

## O CURRAL DA FIDALGUIA

BRUNO MIGUEL HENRIQUES

*Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*

Na primeira metade do século XVIII, é frequente encontrar dedicatórias à Fidalguia Portuguesa impressas nos libretos de espectáculos representados na Academia da Trindade, de Alexandre Maria Paghetti, que devem espelhar a gratidão pelo patrocínio. Quando os Paghetti se deslocam para o Teatro Novo da Rua dos Condes, procedem a uma ligeira alteração semântica e os espectáculos passam a ser dedicados à Nobreza de Portugal. Ao longo do resto do século, podemos encontrar outras iniciativas, de índole semelhante, que chegam a individualizar os destinatários (figura 1).

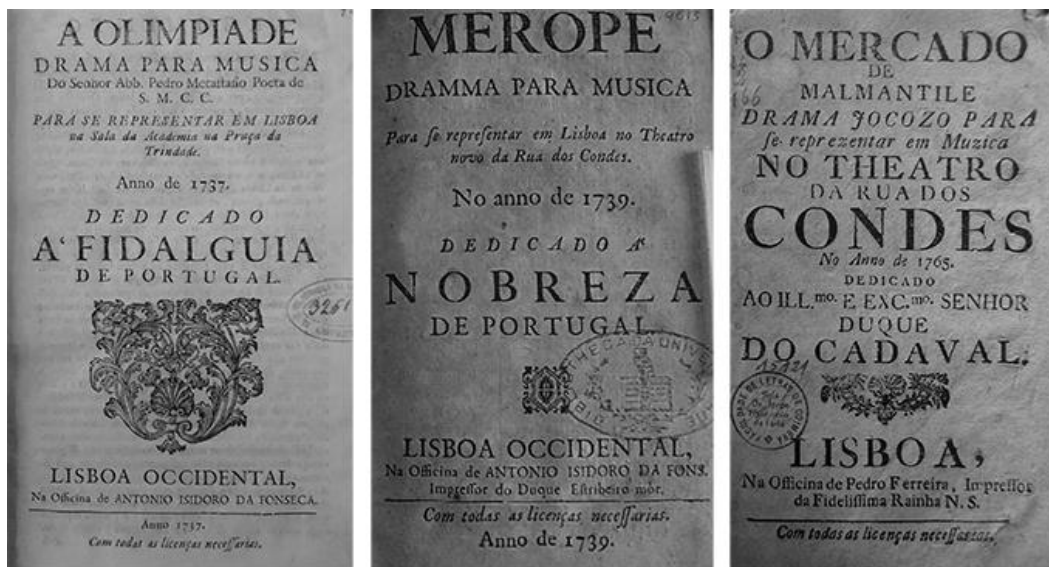


Figura 1: folhas de rosto de *A Olimpiade* (António Isidoro da Fonseca, Lisboa, 1737); *Mérope* (António Isidoro da Fonseca, Lisboa, 1739); *O Mercado de Maltantile* (Pedro Ferreira, Lisboa, 1765).

Todavia, por força das circunstâncias socio-económicas, nos finais da década de 50 do século XVIII a relação da fidalguia com a produção teatral parece fixar alicerces no arrendamento de palácios danificados pelo terramoto, fixado em contratos que revelam uma estratégia da sua recuperação. Assim parece ter acontecido com o do Conde de Soure para a instalação do Teatro do Bairro Alto (1760) e com outras iniciativas de cariz mais privado, como o aluguer do palácio de Francisco Xavier Pedro de Sousa – o Quelhas - a Pedro António Avondano para instalação da Ópera da Estrela (1759) (Camões: 2014). Os contratos celebrados entre aristocratas e empresários teatrais, para além de deixarem antever este móbil, que se reflecte na especificação das dependências, dos materiais de construção e do inventário dos bens existentes, fornecem indicações sobre a utilização do teatro enquanto meio de projecção social, patente na escrupulosa escolha de camarotes por parte dos senhorios.

Vinte anos mais tarde *a fidalguia põe-se à varanda.*

Após ter cessado funções na direcção do Teatro do Bairro Alto no início da década de 70 do século XVIII<sup>1</sup>, João Gomes Varela, antigo boticário, homem de negócios e empresário teatral, parece ter-se dedicado exclusivamente à organização das festas dos touros, actividade a que o seu nome se encontra ligado desde as décadas de 50 e 60, antes e durante a sua gestão do Teatro do Bairro Alto.

A mais antiga referência que se conhece da ligação de João Gomes Varela às touradas data de 1754, quando em 9 de Julho o empresário arrematou em hasta pública o chão do Rossio para a edificação de uma praça onde nesse Verão se realizariam faustosos espectáculos tauromáquicos durante seis dias. O Senado impunha como condição que a obra estivesse terminada e pronta a usar a 15 de Agosto seguinte. No entanto, a morte da rainha-mãe, Mariana de Áustria, a 14 de Agosto, suspendeu os preparativos das festas, causando prejuízos graves ao investimento financeiro de Gomes Varela, que se viu a braços com os protestos de palanqueiros e outros oficiais de construção, para além dos cavaleiros, bandarilheiros e forcados que deveriam correr os touros.

Porém, o infortúnio de 1754 não desanimou o empreendedor festeiro. Por escritura de 8 de Junho de 1768<sup>2</sup>, João Gomes Varela aluga a «Praça em que se faz o divertimento do combate de touros no Campo de Santa Ana» a Jacob Bates por oito dias para o inglês exhibir as «habilidades que costuma executar sobre os seus cavalos». A praça fora por si construída como se infere de uma escritura de reconhecimento de dívida a António Souto Maior<sup>3</sup>, fidalgo da casa do rei, que emprestara 600 mil réis dinheiro para a «factura da dita praça».

Desconhecem-se as intenções profissionais de João Gomes Varela quando decide afastar-se do Teatro do Bairro Alto. As circunstâncias legais e políticas advindas da criação da *Sociedade estabelecida para a subsistência dos teatros públicos da corte*, em 1 de Julho de 1771, impossibilitariam João Gomes Varela de permanecer ligado à actividade teatral: se por um lado, asseguravam o número de salas e espaços de espectáculo na capital, e cito o artigo 8.º dos estatutos:

[...] VIII - É V. Magestade servido ordenar, que nesta Corte não haja outro algum teatro, que não sejam os da mesma Sociedade, a qual se obriga a conservar sempre dois: um para representação de dramas na linguagem portuguesa; e outro para as representações das óperas e comédias italianas. [...]

por outro, garantiam a exclusividade de uma série de géneros de espectáculos, como se lê no artigo 9.º:

[...] IX - Também há V. Magestade por bem conceder à mesma Sociedade o privilégio de que nesta capital, e seus subúrbios, não possa pessoa alguma dar em sua casa, ou qualquer outro lugar público dela, espectáculo algum, ou outro qualquer divertimento, tais como bailes, serenatas, oratórias, fogos de artifício e outros de semelhante natureza [...]

Perante uma situação em que a Sociedade assume o monopólio das salas de espectáculos, das representações teatrais e de quase todos os espectáculos na capital, João

---

<sup>1</sup> Em 6 de Julho de 1770, João Gomes Varela faz cessão e trespasso de quinhão de sócio a Bruno José do Vale e Matias Ferreira da Silva (Arquivo Distrital de Lisboa, 12º Cartório Notarial de Lisboa, ofício B, Livros de Notas, Caixa 13, Livro 61, ff. 35-35v).

<sup>2</sup> Arquivo Distrital de Lisboa, 11º Cartório Notarial de Lisboa, ofício A, livro 42, ff. 76v-77.

<sup>3</sup> Arquivo Distrital de Lisboa, 7º Cartório Notarial de Lisboa, ofício A, livro 575, ff. 32v-33.

Gomes Varela vê a sua capacidade de intervenção no mercado do entretenimento reduzida. Talvez seja por isso que se limita à organização das festas dos Touros, o único género de espectáculo que parece não se encontrar referido na lista dos exclusivos da Sociedade.

Durante cinco anos perde-se o rasto empresarial de Gomes Varela que, em Julho 1775, se encarrega de organizar, no Campo da Estrela, umas grandiosas festas tauromáquicas com que festejou o aniversário do rei, depois das celebrações oficiais do mês anterior<sup>4</sup>. Estes festejos de iniciativa privada devem ter sido, na sua menor escala, também eles notáveis, uma vez que o empresário sentiu necessidade de imprimir uma relação dos mesmos, aproveitando a circunstância de decorrerem em simultâneo com a inauguração da estátua equestre do monarca, eventualmente integrando um programa mais amplo. O aviso de 3 de Julho<sup>5</sup> anuncia que «Constará o divertimento de duas tardes de combate de touros e outras duas de cavalhadas, seguindo-se alternativamente», prevendo-se música constante a acompanhar cenografias sumptuosas que acolhiam figuras alegóricas como a Fama, Lusitânia, as duas partes do mundo, África e Europa, dando finalmente, passo à destreza de João Dias Talaia Soutomaior e criados no combate de 24 touros<sup>6</sup>. O programa repete-se nas tardes dos seguintes dias com ligeiras alterações.

No entanto, uma vez mais, a sorte parece não ter bafejado João Gomes Varela. Se os espectáculos se realizaram, o empresário viu o seu requerimento para publicar a *Relação das Festas* ser indeferido em 10 de Julho<sup>7</sup>.

Tal como acontecia nas décadas anteriores, as festividades tauromáquicas decorriam em diversos espaços da cidade em estruturas efémeras, construídas especificamente para o efeito, de ano para ano, como se pode depreender da documentação gerada pelos processos de licenciamento, pagamentos, vistorias, etc.

A documentação da Casa Real conservada no Arquivo Nacional da Torre do Tombo<sup>8</sup> referente a um período de aproximadamente 15 anos, entre 1760 e 1775, revela que as festas dos touros decorriam durante os meses de Verão, entre Junho e Setembro, podendo, em alguns anos, estender-se até Outubro. São identificados diversos espaços da cidade onde foram implantadas as estruturas para receber as festas e a família real: 1760-Campo Pequeno; 1761-Paço de Belém; 1763-Campo da Estrela; 1764-Campo de Ourique; 1765 a 1769-Campo de Santana; 1770 a 1772-Rossio; 1773 a 1775-Quinta do Infantado. As contas registadas pelo armador Pedro Alexandrino Nunes discriminam, além dos materiais, quantidades e processos usados na decoração do(s) camarote(s) ocupado(s) pela família real o número de trabalhadores e jornadas empregues na execução dessas tarefas permitindo traçar um calendário das visitas reais aos recintos. Por

---

<sup>4</sup> O relato destas celebrações encontra-se em *Narração dos Aplausos com que o Juiz do Povo e a Casa dos Vinte e Quatro festeja a felicíssima inauguração da Estátua Equestre onde também se expõem as Alegorias dos Carros, Figuras e tudo mais concernente às ditas Festas*, Lisboa, Régia Oficina Tipográfica, 1775.

<sup>5</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, Caixa 512, doc. 5158.

<sup>6</sup> A transcrição da notícia dos festejos encontra-se em: <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/WebInterface/Documento.aspx?docId=791>

<sup>7</sup> A transcrição do requerimento, da Relação e do despacho de escusa (Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Real Mesa Censória, Caixa 22, doc. 59) encontra-se em: <http://ww3.fl.ul.pt/cethhttp/WebInterface/Documento.aspx?docId=226>

<sup>8</sup> Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Casa Real, caixa 3096.

vezes, a deslocação das pessoas reais comportava duas funções: à tarde, espectáculo de touros, à noite, ópera, quer no Teatro da Rua dos Condes, quer no Teatro do Bairro Alto.

Dessa contiguidade de entretenimento touros-teatro haveria João Gomes Varela de tirar partido poucos anos mais tarde, valendo-se, para isso, da fidalguia que acompanhava as deslocações reais.

A 24 de Fevereiro de 1777, com a morte do monarca D. José I, a rainha D. Maria I decreta luto nacional e o consequente encerramento e interregno dos teatros e de qualquer actividade teatral durante um período de dois anos.

Obrigado, como vimos, a restringir a actividade de empresário de espectáculos à organização de festas de touros, e animado pela afluência de público, João Gomes Varela terá começado a idealizar um plano de construção e exploração de um recinto de divertimentos tauromáquicos permanente, a implantar no lado Norte da Rua do Salitre, no topo do Passeio Público, em terrenos de sua propriedade.

Para a execução do seu projecto, o empresário teria contado com a protecção de Duarte António da Câmara, 2.º Marquês de Tancos e Conde da Atalaia, a quem pede que interceda junto dos «cavalheiros da corte» para conseguir financiar o seu empreendimento. O plano encontra-se exposto num documento que se conserva Biblioteca do Congresso em Washington, entre alguns papéis da Casa do Marquês de Tancos<sup>9</sup> (figura 3).



Figura 3: Library of Congress, P-289.

O plano previa dois financiamentos, sequenciais: um primeiro, destinado à construção do recinto, e um segundo que assegurava o divertimento dos patrocinadores.

<sup>9</sup> Library of Congress, P-289. Na transcrição dos excertos actualizei a ortografia para a norma vigente em 2015. O mesmo procedimento foi adoptado na transcrição dos documentos autógrafos de João Gomes Varela (recibos e bilhete missivo).

Para arrancar com a obra, João Gomes Varela tinha estabelecido um número 30 de assinantes como o imprescindível à angariação de 48.000 mensais, calhando a cada um 1.600 réis, pagos por adiantado.

As contas parecem assentar na rigoroso ingresso desta quantia mensal, uma vez que é expressamente declarado que o pagamento deverá ser infalível; no caso de uma falha individual, recairá nos demais assinantes o ónus de cobrir o que falta.

Não se conhecem nem os prazos para a construção da praça nem o custo total da obra, uma vez que o documento regista de forma vaga que esta obrigação se mantém apenas “pelo tempo que for preciso para satisfazer toda a importância que for precisa fazer com o espectáculo dos divertimentos”, que constariam de uma *planta* anexa ao documento, que hoje se encontra perdida. Assim que a verba fosse reunida, João Gomes Varela daria início “à factura da dita obra”. A partir do momento em que fosse concluída – após um período indeterminado (“o tempo que se ajustar”; “menos de um ano”) – todos os melhoramentos e manutenção do recinto decorreriam por exclusiva conta do empresário, exceptuando toda e qualquer obra determinada pelos assinantes sob aquela consignação.

O segundo financiamento – para divertimento próprio dos patrocinadores – previa que uma vez por semana, num dia à sua escolha – os assinantes tivessem o uso exclusivo do recinto, não para assistirem a lides alheias mas sim para os próprios tourearem. Nesses dias, a praça estaria encerrada ao público, participando apenas os convidados dos assinantes. João Gomes Varela ficaria responsável pela compra dos touros (dez ou doze), farpas, de pé e de cavalo, para o que disporia de uma verba de 192.000 réis semanais (6.400 réis por assinante). Uma vez que este tipo de espectáculo não gerava receitas de bilheteira, João Gomes Varela consegue garantir algum lucro nos dias “de touros de cavalo a morrer” ficando com os touros “depois de corridos”, já que as despesas tinham sido integralmente assumidas pelos assinantes.

No entanto, o negócio revelar-se-ia lucrativo para o empresário sobretudo nos “domingos e dias santos ou em outros quaisquer dias que os assinantes não façam divertimentos na praça para si”. Nesses dias, João Gomes Varela poderá explorar a praça do modo que entender, com touros ou outros divertimentos, cobrando bilhetes de entrada ao público que, como fica estipulado, garante vir a ser constituído por pessoas “decentes e capazes de poderem entrar em semelhantes lugares”. A contrapartida dos fidalgos seria a decorrente de qualquer assinatura: “entrada livre sem que em tempo algum paguem coisa alguma senão a sua assinatura”, sendo-lhes a uma varanda.

O contrato teve efeito. De facto, no mesmo acervo que acolhe este documento encontram-se dois recibos de pagamento adiantado do primeiro ano, conforme previsto:

Recebi mais do Excelentíssimo Senhor Conde d’Atalaia noventa e seis mil réis para a obra do Salitre na forma do presente recibo. Lisboa 27 de Agosto de 1777 anos.

São 96\$000

João Gomes Varela

Recebi do Senhor Conde de Atalaia noventa e seis mil réis para a obra do Salitre na forma que esta ordenado, Lisboa 21 de Outubro de 1777 anos.

São 96\$000

João Gomes Varela<sup>10</sup>

Os recibos permitem datar este documento de consignação de 1777, levando a crer que as obras de construção do recinto (que comportava também uma área destinada ao jogo da péla) tenham sido começadas nesse ano, para terminarem “em menos de um

---

<sup>10</sup> Library of Congress, P-289, s. f.

ano”. O início da obra é atestada num bilhete que João Gomes Varela dirige ao Marquês de Tancos quando lhe remete, pelo filho, um dos recibos:

Lisboa, João Gomes Varela

Excelentíssimo Senhor, ontem fui procurar a Vossa Excelência e não tive a fortuna de [o] achar em casa, agora mando meu filho e leva recibo de vinte moedas que Vossa Excelência terá a bondade [de] dar e juntamente mandar-me dizer em que dia vem por lá, que quero lá estar na obra, e fico às suas ordens.  
Deste seu criado e muito obrigado de Vossa Excelência,  
João Gomes Varela<sup>11</sup>

Não chegaram até nós representações gráficas da «obra» que Gomes Varela queria mostrar ao marquês de Tancos. No entanto, sabemos por documentação avariada, que, à semelhança de outras construções levantadas para fins idênticos, tinha uma forma octogonal, como, por exemplo, a erguida na Praça do Comércio em 1775, por ocasião da celebrações oficiais do aniversário do Rei D. José I, a 6 de Junho, e inauguração da estátua equestre<sup>12</sup>:

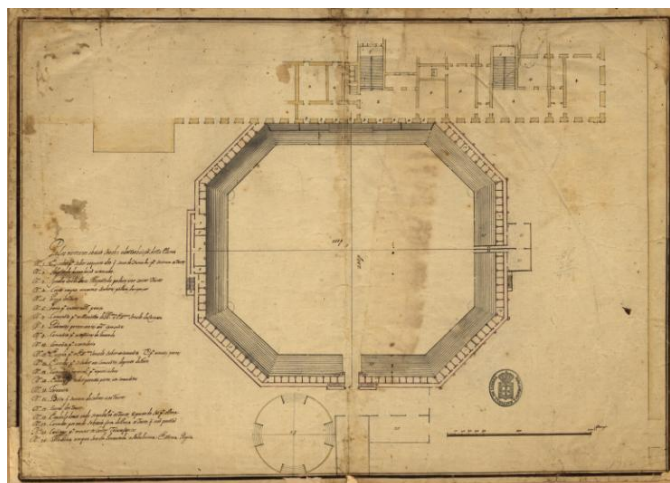


Figura 2: Novo Palácio e Varanda da Aclamação, Biblioteca Nacional de Portugal, Planta da praça de touros montada no Terreiro do Paço, no ano de 1775, 1 desenho : tinta da china e aguadas a cores ; 51,5x37 cm; Cota: d-153-a.

A tendência é mesmo para o uso do octógono regular, bem manifesto no desenho de uma praça com esse formato, sem, no entanto, ser possível determinar a sua identificação, que se conserva na (figura 5) Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro:

<sup>11</sup> Library of Congress, P-289, s. f.

<sup>12</sup> O documento dá conta do local de implantação da praça de touros: tipo de construção, forma, dimensão, orientação, dependências e a sua relação com o edificado envolvente, assinalando os lugares destinados ao público, organizados em diversas classes. O número 21 da legenda assinala o local destinado à implantação da estátua equestre.

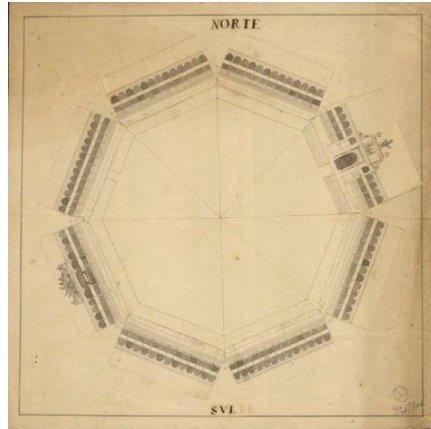


Figura 5: Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro), ARC.29.3.9(1) – Iconografia.

Parece ter sido este o modelo adoptado por João Gomes Varela. A cartografia produzida ao longo da actividade do complexo de diversões do Salitre assinala-o de forma inequívoca; o menor ou maior rigor da representação varia ao longo do tempo, desde uma primeira, ainda rudimentar, em 1785, até uma última, em 1878, poucos anos antes da demolição deste espaço<sup>13</sup>. Teatro e arena aparecem sempre representados como dois espaços contíguos todavia independentes, com o Teatro localizado à esquerda, no sentido Norte -Sul.



Figura 4: Fragmentos de plantas da cidade de Lisboa compostos cronologicamente - 1785 – 1878 (Francisco D. Milcent, *Plano Geral da Cidade de Lisboa*, 1785, Duarte Fava, *Carta Topográfica de Lisboa*, 1807, Filipe Folque, *Atlas da Carta Topográfica de Lisboa*, n.º 27, 1857, Perry Vidal, *Planta da Cidade de Lisboa*, 1864, Francisco e César Goullard, *Levantamento Topográfico*, n.º 27, 1878.

Valendo-se, eventualmente, de contactos que terá estabelecido com a sua experiência na organização de festas tauromáquicas, a que os nobres acorriam, João Gomes Varela conseguiu financiamento para o seu projecto de construir na rua do Salitre uma Praça de Touros permanente e ao mesmo tempo contar com os privilégios e benefícios que os fidalgos patrocinadores, igualmente interessados no sucesso deste espaço, evitassem a sua ruína.

Como permanente queria também fazer a sua posse por parte da família Varela e a associação à fidalguia. Nesse sentido deixou bem expresso na minuta a vontade de prolongar essa parceria:

Ele João Gomes Varela será obrigado a conservar este espectáculo de divertimentos com toda a estimação e asseio, e os seus assinantes, depois de completamente pago e acabado

<sup>13</sup> Não é possível ainda determinar se o aparente desajuste nas formas representadas na primeira planta e nas demais se deva apenas a traço grosseiro ou se, por outro lado, a planta de 1785 figura realmente uma primeira forma quadrangular da praça. A forma de octógono regular manter-se-á própria das praças de touros até bem entrado o século XIX.

de tudo, lhe dão para possuir, e seus herdeiros, com[o] coisa sua. Com declaração, porém, que toda a pessoa que o possuir há-de conservar sempre os espectáculos dos divertimentos na mesma forma que acima se declara enquanto os cavalheiros da nobreza da corte os queiram frequentar e patrocinar<sup>14</sup>.

Com efeito, os privilégios destes fidalgos irão manter-se por algumas décadas. No seu testamento, assinado em 27 de Junho de 1788 -, Joaquina Bernardina, viúva de João Gomes Varela, declara que, até à data, efectuou todas as cobranças que lhe eram devidas, entre as quais “todos os rendimentos desta casa em que vivo, a saber: **as assinaturas com que os fidalgos para ela concorrem cada mês**, os rendimentos do jogo da péla, os do bilhar, jogo de bola e o que produziu a horta”<sup>15</sup>. Importa salientar que a partir de 1880, João Gomes Varela tinha acrescentado outros divertimentos, entre eles um teatro, ao conjunto de diversões do Salitre.

Aproximando-se o final do século, o filho herdeiro do complexo, António Gomes Varela, assina em 6 de Abril de 1794 um contrato de arrendamento por um ano do Teatro do Salitre a Domingos Almeida, mestre alfaiate dos teatros e empresário. Após uma inusitada declaração de incompetência para o mundo laboral exterior à empresa de espectáculos, e uma certa amargura por ter de abrir mão do teatro, estabelece numa das cláusulas:

que todas as vezes que trabalhar o dito teatro ficará livre **a varanda dos excelentíssimos fidalgos assinantes** da dita casa em maneira que ele rendeiro nunca poderá dispor dela nem pedir por ela cousa alguma<sup>16</sup>.

Esta varanda dos fidalgos bem pode ser tomada como elemento estrutural na articulação dos diferentes espaços do complexo do Salitre, não apenas do ponto de vista económico como forma de financiamento fixa, mas talvez até arquitectónico, pois parece ser ele a conferir contiguidade entre praça de touros e ópera ou teatro do Salitre, que estariam não só paredes mas também varandas-meias.

---

<sup>14</sup> Library of Congress, P-289, s. f.

<sup>15</sup> ANTT, Registo Geral de Testamentos, livro 328, f. 96.

<sup>16</sup> Arquivo Distrital de Lisboa, 9º Cartório Notarial de Lisboa, livro 80, f. 60.



**Bruno Henriques** é licenciado em Arquitectura, com pós-graduação em Cenografia pela Faculdade de Arquitectura de Lisboa; mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Investigador no Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras, debruçando-se sobre a história do teatro português dos séculos XVII, XVIII e XIX e a reconstrução virtual dos espaços teatrais desaparecidos. É membro das equipas dos projectos *Textos Proibidos e Censurados do Teatro Português do Século XVIII* (Centro de Estudos de Teatro – Fundação Calouste Gulbenkian, coord. José Camões) e *HTP online – Documentos para a História do Teatro em Portugal* ([www.fl.ul.pt/cethtp](http://www.fl.ul.pt/cethtp)). Colaborou, em 2012-2013, no projecto *O Pátio das Arcas de Lisboa – reconstituição virtual* (<http://www.letras.ulisboa.pt/cet-teatros-virtuais>) (Universidade de Lisboa e Universidade de Sevilha, coord. José Camões e Mercedes de los Reyes Peña). Tem apresentado os resultados das suas investigações em colóquios nacionais e internacionais, tendo integrado a comissão organizadora do colóquio internacional *Teatro: Estética e Poder* (Centro de Estudos de Teatro e Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa, Novembro 2013).

bruno bmc.henriques@gmail.com