação no rádio, Pimentel também participou do filme *Bonequinha de Seda* (1936), produzido pela Cinédia e dirigido por Oduvaldo Viana³⁶⁶, e de programas televisivos sobre a cultura portuguesa. Entre eles e com destaque, “A Casa do Casemiro”, na TV Continental do Rio de Janeiro, em 1968, do qual era apresentador e cujo cenário reproduzia o ambiente típico de uma adega portuguesa.³⁶⁷



Figura 49 – Legenda: Auditório do “Programa dos Astros”, de Joaquim Pimentel, em 1959. Referência: Disponível em: www.fotolog.com/adeliapedrosa/ Acesso em 25 de set. de 2017. Acervo: Adelia Pedrosa.

Assim como Joaquim Pimentel e José Augusto Correia Varella, outros artistas e jornalistas portugueses também circularam no Brasil pelas diferentes mídias existentes em sua época. Esse trânsito era muito comum, tal como ocorria entre os brasileiros, sendo que cada mídia ajudava a divulgar a outra, dando visibilidade a quem delas se utilizava. No caso de Varella, por exemplo, a sua atuação no rádio ajudava a popularizar

³⁶⁶ MATARAZZO, 2017, p.63-64.

³⁶⁷ JUNIOR, Alberto Boscarino. *Do Tejo ao Rio de Janeiro: uma história de fados*. Tese de Doutorado em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011, p.144.

o seu trabalho de jornalista nos periódicos da colônia, e esses, por sua vez, contribuíam para propagandear a sua carreira de comediógrafo no Brasil. A circulação desses artistas luso-brasileiros por diferentes atividades e pelos diversos espaços da mídia também contribuía para promover a cultura portuguesa e para propalar o nome de Portugal no Brasil. Ainda mais quando uma mesma mensagem era divulgada em duas mídias diferentes, como ocorria com “Terras da Nossa Terra”, o que, provavelmente, fazia com que ela chegasse a um público mais amplo e variado. Nesses casos, geralmente, o que ocorria era o rádio alcançar, de imediato, um público muito maior; mas como o programa era publicado no jornal, permitia-se o acesso posterior ao texto e, até mesmo, sua manutenção, no caso de o leitor se interessar em guardá-lo. O texto escrito do jornal materializava a fala do rádio, rápida e atraente, dando a ela estabilidade e duração, mas sem perda da linguagem oral.

Como nós só tivemos acesso à coluna do jornal, todas as considerações que iremos fazer em seguida são baseadas na leitura da mesma. No entanto, é muito importante lembrarmos de que o programa de Joaquim Pimentel, em que Varella fazia as suas descrições, era ao vivo e tinha plateia, o que, com certeza, interferia na fala do autor, além do próprio fato de se tratar de duas mídias diferentes, o que, por si só, já causa um impacto no formato do texto. Acrescente-se a essa ideia o fato de que, pelo menos a partir de 1947, Correia Varella publicava a coluna no jornal *Voz de Portugal* uma semana após a sua radiodifusão, ou seja, no domingo seguinte, já tendo passado pelo crivo dos ouvintes, o que, com certeza, incluía o recebimento de comentários e sugestões, e possíveis ajustes para impressão.³⁶⁸

6.1 – Usos do passado e a propaganda do Estado Novo português

Publicada sempre na 5ª ou 7ª página do jornal, ocupando geralmente metade ou mais da página, a coluna fixa de Varella possuía uma estrutura bem marcante, que foi mantida até o seu encerramento. No seu topo, em destaque, vinha o nome do Concelho e/ou lugarejo que seria descrito; abaixo, uma espécie de subtítulo com algumas informações que seriam destacadas no texto; e sempre acompanhadas de uma ou mais fotografias e/ou ilustrações da região narrada ou de qualquer elemento a ela relacionado (Figura 50). Havia também uma espécie de padrão no texto: de início, abordava-se a

³⁶⁸ Nessa época o jornal *Voz de Portugal* já tinha se transformado em um semanário, publicado sempre aos domingos.

origem e o significado do nome de tal lugarejo, seguida da origem histórica da região; identificava-se, depois, a qual Concelho pertencia, o nome de todas as freguesias do Concelho, a sua distância em relação às principais cidades e as mudanças em seu status devido às reformas administrativas em Portugal. Em seguida, destacavam-se algumas características físicas e demográficas da região e suas mais importantes atividades econômicas; descreviam-se suas principais construções, monumentos e festividades; narrava-se algumas de suas passagens históricas e/ou lendárias, especialmente se associadas a algum personagem heroico; e, por fim, elencavam-se os principais melhoramentos por que passara nos últimos anos tal região.

RIO, 10 — 4 — 1949

TERRAS DA NOSSA TERRA

MAIA E SOUZELO

A origem do nome Maia na opinião dos mais conhecidos historiadores — Algumas notas também sobre SouzeLO, uma das 14 freguesias do concelho de Cinfaes, cuja origem foi um couro nua na antiguidade abranca as povoações de Framarã e Vila Maã — A definição da palavra couro

(Descrição feita em microfilme da Rádio Vera Cruz. no "Programa Joaquim Fimelstein")

CORREIA VARELA



MAIA — Os Poços do Concelho, em Barreiros

Perguntam-me qual foi a origem do Concelho da Maia. Diversos historiadores afirmam várias coisas, mas nenhum garante que seja verdade aquilo que afirmam ou diz. Outros confessam não saber francamente que não podem garantir a verdade o que se diz a respeito. O sr. Frutuoso Leal, por exemplo, seguindo a opinião de outros historiadores historiadores, afirma que a Maia é uma região antiquíssima, (e neste ponto todos estão de acordo) do tempo dos Romanos e que estes lhe deram o nome de Pallantia. Outros afirmam que Suavia, estes lhe mudaram o nome para Amasia ou Maia, que é nome de mulher. Ora, este nome de Amasia ou Maia, também dos romanos, porque era o nome de uma das suas divindades, e portanto muito aceitável a sua origem vindo dos romanos, não se justificando o seu primitivo nome de Pallantia, que é contestado por muitos historiadores e entre eles o sr. Meneses Correia, antigo presidente da Câmara Municipal do Porto.

Ha na Galiza, perto de Santiso da Compostela, uma vila com o mesmo nome de Maia, cuja fundação se atribui ao romano, o que nos leva a crer que fosse também eles fundadores da Maia portuguesa e que o nome venha mesmo derivado da sua deusa. Não me recuso, porém ha nade que prova, o termo chamado antes Pallantia só porque foi seu donatario o Senhor de Sousa D. Carlos Palantio, casado com Cláudia Lobo Calentosa, de quem se fala muito na história do fundador de Matosinhos e que teria dado o seu nome, Pallantia, porque constituída nos locais os historiadores ou os mais autorizados, a Maia ou Amasia, foi sempre Maia, começando a ser também conhecida esta região, desde o século da nacionalidade, como o nome de Terras da Maia. O próprio D. Gonçalo Trasmonte Albornoz, infante de Leão que era um grupo de cavaleiros tomou estas terras em meados do ano 1180, chamando-as ao seu nome o de Maia, passando a chamar-se D. Gonçalo Trasmonte Albornoz da Maia o que prova que já nesse tempo existia a Maia. E desde que se criou o infante que descerde outros outros grandes guerreiros, vinda de armas de D. Afonso

André, com cerca de 3.000 habitantes espalhados pelas suas 29 freguesias e fica situada a 15 quilómetros da sede do concelho. Qual foi a origem de SouzeLO? — pergunta o sr. Antonio Ferreira — A origem vem de muito longe. A freguesia tem como orago Santo André e Santo André já era o orago de um convento que aqui existia no ano 870. Este convento foi destruído em 999 pelo terrível Almanzor, Kalifa de Cordova o maior idôlogo que já tivéramos de cristãos. Mas foi reconstruído (só a igreja) continuando a ser de Santo André.

A origem da freguesia foi um couro que na antiguidade abranca as povoações de Escourado e Vila Maã. Dizendo que foi um Couro, alguém me pergunta — e esse alguém é capaz de ser o próprio sr. Antonio Ferreira — o que era um Couro? — Couro ou Couro, eram terras que gozavam de certos privilégios concedidos pelos reis, entre os quais o de se poderem lá refugiar os criminosos sem receio de serem presos, desde que esse Couro não ficasse a menos de 10 leguas de distância do local onde tivesse sido praticado o crime.

Justificavam-se estas regalias pela necessidade de povoa certas regiões, pois criminoso que lá

Nem todos os crimes, porém, gozavam desses privilégios, ser não podiam os criminosos, os crimes de regalias, de heresia, de traição e em algumas partes os de moeda falsa e adultério. Cada terra ou cada Couro, tinha as suas regalias e em muitos, também não tinham perdidos os crimes de homicídio voluntário, de bestialidade e de incesto. Isto é o que se chama hoje, "Crimes inafiançáveis". Foi um destes Couros que deu origem à freguesia de SouzeLO. E tanto a freguesia como hoje se chama Couro.

Vai A' França Folclórico
Deverá participar do festival Biarritz e conjunto

AMERICO MORAIS
Advogado
INVENTARIOS - DESQUETES - PRONUNCIAMENTOS
Correspondentes em Portugal
Av. Pres. Vargas, 417-A s. 1.º
1.407, das 11 às 18 horas

TROPICAL INGLES BRILHOSO
LEGITIMO
Idalio Pinto
PREPARA LINHOS, TROPICAIS, ÚLTIMAS CRIALHAS
RUA URUGUAIANA 118 - 1.º - sala 1.001
Fornecemos amostras aos srz. Altíssimas

Reparages de Viens do Castelo
VIANA DO CASTELO, 4 de abril (Para a VOZ DE PORTUGAL) — o agente consular da França nesta cidade e presidente da Comissão Municipal de Turismo, Sr. Diogo de Abreu Teixeira, foi convidado pelo Sindicato d' Inicialidade de Biarritz para levar até essa cidade francesa o grupo folclórico que aquela entidade organizou, constituída

Figura 50 – Legenda: Reprodução de página da coluna “Terras de nossas terras”. Referência: *Voz de Portugal*. Título: Maia e SouzeLO. 10 de abril de 1949, p.5. Acervo: BN.

Como podemos perceber, tratava-se de uma coluna essencialmente pedagógica, uma forma de ensinar história e geografia de Portugal para os leitores, situando sempre o espaço português no tempo. Para tal, Correia Varella utilizava-se da linguagem culta, recorrendo em seu texto tanto à descrição quanto à narração. É provável que durante o programa de rádio ele também se utilizasse da dramatização, fazendo emergir assim a sua formação de ator. Mas apesar do uso da norma culta, muitas vezes ele estabelecia em seu texto um diálogo livre com os seus leitores e ouvintes, respondendo a perguntas e pedidos, comentando algumas cartas recebidas e solicitando o envio de fotografias das regiões que lhe pediam para retratar, prática que deveria ser ainda mais comum em suas descrições pelo rádio.

Apoiando seu texto em documentos oficiais (decretos-lei, estatutos, ofícios, certidões, etc.), em autores da historiografia e da literatura portuguesa (João Ameal, Alexandre Herculano, Aquilino Ribeiro, Guerra Junqueiro, Camilo Castelo Branco, etc.), em dicionários, enciclopédias e outras obras de referência, Correia Varella mais uma vez atuava como um mediador cultural, na medida em que, como bem definiu Giovane Silva, colocava-se como um “facilitador da leitura”, traduzindo a história e a geografia de Portugal para seus leitores e ouvintes.³⁶⁹ No entanto, não era qualquer história aquela ensinada por ele através da sua coluna de jornal e pelas ondas do rádio. Tratava-se de uma história patriótica, nacionalista e épica, construída por grandes heróis, guerreiros e navegadores; enfim, por “conquistadores”. Nomes como o de Vasco da Gama, Pedro Álvares Cabral, D. Nuno Álvares Pereira, Luís Vaz de Camões, Gago Coutinho, Sacadura Cabral, D. João I (Mestre de Avis), D. João II, D. Afonso Henriques, entre outros, sempre apareciam de alguma forma relacionados às descrições das terras portuguesas.

Em maio de 1953, por exemplo, Varella usa a sua coluna para exaltar a Batalha de Aljubarrota e relacioná-la às consequentes mudanças territoriais e políticas sofridas por Portugal. Dedicava-a à leitora Teresa Batista, que lhe enviara uma carta, e para quem, em suas próprias palavras, ele daria “mais uma lição de História Pátria”³⁷⁰. Também enfatiza que, em razão da ausência de um compêndio de história de Portugal na escola de sua leitora, usaria uma linguagem de “mestre escola” para que ela o compreendesse melhor, revelando, deste modo, ser ela uma estudante. Inicia então a descrição sobre a

³⁶⁹ SILVA, Giovane José da. “Universidade do Ar: Jonathas Serrano e a formação dos professores de história pátria pelas ondas do rádio”. In: GOMES & HANSEN, 2016, p.303.

³⁷⁰ *Voz de Portugal*, 10 de maio de 1953, p.5.

batalha, ocorrida em 14 de agosto de 1385, quando as tropas portuguesas, comandadas pelo rei D. João I de Portugal e pelo guerreiro D. Nuno Álvares Pereira, venceram as tropas castelhanas lideradas por D. Juan I de Castela, tornando Portugal um Reino independente. Dando detalhes que demonstravam ter sido D. Nuno Álvares Pereira o verdadeiro herói da “libertação portuguesa” e transformando a batalha em uma verdadeira saga, o autor passa a exaltar outros feitos e personagens da história de Portugal, como o Infante Dom Henrique, considerado um dos personagens mais importantes do início da era das descobertas portuguesas, e conclui desta forma:

Agora pergunto: seria possível tudo isto, inclusive a descoberta da América, sem o Infante D. Henrique, o maior de todos os navegadores, porque foi o idealizador de todas as descobertas? E o Infante D. Henrique teria sido possível sem D. João I? E D. João I teria sido possível sem a vitória de Aljubarrota? Logo a batalha de Aljubarrota é o prólogo das origens do Brasil e é o início da sua História. Confirmaram-se as palavras de Cristo a D. Afonso Henriques na batalha de Ourique: “Quero fundar em ti um reino e por ele espalhar a minha doutrina por toda a parte. E do teu reino hão de nascer outros reinos”.³⁷¹

Correia Varella termina assim o seu texto associando a Batalha de Aljubarrota às origens do Brasil, que, pelo que compreendemos, parece ser o local de moradia de sua leitora. Além disso, retoma uma passagem mítica da história da Batalha de Ourique (1139), quando as tropas de D. Afonso Henriques, outro importante herói do panteão português, vence o contingente mouro. A lenda, que começaria a ser difundida somente no século XIV, narra que no dia da vitória sobre os mouros, Afonso Henriques teria recebido a visita de Jesus Cristo, o qual teria lhe garantido a vitória. Dessa forma, a independência de Portugal passaria a ser vista como resultado de um dom divino na luta contra os infiéis. Varella relembra aos seus leitores tal história a fim de confirmar ser Portugal um país “predestinado”, um formador de civilizações.

Esse é somente um dos exemplos, dentre vários, de como Varella mobilizava e investia em uma sistemática narrativa da história de Portugal, que envolvia fatos “reais” e lendários, através da qual ele promovia a “elevação da pátria”. A constante repetição de algumas palavras, como “monumentos históricos”, “antiguidade”, “tradição”, “homens ilustres”, “nacionalidade”, “lendas”, “folclore”, “reliquias”, “milagres”, davam

³⁷¹ *Voz de Portugal*, 10 de maio de 1953, p.5.

também o tom dessas narrativas. Nesse sentido, e seguindo aqui as discussões de Ângela de Castro Gomes, podemos dizer que a sua coluna estava completamente imersa na cultura histórica do Estado Novo português.³⁷² Para a autora, a cultura histórica compreenderia as diferentes possibilidades de leitura do passado – histórico, mítico, ou ambos – que conotam positiva ou negativamente períodos, personagens, eventos e textos referenciais. Essa leitura também envolveria um “enredo”, uma narrativa do próprio passado. O conceito nos permitiria assim entender melhor o quê especificamente os homens consideram seu passado e que lugar, espaço e valor lhes destinam em determinado momento.

Tal como a autora aponta em seu texto para o caso do Estado Novo no Brasil, em Portugal também se observou uma política governamental de recuperação do passado nacional, dirigida explicitamente para o enquadramento da memória nacional.³⁷³ Ainda que esse processo tenha sido resultado da atuação de diversos agentes sociais, devemos destacar a ação fundamental do Secretariado de Propaganda Nacional (SPN), órgão criado em 1933, dirigido pelo intelectual português Antônio Ferro.³⁷⁴ Ele foi responsável por desenvolver um projeto de política cultural para o Estado Novo, além de coordenar a imprensa do regime, dirigir os serviços de censura e organizar as manifestações públicas e oficiais, possibilitando assim a propaganda do regime e a difusão do salazarismo.

De acordo com a historiografia portuguesa, o Estado Novo, apesar de extremamente crítico ao século XIX e à Primeira República, vai se apropriar de alguns símbolos e de uma determinada narrativa histórica que começaram a ser construídos mais especificamente com o Romantismo, ainda na primeira metade do século XIX. No entanto, promoverá mudanças nesse modelo, em consonância com o pendor ainda mais nacionalista, católico e corporativo de sua ideologia. Daí falar-se em um novo projeto cultural. Depois de “séculos de decadência”, o novo governo pretendia ser uma nova ordem, apresentando-se como um Estado Novo, dando início então à construção de um

³⁷² GOMES, Ângela de Castro. “Cultura política e cultura histórica no estado Novo”. In: ABREU, Martha, SOIHET, Rachel & GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura Política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

³⁷³ Ibid., p.50.

³⁷⁴ Antônio Ferro (1895-1956) foi uma figura de grande importância no cenário intelectual/cultural português do século XX. Como jornalista, foi editor da revista *Orpheu*, dirigiu a revista *Ilustração Portuguesa* e fundou a revista *Panorama e Atlântico*, além de contribuir para diversos periódicos como *O Século* e *Diário de Notícias*. Grande admirador do fascismo italiano, foi responsável pela criação do Secretariado de Propaganda Nacional durante o Estado Novo português, sendo um verdadeiro entusiasta do salazarismo.

Novo Portugal. Nesse sentido, como afirmou Fernando Catroga, “toda a sua simbologia procurava veicular imagens tendentes a aurear o regime como se este fosse a culminação apoteótica do Império, isto é, do próprio sentido da história de Portugal”.³⁷⁵ Ou seja, enquanto no final do século XIX e início do XX buscava-se a refundação do passado de Portugal, dado que o presente estaria marcado pelo decadentismo, pela humilhação diante do estrangeiro e pela crise das instituições políticas, sociais e culturais portuguesas; o Estado Novo utilizaria o passado como inspiração, pois a sua grandeza continuaria sendo perpetuada no presente e o governo de Oliveira Salazar seria a grande finalização desse processo, que apontava o futuro.

Nesse sentido, o Estado Novo “comemorava” o passado, usando o termo de Catroga, como sendo o maior símbolo do nacionalismo português. Dessa forma, escolhia seus heróis, principalmente os medievais e os dos “descobrimientos” (D. Afonso Henriques³⁷⁶, D. Nunes Álvares Pereira³⁷⁷, Infante D. Henrique³⁷⁸, Camões³⁷⁹), bem como suas datas preferidas (“10 de junho”, “14 de agosto”, “1º de dezembro”). Ao mesmo tempo, seu projeto cultural procurava promover uma verdadeira restauração dos valores da “tradição”, entendida como o Portugal profundo e verdadeira alma portuguesa. Como demonstrou Antônio Costa Pinto³⁸⁰, o SPN investiu principalmente em um movimento etnográfico-cultural, dando atenção e mesmo apoio a grupos folclóricos locais, costumes regionais, festas religiosas, entre outras manifestações e símbolos que o Estado Novo vai retomar, transformar ou “inventar como tradição”³⁸¹. Há, nesse sentido, uma tentativa de conformação e divulgação de normas e valores que deveriam ser apreendidos pela sociedade como próprios da identidade nacional portuguesa, principalmente se relacionados às tradições populares.

³⁷⁵ CATROGA, Fernando. *Nação, Mito e Rito: Religião Civil e Comemoracionismo*. Fortaleza: NUDOC/Museu do Ceará, 2005, p. 128.

³⁷⁶ Segundo Fernando Catroga, o Estado Novo não somente manteve o mito de D. Afonso Henriques e o discurso da veracidade do Milagre de Ourique, como também intensificou a campanha tendente a santificá-lo. *Ibid.*, p. 150.

³⁷⁷ Além de investir muito nas comemorações públicas à sua figura, o Estado Novo o escolheu como padroeiro da Mocidade Portuguesa e da Legião Portuguesa, agrupamentos paramilitares e nacionalistas criados na década de 1930, segundo os modelos nazifascistas. *Ibid.*, p.153.

³⁷⁸ Ainda de acordo com Catroga, depois de Camões, o Infante D. Henrique foi o herói mais realçado pelo Estado Novo. Por ter sido cavaleiro da Ordem de Cristo, a sua evocação possibilitava a recatolização da heroicidade cívica e da explicação da gênese dos “descobrimientos” por causas religiosas. CATROGA, loc. cit.

³⁷⁹ Durante o Estado Novo, a data provável da morte de Camões, 10 de junho, foi transformada em feriado nacional, como sendo, conjuntamente, o Dia da Raça portuguesa, de Portugal e de Camões.

³⁸⁰ PINTO, Antonio Costa. “Portugal contemporâneo: uma introdução”. In: PINTO, 2004, p.11-50.

³⁸¹ HOBBSAWM & RANGER, 1984, p.9.

Dessa forma, podemos dizer que o Estado Novo aliou a recuperação de uma história épica portuguesa à valorização da “cultura popular” como um projeto de construção de uma nacionalidade, que abarcava igualmente os portugueses que se encontravam fora de Portugal. Tudo isso – o que incluiu também uma política de enquadramento da memória nacional –, visava valorizar as ações do regime no presente, mas apontando para o futuro. E é justamente a esse projeto político-cultural que “Terras da Nossa Terra” vai se associar e ajudar a divulgar.

Para além do resgate desse passado mais monumental e heroico de Portugal, a coluna de Varella também investiu nas tradições populares portuguesas, predominando um discurso regionalista, de valorização de suas aldeias e de seu caráter rural. Nas descrições, havia sempre referências às tradições locais, às festas religiosas, às romarias, aos costumes agrícolas. Todo ano, por exemplo, ele dedicava sua coluna à celebração da Vindima, época da colheita da uva em Portugal, geralmente realizada em ambiente familiar. Um período comemorado pelo país com festas, pois a partir daí seria produzido o vinho do ano. As romarias e festas religiosas também mereciam grande atenção, principalmente as dedicadas a Santo Antônio, São João e, claro, a Nossa Senhora de Fátima, momento em que Correia Varella mais dava a ver seu sentimento nostálgico. Como podemos observar, por exemplo, no texto reproduzido abaixo, intitulado “Riomeão – as suas tradições e o seu progresso”, em que ele descreve a romaria de Santo Antônio e São Tiago, a maior da freguesia de Riomeão:

[...] Ontem, dia 26, realizou-se o primeiro grande arraial, véspera da festa, apreciando-se os belos fogos apresentados pelos pirotécnicos de Travanca, [...] duas bandas de música [...] animam o arraial com o seu repertório magnífico e variado; a iluminação no largo é deslumbrante e em volta dos coretos e à sombra dos frondosos sobreiros, também iluminados e pelas ruas circunvizinhas, os ranchos com seus bailados e descantes regionais, dão ainda maior alegria ao entusiasmo que se vê por toda a parte; ouvem-se palmas aplaudindo os fogos de maior fantasias, os ranchos que melhor se apresentam, as melhores peças de música e os desafios improvisados à maneira do Chico Cantador. Hoje, domingo, realiza-se a festa da igreja, com a sua Missa Cantada, [...] e à tarde, a tradicional procissão rica e vistosa que percorre as principais ruas da freguesia, com seus lindos e grandes andores, o de Santo Antônio, o de São Tiago, o de Nossa Senhora e muitos, muitos anjinhos [...]. Que linda que está a procissão deste ano! À noite repete-se o arraial e amanhã, terceiro e último dia das festas, há novos folguedos durante

o dia e à noite, o arraial do encerramento. [...] Durante estes três dias, é grande também o movimento comercial, tornando-se notável a venda das regueifas. Ai as regueifas! Quem não se recorda, quem não tem saudades das regueifas saborosas da tia Maria Coelho, que até lhe chamavam a tia Maria das regueifas, ou da tia Maria de Ornelas, as duas regueifeiras mais afamadas? Aquilo é que eram regueifas, e então molhadas naquele bom vinho da região, dentro das tigelas, era de comer e chorar por mais.³⁸²

Svetlana Boym, em *The Future of Nostalgia*, define o termo nostalgia como “um anseio por uma casa que já não existe ou nunca existiu, [...] um sentimento de perda e deslocamento, mas também um romance, uma fantasia pessoal”.³⁸³ Esse sentimento nos atormentaria justamente pela sua ambivalência fundamental, ou seja, por tratar-se da repetição do irrepitível, da materialização do que é imaterial, de algo que nunca mais será como fora antes.³⁸⁴ No entanto, não se trata somente de um desejo ou de uma saudade de um lugar, ou de um “lar” (*home*), como a autora mesmo diz, mas também de um anseio por um outro tempo, que o nostálgico deseja visitar como se esse fosse espaço. Quando Correia Varella fala das regueifas da festa de Santo Antônio, por exemplo, ele está se referindo na verdade a um tempo vivido em Portugal, cuja memória reforça os sentimentos desse passado, fortalecendo a criação de vínculos com o mesmo. Por mais que, um dia, ele volte a comer as regueifas da Tia Maria Coelho ou da Tia Maria de Ornelas, elas jamais serão com as da sua infância.

Diversos textos publicados por Varella em sua coluna carregam esse tom nostálgico, inclusive quando descreve lugares que ele próprio nunca conheceu, corroborando assim o que nos diz Svetlana Boym. A autora também aponta para uma característica e valor desse sentimento nostálgico, quando afirma que ele é passível de ser compartilhado e tem a capacidade de unificar indivíduos, já que aciona memórias afetivas, vividas diretamente ou não. Podemos aplicar essa ideia principalmente às descrições que Varella faz solicitadas não por portugueses, mas por seus filhos, já nascidos no Brasil. São vários os casos em que leitores escrevem pedindo um relato histórico sobre a terra de nascimento de seus pais. São pessoas que, provavelmente, nunca pisaram em Portugal, mas que por ouvirem seus pais falando, por serem criadas

³⁸² *Voz de Portugal*, 3 de agosto de 1947, p.5.

³⁸³ BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001, p. xiii.

³⁸⁴ Boym também define dois tipos de nostalgia diferentes, a que ela chama de “nostalgia restauradora”, ou seja, aquela que tenta de forma ingênua e conservadora restaurar no presente um passado, pois seria a cura para todos os males; e a “nostalgia reflexiva”, que, centrada na perda, tem consciência da impossibilidade de se restaurar o passado, sendo, portanto, crítica. *Ibid.*, p.55.

dentro de uma família e de uma cultura luso-brasileira, compartilham dessa saudade, dessa nostalgia, desse desejo de revisitar suas “verdadeiras origens”.

Durval Junior, por exemplo, ao abordar a trajetória de vida do poeta e professor português António Corrêa d’Oliveira e relacioná-la à forma como sua obra aciona e ensina história para seus leitores, mostra que os sujeitos ao aprenderem e apreenderem o passado mantêm com ele não apenas uma relação racional, mas também uma relação emocional, afetiva, que é resultado das próprias condições sociais e pessoais em que se fez esse aprendizado.³⁸⁵ Nesse sentido, muito próximo do que Boym afirma, o autor defende que é possível ensinar e aprender a sentir saudade de um passado, um processo que envolve tanto a criação de formas de se explicar esse passado quanto a formação de uma dada sensibilidade histórica. Processo esse que não está restrito ao ensino escolar, mas que pode ser verificado também nos meios de comunicação, nas relações familiares, na literatura, na música, ou seja, através de vários suportes e de diferentes pedagogias.

E o autor faz isso a partir do exemplo de António Corrêa d’Oliveira, mostrando como o sentimento saudosista, nostálgico, presente em sua obra foi resultado de um longo processo de aprendizado, de educação da sua consciência histórica, ocorrido tanto no ambiente escolar como nas experiências, individuais e sociais, que ele teve ao longo da vida. De aprendiz, António Corrêa d’Oliveira se transformou, quando adulto, em um professor dedicado a ensinar aos portugueses como deveriam sentir saudade e do que deveriam sentir saudade. Para isso, utilizava-se tanto de fatos históricos quanto lendários, desenvolvendo um discurso ufanista e de restauração do passado português, um passado monárquico, cristão, de conquistador e desbravador de mundos, de destino messiânico, em que, na opinião do poeta, habitaria a “verdadeira alma portuguesa”³⁸⁶.

Correia Varella também sabia explorar muito bem esse sentimento nostálgico, apresentando aos seus leitores um ideal de portuguesismo, oferecendo-lhes modelos cívicos e morais. Fazia isso descrevendo um passado monumental, do qual todos deveriam se orgulhar, contribuindo assim para a construção de uma identidade portuguesa entre os imigrantes e seus descendentes, e, conseqüentemente, para um

³⁸⁵ ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. “Pedagogias da saudade: a formação histórica de consciências e sensibilidades saudosistas. A vida e o trabalho do poeta e professor português António Corrêa d’Oliveira”. In: *Revista História Hoje*. v.2, nº 4, p.149-174, 2013.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 170-171.

sentimento de unidade do grupo.³⁸⁷ Podemos dizer, dessa forma, que Varella fazia em sua coluna “uso político” do passado, organizando as formas de lembrança e dando a seus leitores verdadeiras “lições de nacionalismo”. Estes, apesar de estarem “fora” da pátria portuguesa, também eram “bons portugueses”, capazes de cultivar e disseminar essa memória histórica aos quatro cantos do mundo, pois eram tidos indistintamente como a base da própria nacionalidade portuguesa.³⁸⁸

6.2 – Entre o Brasil e Portugal: as viagens de Varella

As narrativas de “Terras da Nossa Terra”, portanto, estavam pautadas por um paradigma historicista, referindo-se a figuras de heróis, a eventos políticos e datas marcantes, assumindo uma concepção de tempo linear que evolui em direção ao progresso. Para Varella tradição e progresso não eram questões excludentes, contraditórias. Isso está expresso no próprio título da crônica que reproduzimos anteriormente (“Riomeão – as suas tradições e o seu progresso”). Se para ele a história era feita de sacrifícios heroicos, ela também apontava para o presente e para o futuro, que, nesse caso, mostravam-se ainda mais gloriosos, através da ação de Salazar, considerado o “novo herói”. Nesse sentido, além de utilizar o seu espaço no jornal e no rádio para divulgar essa cultura histórica própria do Estado Novo, mediando para seus leitores e ouvintes lições de história e geografia de Portugal, Correia Varella também atuou como um agente de propaganda do regime, defendendo-o de forma escancarada, e isso em um momento em que no Brasil já não existia mais Estado Novo.

Essa propaganda era feita tanto através de estratégias sutis, caracterizando, por exemplo, as freguesias de “progressistas”, elencando as melhorias realizadas pelo governo em diversas regiões do país, como também por meio de discursos mais diretos, como os que comparavam Salazar a heróis como o Infante D. Henrique, com os quais ele compartilharia virtudes como a coragem, a disciplina e o patriotismo. Tal como esses heróis do passado, Salazar estaria elevando o nome de Portugal perante o mundo

³⁸⁷ Para Michael Pollak, a memória é um elemento constituinte da identidade, tanto individual quanto coletiva, uma vez que ela é um fator fundamental para o sentimento de continuidade e de coerência de um indivíduo ou grupo. POLLAK, Michael. “Memória e Identidade Social”. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.

³⁸⁸ Para as discussões relativas às categorias de cultura e memória históricas, usos políticos do passado e suas relações com o ensino de história, ver, entre outros: ROCHA, Helenice; MAGALHÃES, Marcelo; GONTIJO, Rebeca. (orgs.) *O ensino de história em questão: cultura histórica, usos do passado*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015; ABREU, SOIHET; GONTIJO, 2007.

no presente. Essa defesa do Estado Novo se tornava ainda mais evidente quando Varella viajava a Portugal, ocasião em que assumia uma espécie de papel de repórter, responsável por “documentar” esse suposto progresso vivido pelo país.

Gostaríamos de destacar aqui uma dessas viagens, realizada em agosto de 1947, tanto pela repercussão que ela teve no jornal *Voz de Portugal*, quanto pelos diversos textos que Varella produziu a partir dessa experiência. Nessa ocasião, uma delegação da *Voz de Portugal* de Lisboa ficou responsável por seguir os passos do jornalista, cobrindo os eventos de que ele participava, fazendo entrevistas sobre as suas impressões de viagem, tudo devidamente publicado no jornal. Além de visitar Trás-os-Montes, sua terra de origem, e rever seu pai, Correia Varella participou de algumas excursões a outros Concelhos e de vários encontros formais. Entre eles, um dos mais importantes foi, sem dúvida, a visita que fez ao Presidente Carmona, acompanhado do presidente da Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro de Lisboa. (Figura 51) Esse evento foi exaustivamente divulgado na *Voz de Portugal*, sendo que várias frases ditas por Carmona a Varella foram publicadas ao longo dos meses no topo da primeira página do jornal, como uma que dizia “Admiro cada vez mais a obra dos portugueses no Brasil”³⁸⁹.



Figura 51 – Legenda: Visita de Correia Varella ao Presidente da República Portuguesa, o general Carmona. Referência: *Voz de Portugal*. Título: Recebendo Correia Varella, no Palácio de Belém, o Marechal Carmona enaltece a missão da *Voz de Portugal*, e a atividade da gente portuguesa em terras brasileiras. 14 de setembro de 1947, p.1. Acervo: BN.

³⁸⁹ *Voz de Portugal*, 14 de setembro de 1947, p.1.

A larga divulgação desse encontro e da pequena entrevista que Carmona concedeu a Varella tinha também por objetivo fazer propaganda do próprio jornal, dadas as palavras elogiosas que o estadista dirigiu à *Voz de Portugal*:

Leio constantemente as suas belas descrições na *Voz de Portugal*. Sou leitor assíduo, como é costume dizer-se. Fazem o favor de me enviar e é através da sua leitura que eu avalio e sinto o patriotismo dos portugueses do Brasil. É um belo jornal, muito bem orientado e muito bem feito que cumpre uma nobre, alta e patriótica missão jornalística, trabalhando pela união de todos os portugueses em torno da bandeira de Portugal e pelo bom nome e grandeza das duas pátrias lusíadas. Felicito-o e felicito os seus diretores e colaboradores.³⁹⁰

Durante o tempo em que Correia Varella permaneceu em Portugal, sua coluna no jornal foi utilizada tanto para descrever as terras que ele visitara, apontando para as suas surpreendentes melhorias e transformações, com títulos como “Jornada pela terra transmontana”, “Na vila de Mafra”, “A visita a Mirandela”, “Em Miranda do Douro”, bem como para divulgar as cerimônias das quais participou, servindo também como uma autopromoção. Em um desses eventos, foi homenageado em um almoço oferecido pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI)³⁹¹, antigo SPN, pelo seu próprio diretor, Antônio Ferro, o que deixa muito claro seu grau de comprometimento com o regime.

Em seu discurso, Antônio Ferro começou dizendo que “não é bom apenas ter brasileiros amigos dos portugueses e de Portugal, é bom, também, ter portugueses amigos dos seus compatriotas e da sua terra e Correia Varella o tem sido”.³⁹² Disse em seguida que conhecia as atividades de Varella desde os tempos da *Pátria Portuguesa* e, referindo-se à *Voz de Portugal*, afirmou que o trabalho desenvolvido pelo periódico era altamente apreciado, não só pelo Secretariado, mas pelo próprio Governo e pelos meios jornalísticos e intelectuais. Assim, jamais se esqueceriam dos benefícios prestados ao país e aos portugueses que vivem no Brasil. Mencionou ainda o programa de Joaquim Pimentel, “esse artista que todos nós conhecemos e também estimamos, um dos melhores intérpretes da música popular portuguesa no Brasil e que, com a atuação de

³⁹⁰ *Voz de Portugal*, 14 de setembro de 1947, p.1.

³⁹¹ Criado em 1933, o Secretariado de Propaganda Nacional (SPN) passou a se chamar, a partir de 1945, Secretariado Nacional de Informação (SNI), dirigido por Antônio Ferro até 1949.

³⁹² *Voz de Portugal*, 7 de dezembro de 1947, p.1-2.

Correia Varella em ‘Terras da Nossa Terra’, muito tem feito pela propaganda do nosso país”.³⁹³

Em sua fala de agradecimento, Correia Varella fez questão de destacar e agradecer pela “obra do ressurgimento português”:

[...] eu encontrei o meu país com uma nova fisionomia, com uma nova apresentação, com um aspecto diferente e permanentemente renovador, com uma alma e uma força novas, a impulsionar a grandeza dos seus destinos – fruto de uma obra a que não preciso aludir ou justificar com exemplos, pois ela está patente aos nossos olhos, na remodelação geral do país, e só não a vê quem não quer, só não a sente quem já não tiver alma para sentir. [...] este agradecimento eu o deixo também aqui a você, Antônio Ferro, porque a você a à obra que há tanto tempo vem realizando à frente deste departamento, se deve, em boa parte, esse clima novo de Portugal, essa transformação que se observa por toda a parte, e muito do prestígio e do conceito que hoje temos no mundo pela sábia e patriótica orientação que tem sabido imprimir aos serviços a seu cargo, através dos quais a opinião universal toma conhecimento do que se está fazendo na nossa pátria, e adquire a certeza da sua grandeza e da sua eternidade.³⁹⁴

Mesmo após o seu retorno ao Brasil, que se deu em dezembro de 1947, Varella continuou a utilizar a sua coluna por um bom tempo para falar sobre suas impressões de viagem, através de títulos como “Que pensa o povo português de Salazar”, “As notícias que trago de Portugal”, “Impressões de Portugal”, que serviam como propaganda para o Estado Novo português. Chegou inclusive a dizer que apesar de Salazar possuir alguns adversários no país, “todos fazem justiça à sua obra”, reconhecem que “Portugal lhe deve tudo”, principalmente “a situação privilegiada em que manteve o país durante a guerra e afastado dela”.³⁹⁵ Em outro número do jornal ele afirma que enquanto na Europa “há falta de tudo”, as pessoas se debatem em busca de infelicidade e enganam-se umas às outras,

[...] há um país, naquele cantinho onde a terra acaba e o mar começa, onde se vive em paz e em sossego, e até com fartura; onde se respeita a liberdade de cada um, desde que essa liberdade não perturbe a dos outros nem perturbe os

³⁹³ *Voz de Portugal*, 7 de dezembro de 1947, p.1-2.

³⁹⁴ *Voz de Portugal*, 14 de dezembro de 1947, p.1-2.

³⁹⁵ *Voz de Portugal*, 21 de dezembro de 1947, p.1.

interesses da nação; onde se cuida do bem estar e da felicidade de todos; onde o progresso entrou e criou raízes e por lá anda percorrendo todas as terras de norte a sul. Esse cantinho é Portugal.

É que, no meio de toda esta desorganização, de uma Europa desorientada que não sabe o que quer, para onde vai ou para onde a levam, surgiu um homem, que sabe o que quer, para onde vai e para onde nos leva. Creio que não é preciso dizer-vos o nome desse homem, mas quando vejo ou leio que se vai realizar mais uma reunião dos “três grandes” fico-me a pensar comigo mesmo: QUE PENA QUE NÃO TOME PARTE O MAIOR DE TODOS OS GRANDES.³⁹⁶

Essa propaganda tão direta do governo, essa visão tão parcial de Varella a respeito da realidade política e socioeconômica de Portugal, que fecha os olhos para as mazelas do país e silencia questões importantes do regime, como a censura, a violência, a falta de liberdade de expressão e os exílios forçados, teve consequências. Certamente, deve ter levado alguns portugueses no Brasil a criticarem abertamente o jornalista e o acusarem de ser financiado pelo governo de Salazar, lembrando que nessa época os regimes fascista na Itália e nazista na Alemanha já haviam sido derrotados e a oposição ao salazarismo no Brasil crescia de forma expressiva, contando, inclusive, com o apoio de parte da imprensa brasileira. Isso porque Correia Varella usa a sua coluna, em março de 1948, para negar que sua viagem a Portugal tenha sido custeada pelo governo, afirmando que a única ajuda financeira que recebera para rever sua terra e sua família fora dada pelo chefe da firma Tecidos Ferreira Sousa, o português Albano de Sousa Guize:

Devo declarar, a bem da verdade, que não recebi nem do Governo, nem de qualquer autoridade portuguesa, que é a mesma coisa, o menor auxílio, nem mesmo qualquer facilidade para esta visita à nossa terra. Não recebi, nem pedi e também ninguém me solicitou para que dissesse bem ou dissesse mal. A única recompensa que eu tive e, essa muito me satisfaz, foi a das carinhosas atenções que por toda a parte me foram dispensadas, tanto pelas autoridades oficiais a começar pelo chefe da Nação, como pela gente da nossa terra, de todas as terras da nossa terra. Sinto-me, portanto, à vontade para falar como falo, sem estar preso a qualquer interesse ou compromisso. Falo assim porque esta é a verdade e porque a verdade deve estar sempre acima de tudo. [...] Enganam-se pois redondamente, aqueles que pensam que

³⁹⁶ *Voz de Portugal*, 14 de março de 1948, p.5.

eu estou preso a qualquer favor do Estado Novo. Estou preso é à minha pátria e aos deveres que para com ela têm todos os portugueses.³⁹⁷

Como vimos, essa não foi a primeira vez que Varella recebeu críticas por manter-se sempre ao lado do poder, em troca de certos privilégios. E provavelmente não foi a última, já que ele continuou a usar o seu espaço no jornal *Voz de Portugal*, e na Rádio Vera Cruz, para promover o Estado Novo português e disseminar os valores que eram próprios do regime. Ao mesmo tempo, cada vez mais a sua coluna passou a exaltar a trajetória de alguns imigrantes portugueses no Brasil, principalmente de grandes comerciantes e industriais, que, talvez, possam ter se tornado investidores e anunciantes no jornal e/ou no programa de rádio, mas que Varella justificava como sendo grandes exemplos de “verdadeiros portugueses”, fazendo algo muito parecido com o que já havia apresentado na seção “Figuras Portuguesas”, na revista *Lusitania*. Ele chega a propor, inclusive, que seja criada uma nova coluna, intitulada “Gente da Nossa Terra”, uma vez que “não só a tradição e a história gloriosa de suas terras é que teriam feito Portugal grande, imortal”, mas também a ação de seus homens, pois “ainda hoje, quando já não há mais terras a conquistar nem a descobrir, essa glória continua pelas obras da nossa gente, gente também heroica, [...] na manutenção do prestígio, da grandeza de Portugal e do nome português”³⁹⁸.

Varella voltaria mais uma vez a Portugal em novembro de 1950, quando visitaria novamente o seu pai, que se encontrava doente, tendo falecido durante o período em que ele ainda estava por lá, o que ele atribuiu a “um desígnio e a uma graça da Divina Providência”³⁹⁹. Nessa ocasião, ele também assistiria à representação das suas peças *O Outro André* e *Dois Maridos em Apuros*, no Teatro Trindade, em Lisboa, além de permanecer por alguns dias em Monfortinho, frequentando o Balneário da Fonte Santa, cujas águas eram consideradas medicinais. Essa viagem, apesar de curta, cerca de um mês e meio, também lhe rendeu alguns números de sua coluna sobre suas impressões das terras portuguesas, em afirmações do tipo: “É uma espécie de culto que todos [...] dedicam a Salazar. Assim como se confia em Deus – seja o que Deus quiser porque só pode ser para bem – também se confia nele – seja o que ele quiser porque melhor do que ninguém pode fazer ou pensar!”⁴⁰⁰ Ou quando descreve “as águas santas” de

³⁹⁷ *Voz de Portugal*, 14 de março de 1948, p.5.

³⁹⁸ *Voz de Portugal*, 18 de dezembro de 1949, p.7.

³⁹⁹ *Voz de Portugal*, 31 de dezembro de 1950, p.7.

⁴⁰⁰ *Voz de Portugal*, loc. cit.

Monfortinho, tendo inclusive deixado registrado no Balneário, em formato de quadras, o seu agradecimento pelo tratamento realizado.

Monfortinho, terra antiga
Duma paisagem que encanta;
Dás saúde, és boa amiga,
Mais do que amiga, és santa.

Terra Bem-Aventurada
Como da Rainha, as rosas.
Tu és a santa pousada
Das curas maravilhosas.

Teus ares, belezas tantas,
Teus prados, tuas colinas
Dão águas que, mais que santas,
São águas também divinas.⁴⁰¹

A coluna “Terras da Nossa Terra” foi publicada até o número de 14 de junho de 1953, uma semana após a morte de Varella. Segundo a *Voz de Portugal*, o original do texto, que deveria ter sido lido no Programa Joaquim Pimentel, na tarde do domingo de sua morte, dia 7 de junho, foi deixado por ele, em rascunho, sobre sua mesa de trabalho. Os redatores do jornal alinhavaram então o seu texto, que falava sobre “A vila e freguesia de S. João Batista das Areias”, e o publicaram como uma forma de homenagem. Por pelo menos sete anos, José Augusto Correia Varella fez de sua coluna no jornal e do seu programa na rádio a sua tribuna, transformando-os em vetores importantíssimos para o seu exercício de mediação cultural, valendo-se de sua condição de um intelectual entre “dois mundos”, português e brasileiro.

Pelas notas de pesar que saíram na imprensa carioca, incluindo vários periódicos brasileiros, seu falecimento parece ter sido uma surpresa para seus amigos e colegas de trabalho. Seu corpo foi velado no Centro Transmontano e, em seguida, enterrado no cemitério São Francisco Xavier. Estiveram presentes, segundo as notícias divulgadas pela imprensa, o Embaixador de Portugal, representantes do Consulado, o presidente da Federação das Associações Portuguesas, figuras representativas da colônia, presidentes de quase todas as associações portuguesas do Rio de Janeiro, teatrólogos e artistas brasileiros, numerosos jornalistas, representantes da SBAT e da ABI, associações de que era sócio, uma comissão do Centro Transmontano de São Paulo, dentre outros. De acordo com as fontes, mais de duzentas coroas de flores foram depositadas sobre o

⁴⁰¹ *Voz de Portugal*, 7 de janeiro de 1951, p.7.

féretro, o que demonstra que ele ocupara de fato um lugar de importância dentro daquela sociedade.

No jornal *Voz de Portugal*, com o título “Tombou em plena luta!”, foi publicado um texto em homenagem a Correia Varella, seu redator, fazendo uma espécie de retrospectiva de sua trajetória de vida pessoal e profissional no Brasil, como é comum de acontecer nessas ocasiões. O autor, que não assina o texto, começa exaltando algumas qualidades de Varella que reforçam o que já havíamos apontado nesta tese, o seu caráter “diplomático”, “conciliador”, que foi fundamental para que ele pudesse se inserir em diversos grupos, dentro e fora da colônia. Diz ele: “Por onde passou, espalhou a concórdia, desfez desentendimentos, amenizou disputas, desanuviou ambientes e deixou amigos, que o admiravam e o estimavam como a um membro da família”.⁴⁰² Em seguida, começa a descrever as múltiplas facetas desse intelectual, começando pelo seu papel de comediógrafo:

Autor teatral, Correia Varella era um mestre na comédia, que ele sabia dosar com sadio humorismo, com o jogo de situações habilmente exploradas e, não raro, no fundo da sua trama aparentemente feita para provocar o riso, havia a conceituação psicológica de problemas de ordem social.⁴⁰³

Passa então a exaltar o seu trabalho como poeta, inclusive no campo do humorismo, afirmando que a quadra era a sua especialidade. “Nela sabia verter o caudal imenso de sua portuguesíssima sensibilidade de intérprete da alma popular da sua terra e deixou, nesse gênero, algumas verdadeiras joias poéticas”⁴⁰⁴. Aponta em seguida para a sua fundamental participação nas associações portuguesas, afirmando que “de um modo geral, todas as associações lhe devem serviços, desde as mais antigas, como o Gabinete Português de Leitura, [...] às mais novas, como a Casa dos Açores”⁴⁰⁵. E finaliza então essa espécie de obituário descrevendo e enaltecendo a sua longa atividade jornalística no Brasil:

Seu jornalismo foi sempre uma arma de idealismo construtivo. Foi sempre um soldado permanente na defesa das tradições portuguesas, da grandeza de Portugal, visionada do ângulo cívico, um paladino desassombrado da

⁴⁰² *Voz de Portugal*, 14 de junho de 1953, p.3.

⁴⁰³ *Voz de Portugal*, loc. cit.

⁴⁰⁴ *Voz de Portugal*, loc. cit.

⁴⁰⁵ *Voz de Portugal*, loc. cit.

fraternidade entre os dois povos, da aproximação luso-brasileira. [...] Foi, assim, um servidor fiel e apaixonado, aguerrido e sobranceiro, do mundo luso-brasileiro.⁴⁰⁶

Esse homem de imprensa (editor, redator, radialista e escritor), que fora igualmente um homem de teatro (autor e ator), construiu assim no Brasil uma trajetória profissional de verdadeiro sucesso. Ainda que apartado da elite de Portugal e da sua política formal, embora em diálogo constante com ela, ele soube usar o seu capital cultural para se tornar um protagonista no país. Revelando-se um exímio comunicador, atuou nas mais modernas mídias de sua época e falou para públicos distintos, atingindo portugueses e brasileiros. Tal como outros imigrantes que vieram com o sonho de “fazer a América”, José Augusto Correia Varella precisou ressignificar e reconstruir sua identidade ao longo dos quarentas anos que viveu no país, destacando-se em situações em que se colocava como um mediador cultural, valendo-se de sua boa inserção nas redes de sociabilidade intelectual bem como da ambiguidade de sua identidade luso-brasileira.

⁴⁰⁶ *Voz de Portugal*, 14 de junho de 1953, p.3.

Considerações Finais

No final de 2017, quando estava concluindo a redação desta tese, tomei conhecimento da publicação do livro *Imprensa estrangeira publicada no Brasil: primeiras incursões*, organizado por Tânia Regina de Luca e Valéria Guimarães. Como o próprio título indica, o livro, de forma pioneira, reúne textos de diversos pesquisadores sobre impressos periódicos publicados por estrangeiros no Brasil, ao longo dos séculos XIX e XX. A maioria deles aborda a imprensa em língua francesa, havendo também artigos sobre a imprensa italiana, japonesa, inglesa, polonesa e alemã. De acordo com as organizadoras, dentro do recorte estabelecido pelo projeto, não foram contempladas publicações redigidas em português por imigrantes lusófonos, uma escolha que, ainda que não intencionalmente, ajuda a reforçar uma questão que procuramos evidenciar ao longo deste trabalho e que se coloca como um verdadeiro dilema, inclusive no meio acadêmico. Ou seja, a especificidade dos imigrantes portugueses no Brasil e a dificuldade em defini-los, pois, se eles não são vistos como estrangeiros – em razão principalmente da língua falada –, não são igualmente reconhecidos como brasileiros. Uma posição que os coloca em uma espécie de “não-lugar”, produzindo, conseqüentemente, certa invisibilidade sobre esses imigrantes.

Mas, afinal, o que é ser estrangeiro? É ter nascido fora do país em que se vive? É não falar a mesma língua da maioria dos habitantes de um determinado país? É não se reconhecer como um nacional? Chegamos ao final desta tese sem uma resposta fechada para essa pergunta. Até porque entendemos que determinadas categorias usadas para caracterizar alguns grupos, como “imigrantes”, “estrangeiros”, “nacionais”, etc., não dão conta de todas as possibilidades que se colocam aos sujeitos históricos. Por isso, a escolha por acompanhar a trajetória individual de um imigrante português: José Augusto Correia Varella. Uma estratégia metodológica que, a nosso ver, contribui tanto para desconstruir essa ideia de invisibilidade dos imigrantes portugueses e do processo de imigração portuguesa no Brasil; quanto para compreender as diferentes formas dos sujeitos históricos vivenciarem a experiência da imigração e serem atores de seu processo de adaptação.

No caso de Correia Varella, adotamos a categoria “fronteira luso-brasileira” para tentar dar conta dessa dificuldade de se caracterizar a identidade assumida por esse (e muitos outros) imigrante no país e os diferentes papéis sociais ocupados por ele. O que mostramos é que Varella assumiu, no Brasil, uma identidade dupla, ambígua,

colocando-se como um “lusobrasileiro” tanto no mundo cultural português como no brasileiro. Assim transitou com muita facilidade por espaços entendidos uns como brasileiros, outros portugueses, o que contribuiu para que, aos poucos, ele fosse assumindo fortemente a função de um mediador cultural e, por vezes, de porta-voz da colônia portuguesa do Rio de Janeiro. Ao longo da tese, evidenciamos que para que ele assumisse esses diferentes papéis foi fundamental sua inserção em algumas redes de sociabilidade (pessoais e profissionais), onde pôde conhecer pessoas importantes, expandir seus contatos e alcançar determinados espaços.

No teatro, por exemplo, sua entrada na Escola Dramática Municipal, em 1916, foi estratégica para que saísse do círculo restrito do teatro amador da colônia portuguesa, e ganhasse espaço no teatro profissional do Rio de Janeiro. Foi lá que Varella começou a ser alvo de elogios pela imprensa carioca e por homens de teatro, em razão de sua boa atuação nos palcos. Foi lá também que sua veia cômica começou a aparecer de forma mais evidente para o público e críticos. Porém, mais do que isso. A Escola Dramática foi um espaço crucial para que Correia Varella expandisse suas redes de sociabilidade, conhecendo importantes intelectuais e homens de teatro, como Coelho Neto, Cristiano de Souza e Eduardo Vieira, o que foi fundamental para a sua inserção como ator no teatro profissional, ingressando em companhias teatrais logo após a sua formação, em 1918.

A Escola foi um espaço também onde Varella estabeleceu importantes laços de amizade, os quais, algumas vezes, se transformaram em parcerias de trabalho. Foi assim, por exemplo, com Procópio Ferreira, amigo que, por diversas vezes, encenou em sua companhia teatral peças escritas por Varella. Ou Vieira Cardoso, com quem ele viveu as suas primeiras experiências como autor teatral, escrevendo a revista *Farras e Fanfarras*. Como vimos, provavelmente foi também por meio de contatos construídos nessas redes, que Varella conseguiu fazer parte do projeto “Alvorada dos Novos”, do grupo Trianon, lançando-se com muito sucesso como comediógrafo. Em 1923, com a estreia do seu *vaudeville*, *O Outro André*, ele se inseriu definitivamente no campo teatral brasileiro.

Mostramos que, ao longo dos anos 1920, Correia Varella, como comediógrafo, participou de um projeto político-cultural de nacionalização do teatro brasileiro. Ainda que, por muitas vezes, ele se utilizasse de modelos internacionais, principalmente franceses, a brasilidade de seu teatro passava pela linguagem utilizada, pelas temáticas abordadas, pela representação de suas personagens. Embora o autor fosse português de

nascimento, ele se tornou teatrólogo no Brasil e fez teatro nacional brasileiro. Seu texto falava sobre coisas brasileiras, com palavras brasileiras, usando, muitas vezes, as fórmulas do teatro aqui praticado, o que lhe rendeu a alcunha de “comediógrafo nacional”. Contribui para isso, além das próprias características do seu teatro, as relações estabelecidas com personalidades de grande destaque no campo teatral brasileiro, sobretudo a partir de sua inserção no grupo Trianon, tais como Viriato Correia, Mário Nunes e Abadie Faria Rosa. A experiência com a Companhia Brasileira de Comédias e o grupo Trianon também lhe permitiu acessar outros espaços importantes, como a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Dessa forma, José Augusto Correia Varella foi construindo sua autoridade dentro do campo teatral, circulando com muita facilidade por espaços frequentados pela intelectualidade brasileira. Mesmo quando, na década de 1940, o autor mergulhou mais profundamente no teatro português, aproveitando-se de um contexto de forte aproximação cultural entre Brasil e Portugal, continuou sendo identificado por seus pares como um comediógrafo brasileiro.

Mas, como vimos, isso não implicou em uma negação de sua identidade portuguesa, mas sim na incorporação de outra identidade que com ela podia conviver. Correia Varella assumiu no Brasil uma dupla identidade; uma identidade luso-brasileira. Ao mesmo tempo em que se inseriu em redes que o conectavam aos brasileiros, especialmente relacionadas ao campo teatral, ele também participou ativamente de projetos políticos e culturais dentro da colônia portuguesa. Nesse sentido, mostramos como esse imigrante foi, aos poucos, redimensionando o seu espaço na colônia, principalmente a partir de sua atuação nas associações portuguesas, como o Centro Transmontano e a Casa de Portugal.

A partir da trajetória de Varella mostramos o quanto essas associações eram espaços de poder, de disputas políticas e econômicas. O quanto foram centrais para o processo migratório e são decisivas para quem quer trabalhar com imigrantes portugueses no Brasil. Assim como Varella, outros imigrantes buscavam associar seus nomes a essas instituições, pois elas funcionavam como mecanismos de distinção social, conferindo-lhes capital simbólico e fazendo com que ganhassem respeito e admiração dentro da colônia portuguesa, e, muitas vezes, na sociedade carioca. Chamamos atenção igualmente para o dinamismo dessa colônia, que se envolvia com frequência em diversos eventos, os quais tinham nitidamente uma função política, servindo para fazer a propaganda da colônia no Brasil e em Portugal.

Nesses espaços, Varella foi, aos poucos, desenvolvendo uma série de práticas de mediação cultural, como, por exemplo, sendo orador em diversas festividades, como em palestras, cerimônias de homenagem, posses de diretorias, entre outras. O reconhecimento dessa prática pelos demais imigrantes permitiu a Correia Varella circular com muita desenvoltura entre os diferentes espaços da colônia e se relacionar com figuras de grande importância política e cultural, inserindo-se em diferentes redes de sociabilidade e obtendo ganhos simbólicos e materiais.

Ao mesmo tempo, ele participou da organização de uma série de eventos que também contribuíram para colocar seu nome em evidência. Chamamos atenção, principalmente, para a idealização e organização do Primeiro Congresso de Portugueses no Brasil, ocorrido em maio de 1931, no Rio de Janeiro. Esse evento, de caráter nacional, mobilizou as principais autoridades políticas, econômicas e culturais da colônia portuguesa, em um contexto de contenção da entrada de imigrantes no país. O que se agravaria ainda mais com as quotas imigratórias estabelecidas pela Constituição de 1934 e pelas chamadas “Leis Nacionalizadoras”, durante o primeiro governo Vargas. A organização do Congresso foi, portanto, uma estratégia clara para a colônia reafirmar os laços de amizade e união entre Brasil e Portugal e para mostrar aos brasileiros como os imigrantes portugueses poderiam continuar contribuindo com o país, revelando, assim, como gostariam de ser vistos e representados. Correia Varella participou do evento na condição de jornalista e de comediógrafo, contribuindo principalmente com as discussões das teses que envolviam a temática da imprensa e do teatro, o que demonstrava um reconhecimento desse seu duplo papel na colônia.

Esse capital cultural, que Varella foi acumulando ao longo dos anos no Brasil, e as “boas relações” que foi construindo, permitiram-lhe também ganhar certo capital político, construindo assim sua autoridade e ocupando, muitas vezes, o papel de porta-voz da colônia. Ao mesmo tempo, isso lhe abria portas para importantes espaços, como a Embaixada Portuguesa e a Federação das Associações Portuguesas, que possuíam comunicação direta com o governo português. Após a instauração do Estado Novo em Portugal, e de uma real aproximação entre o governo de Vargas e Salazar, Varella passou a fazer parte de um grupo da intelectualidade luso-brasileira responsável por legitimar a chamada “Política do Atlântico”, fazendo propaganda do Estado Novo português no Brasil e ajudando a divulgar o ideário salazarista entre os imigrantes, quer dizer, atuando mais uma vez, mas de maneira fortemente política, como um mediador cultural.

Para tal, mostramos que foi principalmente através da imprensa, escrita e falada, que ele assumiu esse lugar. No caso dos periódicos, observamos a expressiva produção da colônia portuguesa do Rio de Janeiro, que se constituía em um dos principais veículos de informação e de comunicação entre os imigrantes. Com raras exceções, prevalecia nesses impressos um discurso de apoio ao regime político de Portugal e seus representantes no Brasil. Além disso, eles eram um importante instrumento de criação de uma identidade portuguesa no Brasil, demarcando o espaço e a presença dessa colônia. Nesse sentido, investiam maciçamente na manutenção das tradições, costumes e dos laços afetivos e culturais com a “terrinha”, demonstrando um forte caráter étnico. Por isso, ainda que publicados em português, esses periódicos não se viam e não eram vistos como brasileiros, sendo nomeados de “estrangeiros”, “de colônia” ou “étnicos”.

Mostramos que, desde 1925, Varella circulou e se inseriu em diferentes grupos jornalísticos da colônia, contribuindo para diversos periódicos e ajudando a fundar alguns deles, atividade que manteve até o fim da vida no Brasil. Através desses impressos, ele ajudou a divulgar o nome de Portugal no Brasil, exaltou a cultura portuguesa e fez defesa das relações histórico-culturais luso-brasileiras. Além disso, a partir da instauração do Estado Novo em Portugal, ele passou a utilizar seu espaço na mídia impressa e falada para divulgar os valores estadonovistas, para exaltar a cultura histórica própria do regime e fazer a defesa de Salazar, transformando-se em um agente de propaganda do Estado Novo português no Brasil. Assim, Correia Varella transformou a imprensa e o rádio em vetores fundamentais para o seu exercício de sua mediação cultural, valendo-se da condição de um intelectual “entre dois mundos”.

A imprensa foi, portanto, mais um local de reconhecimento desse imigrante, que soube circular por diferentes mídias e, a partir do seu capital cultural e político, se impor como um protagonista no país. Através de sua trajetória, mostramos que a utilização de estereótipos para caracterizar essa imigração portuguesa no Brasil não contempla as especificidades dos sujeitos. Procuramos evidenciar que o processo de adaptação e de ressignificação de suas identidades são marcados pela influência dos contextos em que estão imersos bem como pelas estratégias individuais que esses imigrantes se utilizam a partir de suas possibilidades.

Nesse sentido, esse trabalho mostrou como a análise de trajetórias de sujeitos comuns, muitas vezes desconhecidos, quando vistos em sua complexidade, nos permite acessar uma série de questões importantes. José Augusto Correia Varella foi apenas um entre muitos outros intelectuais luso-brasileiros.

Fontes Documentais

Arquivos e acervos pesquisados

Arquivo Distrital de Vila Real

Livro de registro de batismo

Registro de passaportes

Arquivo Nacional do Rio de Janeiro

Fundo da 2ª Delegacia Auxiliar da Polícia do Rio de Janeiro

Registro Nacional de Estrangeiros

Biblioteca Nacional do Brasil e Biblioteca Nacional Digital (BNDigital)

Acervo de Manuscritos - Divisão de Cinema e Teatro do DIP

Acervo de Obras Gerais

Acervo de Periódicos

Coleção da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>)

Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro

Livro de sócios do Centro Transmontano

Acervo da biblioteca da Casa de Trás-os-Montes e Alto Douro

Fundação Nacional de Artes (FUNARTE)

Centro de Informação e Documentação (CEDOC)

Real Gabinete Português de Leitura

Acervo da Biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura

Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais

Estatuto da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (1941).

Peças teatrais de Correia Varella

A hora do almoço - Acervo de Manuscritos da BN - Divisão de Cinema e Teatro do DIP

A mentira - Coleção da SBAT

Casado sem ter mulher - Coleção da SBAT

Complicação de família - Coleção da SBAT

Chuva de noivas - Coleção da SBAT

Entre colegas - Coleção da SBAT

Marido e mulher - Coleção da SBAT

O cadáver de Petrópolis - Acervo de Manuscritos da BN - Divisão de Cinema e Teatro do DIP

O Outro André - Coleção da SBAT

O pesadelo - Coleção da SBAT

O segredo - Coleção da SBAT

Os Águias - Coleção da SBAT

Recordar é Viver - Acervo de Manuscritos da BN - Divisão de Cinema e Teatro do DIP

Saber ser mulher - Acervo de Manuscritos da BN - Divisão de Cinema e Teatro do DIP

Santa Terrinha - Acervo de Manuscritos da BN - Divisão de Cinema e Teatro do DIP

Vitória à vista - Acervo de Manuscritos da BN - Divisão de Cinema e Teatro do DIP

Periódicos

A.B.C

A Manhã

A Noite

A Rua

A Scena Muda

A União

Boletim da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro

Boletim da SBAT

Careta

Ciência Política

Comédia

Correio da Manhã
Correio Português
Diário Carioca
Diário de Notícias
Diário Português
Fon-Fon
Foto-Film
Gazeta de Notícias
Gazeta Theatral
Jornal do Brasil
Jornal do Recife
Kosmos
Lusitania
O Cruzeiro
O Imparcial
O Jornal
O Malho
O Paiz
Palcos e Telas
Pátria Portuguesa
Revista da Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro
Revista da Semana
Revista de Theatro e Sport
Vida Doméstica
Voz de Portugal

Livros

ABREU, Brício de. *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro: E. Raposo Carneiro editor, 1963.

Anais do Primeiro Congresso dos Portugueses no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. II, 1931.

CARINHAS, Theófilo (dir. e org.). *Álbum da colônia portuguesa*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas de Carinhas e Cia., 1929.

- EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1957.
- GUINSBURG, J; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de. (coord.) *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc SP, 2009.
- Grande enciclopédia portuguesa brasileira*. Lisboa: Editorial Enciclopédia Limitada, 1978.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5ª ed. São Paulo: Global, 2001.
- MATARAZZO, Thais. (coord.) *Enciclopédia Fadista Luso-Brasileira*. São Paulo: Editora Matarazzo, 2017.
- NEVES, Elísio Amaral. *Aureliano Barrigas: fotobiografia*. Vila Real: Câmara Municipal, 2010.
- NUNES, Mário. *40 anos de teatro*. 4 vol. Rio de Janeiro: SNT, 1956.
- 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.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- _____. *Peças, pessoas, personagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. *Astros e estrelas do cinema brasileiro*. 2ª ed. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.
- SOUZA, J. Galante de. *O Teatro no Brasil*. Tomos I e II. Rio de Janeiro: MEC – Instituto Nacional do Livro, 1960.
- VARELLA, Correia. *História da fundação do Orfeon-Club Juventude Portuguesa*. Rio de Janeiro: Imprensa Internacional, 1918.

Bibliografia

- ABREU, Martha, SOIHET, Rachel & GONTIJO, Rebeca (orgs.). *Cultura Política e leituras do passado: historiografia e ensino de história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- AGUIAR, Mariana de Araújo. “A produção do teatro de revista no início do século XX: o texto teatral e seu uso para a historiografia”. In: *Anais do VI Simpósio Nacional de História Cultural*. Teresina: UFPI, 2012, p. 1-12. Acessado em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIsimposio/anais/Mariana%20de%20Araujo%20Aguiar.pdf>
- ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. “Pedagogias da saudade: a formação histórica de consciências e sensibilidades saudosistas. A vida e o trabalho do poeta e professor português António Corrêa d’Oliveira”. In: *Revista História Hoje*. v.2, nº 4, p.149-174, 2013.
- ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- ANDRADE, Adriano da Guerra. *Dicionário de Pseudônimos e Iniciais de escritores portugueses*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.
- ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. *A Escola Dramática Municipal: a primeira escola de teatro do Brasil 1908-1911*. Dissertação de Mestrado em Teatro. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1996.
- ARRUDA, José Jobson de Andrade; FERLINI, Vera Lúcia Amaral; MATOS, Maria Izilda Santos de; SOUSA, Fernando de. (orgs.) *De Colonos a Imigrantes. I(E)migração portuguesa para o Brasil*. São Paulo, Alameda, 2013.
- ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Moraes de. “*Ver o outro nos próprios olhos*”: a revista *Brasília e o projeto de Lusitanização do Atlântico Sul (1942-1949)*. Dissertação de mestrado. Goiânia: UFG: 2014.
- BANN, Stephen. *As invenções da História: ensaios sobre a representação do passado*. Tradução de Flávia Villas-Boas. São Paulo: Editora da UNESP, 1994.
- BARBOSA, Marialva. *Imprensa, poder e público: os diários do Rio de Janeiro (1880-1920)*. Tese de Doutorado. Niterói: UFF, 1996.
- BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2000.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- BESSONE, Tânia Maria. *Palácios de destinos cruzados: bibliotecas, homens e livros no Rio de Janeiro (1870-1920)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1999.
- BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea*. São Paulo: UNESP, 1997.
- BOMENY, Helena. “Infidelidades eletivas: intelectuais e política”. In: BOMENY, Helena. (org.) *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: FGV, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. *O Poder Simbólico*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BOYM, Svetlana. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic, 2001.
- BRAGA, Cláudia. *Em busca da brasilidade: teatro brasileiro na Primeira República*. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG; Brasília: CNPq, 2003.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.
- CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- CAMARGO, Angélica Ricci. *Em busca de uma política para o desenvolvimento do teatro brasileiro: as experiências da Comissão e do Serviço Nacional do teatro (1936-1945)*. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.
- CANDIDO, Antonio. “A Revolução de 1930 e a cultura”. In: *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v.2, n. 4.
- CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo. *Novos Domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012.
- _____. *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CATROGA, Fernando. *Nação, Mito e Rito: Religião Civil e Comemoracionismo*. Fortaleza: NUDOC/Museu do Ceará, 2005.
- CAVALCANTE, Vanessa Matheus. *O teatro de Viriato Corrêa: uma escrita da História para o povo brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: CPDOC-FGV, 2012.
- CHARLE, Christophe. “Le Temps des hommes doublés”. In: *Revue d’histoire moderne et contemporaine/Société d’histoire moderne*. n.39 (1), 1992, p.73-85.

- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Editora Unesp/Imprensa Oficial do Estado, 1999.
- CLOT, Yves. “L’autre illusion biographique”. *Enquête*, n.5, 1989. <http://enquete.revues.org/99>.
- COUTO, Carlos K. *Contribuição Portuguesa ao Teatro do Brasil*. Niterói: Imprensa Oficial do Estado do Rio de Janeiro, 1990.
- CRUZ, Heloísa de Faria & PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. “Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa”. *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*. São Paulo: EDUC, n.35, 2007, p. 255-272.
- DANTAS, Carolina Vianna. *Brasil “café com leite”: história, folclore, mestiçagem e identidade nacional em periódicos (Rio de Janeiro, 1903-1914)*. Niterói: Tese de Doutorado, UFF, 2007. (MIMEO)
- DARNTON, Robert. *O Beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEMARTINI, Zeila de Brito Fabri. “Imigração e educação: os portugueses em São Paulo no início do século XX”. In: *Cadernos CERU*, São Paulo, série 2, n. 12, 2001, p. 161-169.
- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.
- DUARTE, André Luis Bertelli. “O lugar da comédia na construção historiográfica do teatro brasileiro moderno”. In: *Fênix – Revista de História e Estudos Culturais*, v.11, n. 2, jul-dez. 2014.
- DUTRA, Eliana de Freitas. *Rebeldes Literários da República: história e identidade nacional no Almanaque Brasileiro Garnier (1903-1914)*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ELIAS, Norbert. *A Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- ESCUDEIRO, Camila. *Imprensa de comunidades imigrantes de São Paulo e Identidade: estudo dos jornais ibéricos Mundo Lusíada e Alborada*. Dissertação de Mestrado. São Bernardo do Campo: UMESP, 2007.
- EVANGELISTA, Hélio de Araújo. *Rio de Janeiro, uma cidade portuguesa com certeza: uma proposta para manter a característica lusitana da cidade*. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

- FARIA, João Roberto. (dir.) *História do Teatro Brasileiro: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX*. Volume I. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.
- FAUSTO, Boris (org.). *Fazer a América: a imigração em massa para a América Latina*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2000.
- FERREIRA, Adriano de Assis. *Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2004.
- FÍGARO, Roseli. “Teatro amador: uma rede de comunicação e sociabilidade para a comunidade para a comunidade lusófona na primeira metade do século XX”. *Media e Jornalismo*, v.7, 2008, p.115-127.
- FILIPPE, Alda Mourão. “A Câmara Portuguesa de Comércio e Indústria do Rio de Janeiro: um empresariado entre dois continentes”. Texto apresentado no VIII Congresso Brasileiro de História Econômica da Associação Brasileira de Pesquisadores em História Econômica (ABPHE); Campinas, 2009.
- 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 no Rio de Janeiro: associativismo dramático, espetáculos e periodismo*. Tese de Doutorado em História. Niterói: UFF, 2016.
- _____. *Teatro amador: a cena carioca muito além dos arrabaldes*. Dissertação de Mestrado em História. Niterói: UFF, 2011.
- FREITAS, Sônia Maria de. *Presença Portuguesa em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2006.
- GINZBURG, Carlo. *O Fio e os Rastros. Verdadeiro, Falso, Fictício*. São Paulo: Cia das Letras, 2007.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- _____. *A micro-história e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

- GOMES, Angela de Castro & HANSEN, Patrícia Santos. (orgs.) *Intelectuais mediadores: práticas culturais e ação política*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- GOMES, Ângela de Castro. (org.) *Histórias de imigrantes e de imigração no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- _____. *Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- GOMES, Artur Nunes. *Sob o signo da ambiguidade: configurações identitárias no espaço português do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 1998.
- GOMES, Tiago de Melo. “Como eles se divertem” (e Se Entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos 1920. Tese de Doutorado. Campinas: UNICAMP, 2003.
- GRAMSCI, Antonio. *Os intelectuais e a Organização da Cultura*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- HOBBSBAWM, Eric & RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- JORGE, Sonia. *Mediações sonoras: o papel sociocultural e político do rádio em Ribeirão Preto (1937-1962)*. Tese de Doutorado. Franca: UNESP, 2012.
- JUNIOR, Alberto Boscarino. *Do Tejo ao Rio de Janeiro: uma história de fados*. Tese de Doutorado em Música. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2011, p. 144.
- LEITE, Joaquim da Costa. “Mitos e realidades da emigração portuguesa, 1851-1973”. In: *Actas das V Jornadas de História Local*. Fafe, 21 de novembro de 2003 afe: Câmara Municipal, 2004), pp. 27-48. Disponível em: <http://www.museu-emigrantes.org/docs/conhecimento/JOAQUIM%20COSTA%20LEITE.pdf>
- LESSA, Carlos (org.). *Os Lusíadas na aventura do Rio Moderno*. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- LESSER, Jeffrey. *A negociação da identidade nacional: imigrantes, minorias e a luta pela etnicidade no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.
- LIMA, Henrique Espada. *A micro-história italiana: escalas, indícios e singularidades*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA, Maria Helena Beozzo. *A Missão herdada: um estudo sobre a inserção do imigrante português*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: UFRJ, 1977.

- LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *Imigração Portuguesa no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2001.
- LOPES, Antonio Herculano. “Vem cá, mulata”. *Tempo* [online]. 2009, vol.13, n.26, p.80-100.
- _____. *The jaguar’s leap: Musical theater in Rio de Janeiro 1900-1922*. Tese de doutorado. Nova York: New York University, 2000.
- LOPES, Antonio Herculano, VELLOSO, Mônica Pimenta & PESAVENTO, Sandra Jatahy. (orgs.) *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- LORIGA, Sabina. *O pequeno x: da biografia à história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.
- LUCA, Tania Regina de & GUIMARÃES, Valéria. (orgs.) *Imprensa estrangeira publicada no Brasil: primeiras incursões*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2017.
- LUCA, Tânia Regina de. *Leituras, projetos e (Re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Assis-UNESP, Tese de Livre Docência, 2009.
- _____. “História dos, nos e por meio dos periódicos”. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2006.
- _____. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a Nação*. São Paulo: Editora Unesp, 1998.
- LUSTOSA, Isabel & TRICHES, Robertha. “O Português da Aneidota”. In: LUSTOSA, Isabel. (org.) *Imprensa, humor e caricatura: a questão dos estereótipos culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- MACIEL, Laura Antunes. “Produzindo notícias e histórias: algumas questões em torno da relação telégrafo e imprensa (1880-1920)”. In: FENELON, Déa et ali. (org.) *Muitas memórias: outras histórias*. São Paulo: Olho d’água, 2004.
- MAIA, Maria Manuela Alves. *Imigração e Identidade: um estudo sobre famílias portuguesas no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado. São Paulo: PUC, 2008.
- MARIANO, Maira. *Um resgate do Teatro Nacional: o teatro brasileiro nas revistas de São Paulo (1901-1922)*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: USP, 2008.
- MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes & PINTO, Antonio Costa. *O corporativismo em português. Estado, política e sociedade no salazarismo e no varguismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e práticas culturais em Tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 2008.

- MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tânia Regina de. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MARTINS, Ismênia de Lima & SOUZA, Fernando. (orgs) *Portugueses no Brasil: Migrantes em Dois Atos*. Rio de Janeiro: Muiraquitã, 2006.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. “Portugueses e experiências políticas: a luta e o pão. São Paulo, 1870-1945”. In: *Revista História*, São Paulo, vol.28, n.1, 2009, p. 415-433.
- MAUAD, Ana Maria. “O olho da história: fotojornalismo e história contemporânea”. In: *Com Ciência: revista eletrônica de jornalismo científico*. São Paulo: Unicamp, 2004.
- MENCARELLI, Fernando Antonio. *Cena Aberta: a absolvição de um bilontra e o teatro de revista de Arthur Azevedo*. Campinas: Unicamp, 1999.
- MENEZES, Lená Medeiros de & SOUSA, Fernando de. (orgs.) *Brasil-Portugal: pontes sobre o Atlântico. Múltiplos olhares sobre a e/imigração*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2017.
- MENEZES, Lená Medeiros de. “Atraso x Modernidade/; representações em contraste. Portugueses e franceses na cidade do Rio de Janeiro”. Comunicação apresentada durante o XII Encontro regional de História: Usos do Passado (Anpuh), Niterói, 2006.
- _____. *Os indesejáveis: desclassificados da modernidade. Protesto, crime e expulsão na Capital Federal (1890-1930)*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1996.
- MICELI, Sérgio. *Intelectuais e a Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: DIFEL, 1979.
- NEVES, Larissa de Oliveira & LEVIN, Orna Messer. (orgs.) *O Teatro: crônicas de Arthur Azevedo (1894-1908)*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.
- NOGUEIRA, Ana Maria de Moura. *Como nossos pais: uma História da Memória da Imigração Portuguesa em Niterói (1900-1950)*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 1998. (MIMEO)
- OLIVEIRA, Antonio Henrique Seixas de. “Associações e casas regionais portuguesas na cidade do Rio de Janeiro – Lugares de Memória”. *Anais do Congresso Internacional Interdisciplinar em Sociais e Humanidades*. Salvador: UCSal, 8 a 10 de Outubro de 2014, n.3, v.6.

- OLIVEIRA, Carla Mary da Silva. *Saudades D'Além Mar: Um estudo sobre a imigração portuguesa no Rio de Janeiro através da revista Lusitânia*. Tese de Doutorado. João Pessoa: UFPB/CCHLA, 2003.
- 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.
- _____. "O Emigrante e a leitura. A colônia portuguesa do Brasil e as suas publicações". In: *Revista de História das Ideias*. Coimbra: Faculdade de Letras, vol.20, 1999, p. 421-444.
- _____. "Os insubmissos da colônia. A recusa da imagem oficial do regime pela oposição no Brasil (1928-1945)". In: *Penélope; fazer e desfazer a história. Portugal no Exílio (século XX)*. Lisboa, n.16, 1995, p. 9-24.
- PENNA, Lincoln de Abreu. *O Progresso da Ordem: o Florianismo e a construção da República*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- PEREIRA, Miriam Halpern. *A Política portuguesa de emigração (1850-1930)*. São Paulo: EDUSC; Portugal: Instituto Camões, 2002.
- PINTO, Antonio Costa. (coord.) *Portugal Contemporâneo*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.
- POLLAK, Michael. "Memória e Identidade Social". In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v.5, n.10, p.200-212, 1992.
- PONTES, Heloísa. "Retratos do Brasil: editores, editoras e 'Coleções Brasileira' nas décadas de 30, 40 e 50". In: MICELI, Sérgio. (org.) *História das Ciências Sociais no Brasil*, v. 1. São Paulo: Editora Sumaré, 2001, p.419-476.
- POPINIGIS, Fabiane. *Proletários de casaca: trabalhadores do comércio carioca (1850-1911)*. Campinas: UNICAMP, 2007.
- POUTIGNAT, Philippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da etnicidade: seguido de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*. Tradução Elcio Fernandes. 2ª ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- QUEIROZ, Suely Robles Reis de. *Os radicais da República. Jacobinismo: ideologia e ação (1893-1897)*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: EdUfrj / Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996.
- REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

- RIBEIRO, Gladys Sabina. “Por que você veio encher o pandulho aqui?’ Os portugueses, o antilusitanismo e a exploração das moradias populares no Rio de Janeiro da República Velha”. In: *Análise Social*, vol. XXIX (127), 1994 (3º), p.631-654.
- _____. *Mata Galegos: os portugueses e os conflitos de trabalho na República Velha*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1990.
- _____. “Cabras” e “pés-de-chumbo”: os rolos do tempo. *O antilusitanismo na cidade do Rio de Janeiro (1890-1930)*. Dissertação de Mestrado em História. Niterói: UFF, 1987.
- RIBEIRO, Robertha Pedrosa Triches. *Os sentidos do Atlântico: a revista Lusitania e a colônia portuguesa do Rio de Janeiro*. Curitiba: Editora Primas, 2017.
- ROCHA-TRINDADE, Maria Beatriz & CAMPOS, Maria Christina Siqueira de Souza (orgs.). *Olhares lusos e brasileiros*. São Paulo: Usina do Livro, 2003.
- ROCHA, Helenice; MAGALHÃES, Marcelo; GONTIJO, Rebeca. (orgs.) *O ensino de história em questão: cultura histórica, usos do passado*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015.
- ROSAS, Fernando. “As grandes linhas da evolução institucional”. In: ROSAS, Fernando. *Portugal e o Estado Novo. (1930-1960)*. Lisboa: Presença, 1992, 2ª ed. coleção SERRÃO, Joel & MARQUES, A. H. de Oliveira. *Nova História de Portugal*. Vol XII, p. 86-140.
- RUIZ, Roberto. *O teatro de revista no Brasil: das origens à Primeira Guerra Mundial*. Rio de Janeiro: INACEN, 1988.
- 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.
- SCHIAVON, Carmen G. Burgert. *Estado Novo e relações luso-brasileiras (1937-1945)*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUC, 2007.
- SCHWARCZ, Lilia. “Dando nome às diferenças”. *Cursos e Eventos*. Nova série, n. 21, 2001, p. 9-43.
- SCOTT, Ana Silvia Volpi. “As duas faces da imigração portuguesa para o Brasil (décadas de 1820-1930)”. Congresso de História Econômica de Zaragoza, Universidad San Pablo-CEU, 2001.

- SERPA, Hélio. “Portugal no Brasil: a escrita dos irmãos desavindos”. In: *Revista Brasileira de História*. Vol. 20, n. 39, associação Nacional de História, São Paulo, 2000, p. 69-97.
- SERRANO, Gisella de Amorim. *Caravelas de papel: A política editorial do Acordo Cultural de 1941 e o pan-lusitanismo (1941-1949)*. Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2009.
- SERRÃO, Joel. *A emigração portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1977.
- SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ª Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Alex Gomes da. *Cultura luso-brasileira em perspectiva: Portugal, Brasil e o projeto cultural da revista Atlântico (1941-1945)*. Dissertação de Mestrado em História. São Paulo: USP, 2011.
- SIMAS, Luiz Antônio. *O Evangelho segundo os jacobinos: Floriano Peixoto e o mito do Salvador da República Brasileira*. Rio de Janeiro: Dissertação de Mestrado, UFRJ, 1994, (MIMEO).
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOUSA, Fernando de; SANTOS, Paula; AMORIM, Paulo. *As relações Portugal-Brasil no século XX*. Porto: CEPESE/Fronteira do Caos, 2010.
- SOUSA, Fernando de; MARTINS, Ismênia de Lima; MATOS, Izilda. (orgs.) *Nas duas margens. Os portugueses no Brasil*. Porto: CEPESE/Afrontamento, 2009.
- SOUSA, Fernando de; MARTINS, Ismênia de Lima; PEREIRA, Conceição Meireles. (orgs.) *A emigração portuguesa para o Brasil*. Porto: CEPESE/Afrontamento, 2007.
- SOUZA, Ricardo Luiz de. “O antilusitanismo e a afirmação da nacionalidade”. In: *Politeia*, vol.5, n.1, 2005, p.133-151.
- SUSSEKIND, Flora. “Crítica a vapor: a crônica teatral brasileira da virada do século XIX”. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.
- _____. *As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- TORGAL, Luís Reis; MENDES, José Maria Amado & CATROGA, Fernando (orgs.). *História da História em Portugal (sécs. XIX-XX)*. 2ª ed. Lisboa: Temas e Debates, 1998.

- VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- VENDRAME, Maíra Ines; KARSBURG, Alexandre; MOREIRA, Paulo Roberto Staudt. (orgs.) *Ensaio de micro-história, trajetórias e imigração*. São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2016.
- VENEZIANO, Neyde. *Não Adianta Chorar – Teatro de Revista Brasileiro... Oba!* Campinas: UNICAMP, 1996.
- _____. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Pontes, UNICAMP, 1991.
- VIEIRA, Michele Cruz. *De inventores a ouvintes: o rádio no imaginário científico e tecnológico (1920-1930)*. Dissertação de Mestrado. Niterói: UFF, 2010.
- WEBER, Regina. “Imigração e identidade étnica: temáticas historiográficas e conceituações”. In: *Dimensões*, vol. 18, 2006, p.236-250.
- WERNECK, Maria Helena & REIS, Angela de Castro. (org.) *Rotas de teatro: entre Portugal e Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.