

A passagem dos Setaro em Portugal: Ópera depois do terramoto de 1755

Licinia Rodrigues Ferreira

Centro de Estudos de Teatro
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa
liciniaferreira@campus.ul.pt

Resumo

A família Setaro foi uma das protagonistas da ópera em Portugal, no século XVIII. Sendo já conhecida a sua ligação ao Porto, este artigo revela os antecedentes dessa relação, a passagem de Nicola e Pietro Setaro por Lisboa, acompanhados de cantores e bailarinos italianos. Uma passagem atribulada e condicionada, que atesta a vontade de reorganização do espetáculo operático após o terramoto de 1755.

Palavras-chave

Setaro; Ópera em Portugal; Teatro da Rua dos Condes; Cantores italianos; Empresários de teatro.

Abstract

The Setaro family played an important role in the establishment of opera in Portugal during the eighteenth century. Its presence in Oporto has been studied by several researchers. In this paper I present new facts on what preceded the trip to Oporto, meaning the arrival of the Setaro family in Lisbon, together with Italian singers and dancers. This troubled and difficult journey bore witness to the desire to restore opera to the stage after the earthquake of 1755.

Keywords

Setaro; Opera in Portugal, Rua dos Condes Theatre; Italian singers; Theatre managers.

Introdução

NICOLA SETARO É CONHECIDO COMO UM DOS AGENTES da expansão da ópera na Península Ibérica. Cantor lírico, baixo, destacou-se, no entanto, como empresário. Atravessou grande parte do território ibérico, estabelecendo-se em diversas paragens, acompanhado da família e de vários artistas, cantores e dançarinos italianos. A história da família Setaro comprova a mobilidade que caracteriza a produção operática ibérica no século XVIII. O irmão, Pietro Setaro, foi também empresário de ópera, chegando a associar-se a Nicola, num negócio que desenvolveram entre Portugal e Espanha. Natural de Somma, Itália, Nicola Setaro começou por cantar em teatros do norte da península itálica, tanto repertório de ópera séria, como

de ópera bufa. Chegou a Barcelona em 1750, onde cantou no Teatro de la Santa Cruz durante dois anos, interpretando *Alessandro nell'Indie*, de Giuseppe Scolarì, *Il maestro di cappella*, de Pietro Auletta, *La finta cameriera*, de Gaetano Latilla, entre outras óperas. Já como empresário, a partir de 1752, terá realizado uma digressão pelas principais cidades costeiras espanholas. Edificou espaços teatrais em várias localidades. Reagindo, eventualmente, à proibição das representações por Fernando VI de Espanha (1755), seguiu para Portugal e, até ao retorno a Espanha por volta de 1768, sabe-se que atuou no Porto, embora contratado em Lisboa.

Em Lisboa

A chegada ao Porto é precedida de uma passagem pela capital, que documenta a verdadeira causa da vinda dos Setaro a Portugal. A família instala-se com o intuito de trabalhar nos teatros públicos da corte, e de fazer reaparecer a ópera nestes espaços, depois da catástrofe de 1755. Para isso, estabelece um acordo de parceria com Agostinho da Silva, o empresário do Teatro da Rua dos Condes, que seria o único teatro público em atividade, a funcionar desde, pelo menos, 1758 (FERREIRA 2015, 64).¹ Nas notas do tabelião José Manuel Barbosa encontra-se, com a data de 17 de julho de 1759, uma escritura de sociedade entre as partes, Agostinho da Silva, proprietário do Teatro da Rua dos Condes, e «D. Pedro Sytarro», isto é, Pietro Setaro, identificado aqui como «empresário de ópera e de nação napolitana, e morador à Lapa, freguesia de Santos».² O contrato entre ambos será válido por dois anos «para efeito de se representar na mesma casa ópera com música no idioma italiano». A primeira cláusula diz-nos que Setaro se obrigava a fazer chegar uma companhia de ópera e a suportar os custos do transporte. Só a partir do momento em que a companhia estivesse reunida em Lisboa se iniciaria o período contratual de dois anos. Os sócios previram que isso viesse a acontecer até ao final de setembro ou princípio de outubro daquele ano de 1759. Ficaria igualmente por conta de Setaro a despesa do guarda-roupa.

Agostinho da Silva seria «obrigado [a] dar e pôr pronta a casa consertada de portas e janelas e mais concertos necessários e úteis, como também [...] a dar para o ministério das ditas representações as cenas e panos que tem na dita casa».³ Para além disso, deveria pagar um quinto das despesas de cópia de músicas. Se fossem precisas cenas novas, as despesas seriam asseguradas por Setaro. No final, retiradas as despesas com iluminação, profissionais, artistas e outras, do que sobrasse da receita caberia um quinto a Agostinho da Silva e o restante a Setaro, sendo a

A autora segue as normas do *Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa* de 1990.

¹ O Teatro do Bairro Alto inicia atividade em 1761, e o Teatro da Graça abre em 1767, completando a tríade de teatros públicos da capital no terceiro quartel do século.

² *P-Lant 7º* Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de notas, cx. 3, lv. 5, ff. 60v-62.

³ *P-Lant 7º* Cartório Notarial de Lisboa, Ofício B, Livros de notas, cx. 3, lv. 5, ff. 60v-62.

distribuição feita récita a récita. A gestão dos artistas e a preparação dos espetáculos era da responsabilidade exclusiva de Pietro Setaro. Para Agostinho da Silva ficava reservada a exploração do botequim, ou casa de bebidas.

Como era habitual, salvaguardava-se a conservação do camarote do Marquês do Louriçal, «como direto senhor do terreno em que está a casa edificada, para ele usar como lhe parecer, sem estipêndio algum».⁴ Por sua vez, Agostinho da Silva, como proprietário do edifício, reservava para si «o camarote de n.º 12 do terceiro andar e mais dois bilhetes dos da plateia, um dos assentos de diante e outro de lugares de trás, para deles fazer o que bem lhe parecer». Aparentemente insignificante, vale a pena determo-nos sobre esta cláusula. Em primeiro lugar, menciona o camarote número 12 do terceiro andar, o que querará dizer que havia pelo menos três ordens de camarotes; em segundo lugar, refere «assentos» da plateia. Ora, em meados do século XVIII, a adoção de lugares sentados na plateia não era ainda um procedimento consolidado. Na Europa, o tempo era de transição entre as plateias onde se assistia de pé e aquelas guarnecidas de lugares sentados. Nos teatros de Madrid, por exemplo, embora existissem alguns bancos na plateia, a generalidade do público assistia de pé (ANDIOC 1988, 7) e, em Paris, a Comédie Française só teve bancos na plateia a partir de 1782 (MELTON 2009, 227).⁵ Para o tempo da Quaresma, em que não era permitida a representação de óperas, Setaro ficava com a possibilidade de trazer outro divertimento, embora pagando a Agostinho da Silva a sua quinta parte; se fosse Agostinho da Silva a fazê-lo, este nada teria a pagar ao sócio.

Dois dias depois de assinar o contrato com Agostinho da Silva, a 19 de julho de 1759, o empresário italiano assinou um contrato com o músico Pedro António Avondano, «rabeça da câmara de S. Majestade, morador na Rua da Cruz», para repartir com ele as quatro partes que lhe cabiam da sociedade com Agostinho da Silva.⁶ Em particular, Avondano ficaria com uma dessas quatro partes, tanto de lucro como de despesa na empresa de ópera italiana. O compositor participaria na interpretação, ficando «obrigado a assistir pessoalmente a todas as óperas e funções que se fizerem na mesma casa, tocando na orquestra, e fazer todos os papéis que forem precisos, sem que por isso leve estipêndio algum»; mais seria obrigado a encontrar e a suportar os custos de um substituto quando não pudesse comparecer. Quanto a Pietro Setaro, «será obrigado a assistir às operações da mesma ópera para o bom regime dos operários».⁷

⁴ *P-Lant* 7º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 3, lv. 5, ff. 60v-62.

⁵ Ver também DESCOTES (1964, 11).

⁶ Registo data de 19/07/1759. O local de composição da escritura tem interesse para a história social: «casas de morada de Diogo Houston, de nação inglesa, onde tem casa de café, na qual se faz praça». Uma das testemunhas era também negociante inglês: «José Hake, homem de negócio inglês morador às Chagas». *P-Lant* 7º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 3, lv. 5, ff. 85v-86.

⁷ *P-Lant* 7º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 3, lv. 5, ff. 60v-62.

Todavia, este contrato será reclamado no mês seguinte, e as razões que levaram Avondano a fazê-lo ajudam-nos a perceber a falência do contrato inicial de Setaro com Agostinho da Silva. A 14 de agosto de 1759, Pedro António Avondano dirigiu-se ao Campo de Santana, ao escritório do mesmo tabelião, Inácio Matias de Melo, e denunciou por instrumento legal o que considerava má-fé do napolitano: «E porque ele, Pedro António Avondano, tem quase prova e certeza de que, para se executar a referida ópera, não há licença régia, que foi a cláusula com que aceitara a dita sociedade, está nos termos de reclamar a dita escritura, não só pelo engano que suspeita como por estar dentro do termo que a lei para este facto lhe permite». Sobretudo, o que provocou a ira de Avondano foi o dinheiro já adiantado a Setaro, que o fez suspeitar das intenções do napolitano: «para pelos meios de justiça haver do dito D. Pedro Sitarro [*sic*] aquelas parcelas de dinheiro que para as despesas precisas lhe tinha adiantado».⁸ Avondano afirmava ter «quase prova e certeza», e com efeito não há notícias de que tenha chegado a haver ópera nos teatros públicos nesse período, devido à ausência de permissão por parte do rei.

Pedro António Avondano foi também compositor, e um dos principais promotores da reorganização da Irmandade de Santa Cecília, tendo sido investido cavaleiro da Ordem de Cristo, em 1767. Nasceu em Lisboa, em 1714, filho de pai genovês e mãe francesa. Segundo Sousa Viterbo, no processo de habilitação de Pedro António Avondano para cavaleiro da Ordem de Cristo, uma das testemunhas, Frei Vicente de Jesus, afirmou que o compositor «ganhava a sua vida com a rabeca (que seu pai lhe tinha ensinado), tocando-a em todas as funções para que era chamado, tanto eclesiásticas como seculares; [...] havia anos a esta parte [1767] que dava na própria casa onde assistia baile público aos estrangeiros e nacionais, recebendo ao tempo em que era chamado para as ditas festas a quantia de dinheiro por que se ajustava» (VITERBO 1926, 390).

São várias as referências aos espetáculos de música (eventualmente ópera) organizados por Avondano. Faltando a licença régia para os espetáculos públicos, esta proibição foi sendo contornada com festas em casas particulares.⁹ Neste contexto encontramos a assembleia gerida por Avondano: «Por volta de 1765 existia na Rua Direita do Loreto um local denominado ‘Casa da Assembleia’. Era administrada por Pedro António Avondano [...]. Além de gerir este espaço, situado num andar do prédio em que habitava, Avondano exercia funções de ‘músico instrumentista da câmara de Sua Majestade’, sendo igualmente conhecido como ‘compositor de música’ [...] violinista» (MADUREIRA 1990, 76).

Estes locais de sociabilidade existiam graças ao interesse de estrangeiros residentes ou de passagem em Lisboa, de homens cultos ou endinheirados e aristocratas:

⁸ *P-Lant* 14º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 3, lv. 13, f. 17v.

⁹ O enquadramento social destas reuniões privadas foi teorizado por Maria Alexandre LOUSADA (1998), que aponta a assembleia organizada por Avondano como a primeira de que há notícia certa, em Portugal, após o terramoto.

Com uma sala de bilhar, mobiliário luxuoso, vários lustres e louças, a Casa da Assembleia oferecia a quem a frequentasse um conforto acolhedor, e um ambiente selecionado. Do excerto do testamento [de Avondano] citado transparece algo de semelhante a uma relação de mecenato, ou patrocínio por parte dos «Senhores». É o reconhecimento que Avondano sente para com eles que o leva a pedir aos herdeiros para continuarem a obra encetada, mantendo abertas as portas da casa. Curiosamente, entre as dívidas passivas do compositor encontram-se os nomes de Anselmo José da Cruz e do desembargador Luís Rebelo Quintela (na qualidade de herdeiro de seu irmão Inácio Pedro Quintela). O leque de relações engloba alguns dos mais proeminentes homens de negócios do seu tempo (MADUREIRA 1990, 76, 78).

Avondano, com efeito, não desistiu de organizar espetáculos de música italiana. Existem documentos que comprovam a sua iniciativa no estabelecimento de uma ópera italiana na Calçada da Estrela, desde o final de 1759 (CAMÕES 2017, 230), cujo funcionamento dependia das assinaturas dos espectadores estrangeiros.

Pietro Setaro, por sua vez, não deixou de trazer artistas de canto para Lisboa, sendo que, alguns deles terão participado nestas assembleias. De facto, uma outra escritura, datada de 10 de novembro de 1759, apresenta-nos a reorganização dos artistas recém-chegados sob um novo diretor, com o objetivo de exercerem a sua arte nas casas dos diplomatas estrangeiros em Lisboa. Tal escritura dá-nos o seguimento do percurso dos Setaro. Neste documento, o italiano José Darbrissio apresenta-se como diretor das academias representadas em música (isto é, concertos de música vocal e instrumental), e ajusta-se com vários artistas para atuarem nesses concertos, já que consideravam nulos os contratos que haviam assinado com os Setaro:

[...] aí estavam presentes de uma parte José Ambrosini, e sua filha, Rosa Ambrosini, de nação italiana, e Annuciata Camilli Lusi, da mesma nação, assistente na mesma casa, e os ditos pai e filha moradores na Calçada da Estrela, e Lourenço Giorgetti, da dita nação, e morador na referida Calçada da Estrela; de outra estava José Darbrissio, da mesma nação italiana, morador na Rua da Silva. Por eles partes foi dito a mim, tabelião, perante as testemunhas ao diante nomeadas, que como eles José Ambrosini e sua filha, e dito Lourenço Giorgetti forão ajustados por Nicola Sitarro, empresário, e ela Annuciata Camilli Lusi por D. Pedro Sitarro, também empresário, de nação italianos, por contratos públicos celebrados em Madrid, em S. Roque de Espanha, e outro em a cidade de Faro, para virem representar na Casa pública da Rua dos Condes desta corte óperas na sua língua italiana.¹⁰

¹⁰ *P-Lant* 14º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 3, lv. 13, ff. 93v-94v. Celebrada em casa de Pedro António Avondano, que serviu de testemunha.

Logo a seguir, confirma o que já tínhamos aferido: «este intuito não chegou a ter efeito por El Rei Nosso Senhor não ser servido prestar a sua Real Licença». Depreende-se, de novo, que tal objeção atingia as casas públicas, mas não as particulares. Os artistas têm agora oportunidade para trabalhar «porque será servido o mesmo Senhor permitir às Nações licença para se representarem academias em música em uma casa particular». Ou seja, D. José I concedia licença «às nações», portanto, aos estrangeiros a viver em Lisboa. Neste caso, os protetores eram deputados,¹¹ um negociante inglês e outro italiano: «com beneplácito dos dois deputados Roberto Mayne, de nação britânica, e Francisco António Dutremoul, de nação italiana, e ambos homens de negócio da praça desta cidade». Dutremoul figura, ademais, como fiador nesta empresa de Darbrissio.

A companhia de ópera

Recuperemos os nomes dos italianos contratados pelos Setaro originalmente para o Teatro da Rua dos Condes: Giuseppe Ambrosini, Rosa Ambrosini, Annunciata Camilli Lusi, Lorenzo Giorgetti. O primeiro cantara com Nicola Setaro em Barcelona, nos primeiros anos da década de 1750. Annunciata Camilli é mencionada por Sousa Viterbo nos «Subsídios para a história da música em Portugal» (1926, 726):

No reinado de D. José, tendo-se rompido as relações entre a corte de Lisboa e a de Roma, foram mandados sair de Portugal os súbditos dos Estados pontifícios. Muitos deles, pelos prejuízos e transtornos que lhes causava semelhante medida, resolveram ficar, naturalizando-se cidadãos portugueses. Neste número entrava Annunciata Camilli, professora de música, que viera a este reino para cantar e recitar nos teatros da ópera. Na carta de naturalização, passada a 6 de outubro de 1760, diz-se que ela saíra de Roma com sua família muito menina, aos cinco anos de idade.

Para evitar reclamações por parte dos empresários que haviam trazido os italianos para Portugal, José Darbrissio estabeleceu, poucos dias mais tarde, a 16 de novembro de 1759, um acordo com Nicola Setaro, assinado nas notas do tabelião Inácio Matias de Melo.¹² Desta escritura podemos recolher mais alguns detalhes sobre a planificação das óperas nas academias, nomeadamente certos elementos, como o vestuário, que nos fazem crer que se tratava de verdadeiras óperas, e não apenas concertos.

Darbrissio estabelece um contrato com Nicola Setaro «para que ele represente com a sua companhia consistente em quatro mais pessoas [...] em as ditas academias até o mês de fevereiro

¹¹ O *Vocabulário* (1713) de Rafael Bluteau (1638-1734) inclui a seguinte definição no verbete «deputado»: «Mandado, por parte de um Príncipe, ou de uma República». A edição aumentada por António de Morais Silva (1789) mantém uma forma semelhante: «Mandado da parte de alguma República, ou Soberano».

¹² *P-Lant* 14º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 3, lv. 13, ff. 97-98.

inclusive do ano que há de vir de mil setecentos e sessenta, dirigindo ele a mesma sua companhia, e pondo as óperas que forem mais de gosto e agrado dele mesmo Setaro, obrigando-se mais a pôr prontos os originais da música das ditas óperas que se fizerem, como também alguns vestidos que forem precisos, e ele tiver». No fundo, Darbrissio precisa de reunir os elementos necessários a um espetáculo operático, e aproveita a bagagem de Setaro, que dispõe de partituras e guarda-roupa.

Para além de Setaro, que também cantava, e dos três cantores que, como vimos, foram por ele ajustados, Giuseppe Ambrosini, sua filha Rosa Ambrosini, e Lorenzo Giorgietti, há a acrescentar o nome de Geltrude Bonipini. Mais se afirma que os contratos destes haviam começado em setembro de 1759, e que o diretor, José Darbrissio, assumiria o pagamento dos ordenados deles e até as despesas que Setaro havia feito para os transportar para Portugal, bem como as que seriam necessárias caso os artistas decidissem partir no final do contrato.¹³ Nicola Setaro ficaria com uma quarta parte dos lucros que resultassem dos espetáculos.

Porém, à semelhança do que sucedera entre Avondano e Pietro Setaro, Darbrissio cedo suspeitou da má-fé do empresário napolitano, e foi, do mesmo modo, desfazer o acordo junto do tabelião. A 27 de novembro assinou o instrumento de reclamação da escritura do dia 16, utilizando justificações explícitas no que se refere ao caráter de Nicola Setaro.¹⁴ Darbrissio pretendia reclamar todas as condições da escritura anterior «por o dito Sitarro, com seus orgulhos, maquinar enredos para impedir a execução da dita casa e academias». A casa é a «que se faz na Calçada da Estrela», isto é, a que se estava a preparar para as representações das academias de música para as nações.

Entretanto, Darbrissio contratou bailarinos para as academias, a 18 de novembro de 1759.¹⁵ Pela escritura sabemos que haviam sido inicialmente ajustados por Pietro Setaro, em Cádiz. São três irmãos italianos, Francesca Batini, Lucrezia Batini e Bartolomeo Batini, e aparecerão mais tarde nos grupos de baile dos Teatros da Rua dos Condes e do Bairro Alto.

Partida para o Porto

A proibição régia de representação de ópera italiana ter-se-á aplicado somente à capital. Tomando conhecimento da presença dos italianos em Lisboa, um enviado do Senado da Câmara do Porto ali se deslocou com o intuito de os contratar para uma festa pública na cidade do Norte.

Manuel Carlos de BRITO (1989, 111) identifica o cantor e empresário Nicola Setaro como responsável pela representação de quatro óperas bufas no Porto, em 1760. Foi contratado nesse ano

¹³ «E que findo o dito mês de fevereiro, querendo ele Sitarro, Giorgietti e dita Gertrudes ir para Gibraltar, e o dito José Ambrosini, e sua filha, e mais um filho, ir para Barcelona, ele diretor lhes fará os gastos do caminho conducentes às suas pessoas.» *P-Lant* 14º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 3, lv. 13, ff. 97-98.

¹⁴ *P-Lant* 14º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 3, lv. 14, f. 22.

¹⁵ *P-Lant* 14º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 3, lv. 13, ff. 98v-99.

em Lisboa, a 25 de julho, de onde levou uma companhia de seis cantores (incluindo o próprio) e pelo menos dois dançarinos (que todavia o documento não nomeia), para o Teatro do Corpo da Guarda, no Porto.¹⁶ A companhia chegou ao Porto por terra, no dia 1 de agosto. Segundo Ferreira ALVES (1994, 68), Lopo José de Azevedo Vargas, o enviado que contratou a companhia de Nicola Setaro em Lisboa, anunciou numa carta datada de 25 de julho de 1760 «que esta era constituída por seis figuras ‘que, abaixo da cantarina, são as principais da Corte’, acompanhadas por ‘um oboé, inevitável para a função’».

Este contrato tinha como objetivo a celebração dos desposórios da Princesa D. Maria com o Infante D. Pedro, por iniciativa do Senado da Câmara. Para isso, inicialmente estavam previstas três atuações, com duas obras diferentes, e mais tarde o Senado encomendou mais uma representação, para o dia 17 de setembro de 1760. Não se sabe, porém, se o empresário decidiu continuar, de *motu proprio*, até ao Carnaval de 1761, como lhe permitia o ajuste.

Segundo Paula FERREIRA (1998, 19), na organização das festas de 1760, no Porto:

Competia à Câmara a obrigação de acomodar os cantores, construir o tablado e, exclusivamente para os desempenhos por si encomendados, a iluminação e a contratação da orquestra. Através dos registos das despesas, orçados em 2.208\$315 rs., sabe-se que participaram dezoito músicos, executantes de «rabequas, trompas e ravecois», para além do oboé de Pasquale Marinaro, e Augusto João Razel, responsável «pella compuzição da opera e sua encadernação e pello acompanhamento que fez». As notas referentes a gastos com os vestidos das dançarinas e a indicação de que José Vicente participa nas danças parecem confirmar a hipótese de os espectáculos integrarem bailes.

O libreto do *dramma giocoso Il trascurato*, representado no Porto em 1762, indica os seguintes cantores: Alessandro Basili, Nicola Garsoni, Maria Giuntini, Lucia Paladini, Anna (Aninhas), Nicola Setaro (empresário) e Petronilla Trabò (que cantara no Condes em 1739-40). BRITO (1989, 111) julga provável serem os mesmos que cantaram naquela cidade em 1760 e que, provavelmente, também o fizeram em 1761. No entanto, para além de Nicola Setaro, nenhum deles coincide com os contratados em 1759 para as academias de música na capital.

Nicola Setaro havia tido uma companhia em Barcelona em 1753, em 1755 estava em Jeréz de la Frontera, onde o irmão casou com Maria Giuntini, e em 1768 estava novamente em Espanha, na Galiza (CARREIRA 2000, 35). Desta forma, os Setaro participaram no movimento de artistas pela Península Ibérica, de cujos circuitos nos fala o investigador espanhol Xoán Carreira: «Si bien las actividades de los teatros de las cortes de Lisboa y Madrid eran independientes entre sí, no sucedía

¹⁶ *P-Lant* 14º Cartório Notarial de Lisboa, Livros de notas, cx. 4, lv. 16, ff. 72v-73.

lo mismo con los teatros públicos, donde se llevaba a cabo un constante intercambio de autores y cantantes [...]. Eso fue lo que ocurrió entre Galicia y Oporto durante aproximadamente los últimos treinta años del siglo, y entre el Teatro de Los Caños del Peral en Madrid y el Teatro São Carlos en Lisboa, desde el estreno de este último en 1793 hasta 1800» (CARREIRA 2000, 33).

A permanência da família Setaro em Portugal ficou documentada pela perpetuação do sobrenome, ocasionalmente presente em documentação da época. Ferreira ALVES (1994, 68) afirma que «Pedro Setaro e sua mulher fixar-se-iam no Porto, onde estabeleceram uma fábrica de cera». Francesco Nicolini, empresário do Teatro de São João do Porto em dezembro de 1821, era «provavelmente filho do empresário italiano Alfonso Nicolini e de Anna Setaro, portanto neto do cantor e empresário italiano Nicola Setaro. Tanto Setaro como Nicolini, seu sucessor, trabalharam no Porto» (CYMBRON 1995, 153).

Quanto a Nicola Setaro, condenado à morte pelo corregedor de Bilbao em 1773, na sequência de uma acusação de sodomia, viu confiscados os seus bens e foi preso. Acabou por falecer em 2 de fevereiro de 1774, sem conhecer a sentença de absolvição que chegaria a 17 de outubro do mesmo ano. Tratou-se de uma acusação movida por interesses, embora não se saiba ao certo se derivavam de ódio pessoal, de oposição à ópera italiana, de motivações políticas ou outras (RODRÍGUEZ SUSO 1998).

Conclusão

Acrescentar, aos dados conhecidos da passagem dos Setaro pelo Porto e Espanha, elementos sobre a sua presença em Lisboa permite compreender melhor o percurso desta família e o seu papel na tentativa de reorganização do espetáculo de ópera em Portugal após o terramoto de 1755. Os Setaro, chegados a Lisboa em 1759, na falta de autorização régia para atuarem em público, colocaram os seus artistas nas assembleias particulares, especialmente preparadas para os diplomatas e os negociantes estrangeiros. Porém, na sequência de desentendimentos com os promotores da ópera em casas particulares, aproveitaram a chamada do Senado do Porto, e para lá seguiram. Enquanto Lisboa esperou por mais alguns anos para voltar a ouvir ópera em italiano nos teatros públicos, o Porto apresentou-a aos seus habitantes logo em 1760.

Referências

- ALVES, Joaquim Jaime B. Ferreira (1994), «Os teatros do Porto na segunda metade do século XVIII», *Poligrafia*, 3, pp. 55-90
- ANDIOC, René (1988), *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII* (Madrid, Editorial Castalia)
- BASTO, A. Magalhães (1950), «Falam velhos manuscritos...», *O Primeiro de Janeiro* (28 de julho, 4 de agosto, 11 de agosto e 25 de agosto)
- BOYD, Malcolm e Juan José CARRERAS (eds.) (2000), *La música en España en el siglo XVIII* (Cambridge, University Press)
- BRITO, Manuel Carlos de (1984), «Fontes para a história da ópera em Portugal no século XVIII (1708-1793)», *Boletim da Associação Portuguesa de Educação Musical*, 42-43, pp. 17-23
- BRITO, Manuel Carlos de (1989), *Opera in Portugal in the Eighteenth Century* (Cambridge, Cambridge University Press)
- CAMÕES, José (2017), «Antinori-Avondano: A Ópera da Estrela ou fracasso de uma empresa teatral luso-italiana», *Estudos italianos em Portugal nova série*, 12, pp. 225-36
- CARREIRA, Xoán M. (1992), «Setaro, Nicolà», in *The New Grove Dictionary of Opera*, editado por Stanley Sadie (London, Macmillan Press), vol. 4, p. 333
- CARREIRA, Xoán M. (2000), «Ópera y ballet en los teatros públicos de la Península Ibérica», in *La música en España en el siglo XVIII*, editado por Malcolm Boyd e Juan José Carreras (Cambridge, University Press), pp. 29-40
- CYMBRON, Luísa (1994-5), «O Teatro de S. João do Porto: Novos dados sobre o seu funcionamento (1834-1876)», *Revista Portuguesa de Musicologia*, 4-5, pp. 147-66
- DESCOTES, Maurice (1964), *Le public de théâtre et son histoire* (Paris, PUF)
- FERREIRA, Licínia Rodrigues (2015), «O empresário de teatro no século XVIII: O caso de Agostinho da Silva de Seixas», *Atas do Colóquio Internacional Touros, tragédias, bailes e comédias: Espetáculos e divertimentos em Portugal no século XVIII*, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 21-22 de maio de 2015, pp. 61-8, disponível em <<http://hdl.handle.net/10451/28595>>
- FERREIRA, Paula C. A. F. (1998), *Ópera italiana nos teatros do Porto (1760-1820): Memórias de um tempo e de uma cidade* (tese de mestrado, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra)
- LOUSADA, Maria Alexandre (1998), «Sociabilidades mundanas em Lisboa: Partidas e assembleias, c. 1760-1834», *Penélope*, 19-20, pp. 129-60
- MADUREIRA, Nuno Luís (1990), *Lisboa: Luxo e distinção 1750-1830* (Lisboa, Editorial Fragmentos)
- MARTINS, José Pedro Ribeiro (1982), «O teatro no Porto no século XVIII», *Separata Revista de História*, 3
- MELTON, James (2001), *La aparición del público durante la Ilustración europea*, traduzido por Ricardo García Pérez (Valencia, Universitat)
- RODRÍGUEZ SUSO, Carmen (1998), «La trastienda de la ilustración: El empresario Nicola Setaro y la ópera italiana en España», *Il saggiautore musicale*, 5/2, pp. 245-68
- VITERBO, Sousa (1926), «Subsídios para a historia da musica em Portugal», *O Instituto*, 73, pp. 381-398, 715-734

Licínia Rodrigues Ferreira é licenciada em Filosofia e diplomada em Ciências Documentais pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Mestre em Estudos de Teatro pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Investigadora do Centro de Estudos de Teatro da FLUL, tem-se debruçado, em particular, sobre a história do teatro em Portugal nos séculos XVIII e XIX.

Recebido em | *Received* 23/03/2017
 Aceite em | *Accepted* 11/12/2017