

A música e a marionete na comédia de Antônio José, o Judeu

*Paulo Roberto Pereira **

Em 8 de maio de 2005 completaram-se 300 anos do nascimento, no Rio de Janeiro, de Antônio José da Silva, o Judeu. Depois de seguidas prisões entre 8 de agosto de 1726 e 23 de outubro de 1726; e de 5 de outubro de 1737 a 18 de outubro de 1739, sempre acusado de reincidir na fé judaica, foi executado em Lisboa, pelo Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, aos 34 anos. Sua morte confirmava a continuidade da intolerância religiosa que percorre a sociedade humana desde os tempos imemoriais.

Esse escritor deixou uma obra extremamente significativa composta de oito comédias, alguns poemas, havendo ainda outros textos de autoria duvidosa que lhe vêm sendo atribuídos.

Como, a partir dos cinco anos até à sua morte, Antônio José viveu em Portugal, não se pode deixar de pesquisar nos arquivos e bibliotecas lusitanas o seu legado. Encontra-se no Rio de Janeiro, no Real Gabinete Português de Leitura, um vasto acervo sobre esse escritor setecentista luso-brasileiro. Nós, que pesquisamos nessa excepcional biblioteca pública, podemos afirmar que a quantidade de obras que lá se encontra, tratando de diferentes aspectos da sua dramaturgia e da sua trajetória biográfica, é muito representativa. O que de mais precioso se encontra no Real Gabinete são as primeiras edições da dramaturgia de Antônio José, particularmente o *Teatro Cômico Português*, publicado pela primeira vez em 1744,

* Doutor pela UFRJ e professor da UFF. Organizou a edição fac-similar de *Guerras do alicrim e manjerona* e tem no prelo um livro sobre Antônio José da Silva.

seguidamente reimpresso no transcorrer do século XVIII, que se constituiu num verdadeiro *best-seller*.

a) A linguagem cômica

Para compreender a especificidade do teatro de Antônio José da Silva é necessário analisar os recursos empregados na constituição de suas peças. Daí a preocupação com os elementos que formam o texto escrito como o emprego da prosa em vez do verso; a utilização da música como complemento integrante da totalidade teatral; o recurso aos bonecos como disfarce amortecedor do emprego reiterado da sátira que desconstrói os valores da pomposidade barroca. A sua dramaturgia reflete a longa crise cultural que enfrentaram os intelectuais portugueses na primeira metade do século XVIII, submetidos a modelos culturais que isolaram o país da renovação artística ocorrida nas principais capitais européias. Em Portugal, o teatro popular, herdeiro da chamada Escola Vicentina, que tinha por nume tutelar o fundador do teatro nacional, Gil Vicente, sobrevivia muito incipientemente nos chamados “pátios de comédia”. Esse teatro, conhecido como baixa comédia ou teatro de cordel, era freqüentado pelas classes populares e pela burguesia. No entanto, sofria a concorrência da pomposidade exterior do teatro jesuítico, falado em latim e encenado sobretudo na Universidade de Coimbra. Por outro lado, a corte e seus apaniguados haviam caído de amores pela ópera italiana, prestigiada pela nobreza e apoiada pelo rei. Havia ainda a presença marcante do teatro espanhol do Século de Ouro que, na sua grandiosidade aliada ao longo bilingüismo que dominara Portugal, facilitava sua aceitação pela platéia lusitana. No entanto, Antônio José conseguiu dar uma contribuição original ao teatro do seu tempo absorvendo a herança do teatro nacional, no qual o popular não fora esquecido, com as influências espanhola, italiana, francesa, tendo, numa perfeita técnica de camuflagem, a Lisboa setecentista por fundo.

A dramaturgia completa de Antônio José da Silva, O *Teatro Cômico Português*, é composta de oito peças, denominadas de “joco-séria”, por lembrarem os recursos híbridos da tragicomédia, nessa mistura entre a elevação do trágico e o realismo do cômico. Todas as suas peças foram à cena, através dos recursos de marionetes, no Teatro Público do Bairro Alto de Lisboa, um antigo salão do conde de Soure, na rua da Rosa, de 1733 a 1738: *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*, em duas partes, 1733; *Esopaida ou Vida de Esopo*, em duas partes, 1734; *Encantos de Medéia*, em duas partes, 1735; *Anfitrião ou Júpiter e Alcmena*, em duas partes, 1736; *Labirinto de Creta*, em duas partes, 1736; *Guerras do alecrim e manjerona*, em duas partes, 1737; *Variedades de Proteu*, em três atos, 1737; *Precipício de Faetonte*, em três atos, 1738.

A linguagem teatral, dominada pela farsa cômica, se caracteriza pela sátira à construção pedante do barroquismo, pondo em circulação um diálogo vivo que não se via nos palcos portugueses desde o século XVI. A contribuição renovadora de sua comédia para a língua portuguesa está, entre outros aspectos, por utilizar a prosa em vez do verso no diálogo teatral. Basta lembrar que, desde o quinhentismo com Gil Vicente e José de Anchieta, passando pelo século XVII com D. Francisco Manuel de Melo e Manuel Botelho de Oliveira, o teatro em Língua Portuguesa, como representação nas tábuas de um palco, fora escrito em verso. Não estando aqui em causa o teatro clássico quinhentista português em que Francisco Sá de Miranda e Jorge Ferreira de Vasconcelos, entre outros, escreveram em prosa peças teatrais irrepresentáveis.

A crítica através da comédia é parte estrutural em todos esses textos: do riso solto ao chiste zombeteiro, da sátira às instituições à caricatura da nobreza. É pela linguagem que o escritor setecentista faz rir o seu público. É por ela que se poderá compreender o universo dramático do maior poeta cômico de Portugal depois de Gil Vicente.

b) A música

Uma das poucas atividades culturais, ao lado das artes plásticas, que receberam apoio no reinado de D. João V foi a música. Com a decisão de contratar músicos estrangeiros de renome e criar condições de formação pedagógica para os músicos portugueses, enviando muitos deles como bolsistas para estudarem em Roma, o país se beneficiou com o arejamento musical. Não custa lembrar, com Teófilo Braga e, mais recentemente, com Mário Vieira de Carvalho e Manuel Carlos de Brito, que o rei “magnífico” preferia a “ópera ao divino”, ou seja, os espetáculos religiosos, à música laica – a *opera buffa* ou a *opera seria* –, tendo, inclusive, a partir de certo momento do seu reinado, proibido montagens musicais oriundas do estrangeiro, antes mesmo da doença que o paralisou.¹ No meio século de seu governo, freqüentaram a corte de Lisboa importantes figuras do cenário musical europeu como Domenico Scarlatti (1685-1732), que viveu em Portugal de 1719 a 1729. Alguns estudiosos, sobretudo os que exaltam o reinado de D. João V, defendem que a principal personalidade a apoiar a atividade musical era a filha do monarca, a princesa Maria Bárbara, que depois se tornou rainha de Espanha. Sob reinado de D. João V – cujo símbolo do fausto talvez seja a construção do convento de Mafra, suntuosa edificação composta de palácio real, igreja e convento que lembra o Escorial dos Filipes –, houve um grande incremento de bolsistas ou pensionistas para se dedicar ao aperfeiçoamento musical, particularmente na Itália. Mas, independente desse apoio, surgiram nessa época músicos de grande talento, como Carlos Seixas (Coimbra: 11/06/1704; Lisboa: 25/08/1742), contemporâneo de Antônio José, de existência abreviada como o poeta. Além de Seixas, devem-se destacar outros músicos do reinado joanino que propugnavam pela estética do barroco ornamental, como Antônio Teixeira, Francisco Antônio de Almeida e João de Sousa Carvalho.

A relação entre Antônio José e a música tem sido um assunto polêmico que levou longo tempo para ficar esclarecido. A questão é que o teatro do Judeu, como possui trechos cantados que se

intercalam com as falas das personagens no transcorrer das cenas, foi denominado de “ópera”. Isso motivou incertezas por não se saber quem era o autor das músicas para essas comédias. Desde que se começou a estudar a sua obra dramática, propalou-se, sobretudo a partir de Teófilo Braga, que ele, além de autor, era também o compositor da parte melódica das peças e que esta seria baseada em modinhas brasileiras ou em canções populares de sua época. Essa crença de que o autor dramático poderia ser um modinheiro *avant la lettre* se deve em parte ao fato de que as árias cantadas empregam o verso curto, base da métrica popular que utiliza normalmente a redondilha menor (cinco sílabas) e a redondilha maior (sete sílabas), nas composições cantadas das oito comédias. Mas bastava ler com atenção o prólogo “Ao leitor desapaixonado”, que antecede a edição das suas óperas, para se perceber que na encenação das suas peças participavam o dramaturgo, o músico e o cenógrafo, os três elementos que compõem o teatro representado:

Contigo falo, leitor desapaixonado, que, se o não és, não falo contigo, pois nem quero adulação dos amigos, porque o são, nem é justo que os que o não são queiram ser árbitros para sentenciarem estas obras no tribunal da sua crítica. Não há melhor ouvinte que um desapaixonado, **sem afeto ao autor da obra, sem inclinação ao da música, sem conhecimento do arquiteto da pintura.**²(Grifo nosso)

Quando, em 1733, sobe à cena no Teatro do Bairro Alto a sua primeira ópera, a *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança*, Antônio José quebrava uma tradição de mais de dois séculos, em que o teatro em língua portuguesa fora basicamente escrito em verso sem conter partes em prosa e, sobretudo, sem utilizar a música como parte de sua estrutura. Assim, nascia a primeira ópera cantada em língua portuguesa e desempenhada não pelos cantores italianos que serviam ao teatro real do Paço da Ribeira, mas por fantoches. Não custa recordar que também, nesse

mesmo ano de 1733, representou-se no Paço da Ribeira a primeira verdadeira ópera séria portuguesa, *La pazienza di Socrate*, do gênero cômico, ainda escrita em verso, sendo o libreto italiano adaptado de autoria do paulista Alexandre de Gusmão e a música, do compositor operístico português Francisco Antônio de Almeida, contemporâneo de Antônio José da Silva.

Por esta senda se encontra outra característica inovadora do teatro de Antônio José a respeito da música. Paralelamente à ópera clássica italiana que interessava sobretudo à família real e à nobreza, o comediógrafo cristão-novo contrapunha para o espectador a sua ópera joco-séria, filiada à longa corrente de ópera cômica popular que germinara na Europa dentro do espírito de resgate das raízes nacionais: a *zarzuela* espanhola de Calderón; as *ballads opera* da Inglaterra, cujo representante mais famoso é *The Beggar's Opera*, de John Gay; os *Singspiel*, opereta melodramática germânica, que no gênero produziu a *Flauta mágica* de Mozart; o *vaudeville*, ópera cômica francesa satírica e maliciosa; a *commedia dell'arte* que, através da *opera buffa* italiana representada pelo *bufo* – criador equivalente ao *gracioso* hispano-português –, se prolongou até o século XVIII, renovando-se no teatro de Carlo Goldoni. Esse teatro de ópera popular destinado à classe média dos burgueses, em oposição à ópera de corte, se caracterizava por empregar poucos recursos quer cênicos, quer musicais. Essa ópera cômica, que se utilizava da paródia, foi gradativamente substituindo os personagens mitológicos, históricos e aristocráticos por burgueses e figuras populares, dentro do espírito iluminista que prenunciava a Revolução Francesa.

Na década de 40 do século XX, o compositor Luís de Freitas Branco descobriu, no arquivo do Paço Ducal de Vila Viçosa, a música original de duas peças de Antônio José: *Guerras do alecrim e manjerona* e *Variedades de Proteu*. Afirmava ele que as partituras foram escritas pelo compositor português Antônio Teixeira (Lisboa: 1707-1755), contemporâneo do dramaturgo, que fora bolsista real na Itália entre 1717-1728, e que pertenciam ao período do barroco ornamental.³ Mais tarde, outro pesquisador, João de Figueiredo, conservador do museu do Palácio Ducal de Vila Viçosa, identificou

outras partes dessas obras, permitindo sua reconstituição.⁴ O musicólogo Filipe de Sousa aprofundou essas pesquisas, confirmando a autoria de Antônio Teixeira.⁵ A partir daí entra em cena o saudoso pesquisador brasileiro José Maria Neves que, em parceria com Filipe de Sousa, amplia o conhecimento a respeito da música das óperas de Antônio José. O trabalho de José Maria Neves é coroado de êxito quando, utilizando a Orquestra de Câmara do Conservatório Brasileiro de Música, apresenta, com partitura revista, a ópera bufa *Varietades de Proteu*, no Teatro Villa-Lobos, Rio de Janeiro, em outubro de 1984.⁶

A vinda ao Brasil do pesquisador Filipe de Sousa a convite de José Maria Neves trouxe enormes frutos, pois ele encontrou em Pirenópolis, estado de Goiás, no arquivo da família Pompeu de Pina, os manuscritos de mais três partituras musicais de Antônio Teixeira para as seguintes óperas do Judeu: *Labirinto de Creta*, *Anfitrião* e *Os encantos de Medéia*.⁷ Assim, encerrava-se mais um ato da trajetória acidentada das oito peças escritas por Antônio José, com a confirmação de que Antônio Teixeira é mesmo o autor de suas músicas.

c) As marionetes

No Portugal joanino da primeira metade do século XVIII, em contraponto à ópera oficial, subvencionada pela Coroa e normalmente cantada em italiano por atores estrangeiros, havia a ópera popular que nem sempre era representada por pessoas de carne e osso. No caso específico do Judeu, o seu teatro tinha como intérpretes os bonecos, também conhecidos como bonifrates, fantoches, marionetes ou títeres, feitos de cortiça e movidos por arame, equivalentes ao mamulengo nordestino brasileiro. Mais do que novidade, os bonifrates eram uma necessidade para um teatro popular mais econômico que precisava atender a um público de poucos recursos financeiros, como a pequena burguesia e o povo.

E Portugal tinha como modelo o que já haviam feito franceses, italianos, espanhóis que desistiram de montar, pelo seu alto custo, a “ópera dos vivos”, para levar à cena os seus bonecos de cortiça articulados. Daí afirmar Pierre Furter: “O teatro de marionetes não é somente um gênero da moda que Antônio José da Silva soube habilmente explorar. Em suas possibilidades técnicas e características estilísticas, ele responde exatamente àquilo que a burguesia ‘esclarecida’ esperava do teatro.”⁸

O que deve ficar claro é que o teatro do Judeu ao utilizar o bonifrates não tinha como proposta fazer um teatro de bonecos no sentido tradicional divulgado pela literatura de cordel em que o titeriteiro, normalmente um homem simples de pouca cultura, apresenta o repertório com temas da tradição oral popular conhecido do público e conduz o espetáculo acrescentando improvisos sobre acontecimentos recentes e interpretados por personagens oriundos de modelos pré-fixados, como Arlequim e Polichinelo da *Commedia dell'Arte*.

Ao se estudar o teatro de Antônio José no contexto em que foi produzido, fica claro o emprego do bonifrates. A alegação, por exemplo, de que o dramaturgo luso-brasileiro não iria escrever peças em parceria com um músico importante para a época, como era Antônio Teixeira, para ser interpretada por marionetes, não se sustenta, porque existem casos semelhantes na cena teatral europeia do tempo. Além do mais, deve-se lembrar que para utilizar uma maquinaria fantástica que não teve limites para a inventividade, só através dos bonecos as peças de Antônio José poderiam subir à cena. Além disso, esse teatro de fantoches, por sua singularidade de não utilizar pessoas, talvez tenha passado despercebido ante a ortodoxa censura portuguesa, o que possibilitou a Antônio José colocar em cena situações e personagens do seu tempo, através de um discurso realista de fundo popular, que certamente seria proibido se fosse dito e interpretado por atores vivos. Como lembra Mário Vieira de Carvalho, “a substituição de atores e atrizes por bonifrates, nas comédias ou óperas joco-sérias em língua portuguesa para um público sobretudo plebeu, preenche, evidentemente, uma condição favorável à sua tolerância pelo Poder.”⁹

É claro que existia o reverso da medalha. Ou seja, esse teatro representado por bonifrates certamente não ajudava a aumentar o prestígio pessoal do dramaturgo que vivia de uma banca de advocacia em Lisboa. Daí, talvez, se possa buscar a explicação para o anonimato que cercou as edições de suas comédias, visto ser este gênero limitado pelo tipo de intérprete que, certamente, nenhum prestígio social traria ao escritor; ainda mais que as peças divulgadas em folhas volantes, teatro de cordel, corriam anônimas como era costume, conforme se pode constatar examinando as edições parcelares de três das suas comédias publicadas na época em que produzira os seus textos.

Assim, apesar da descrença de muitos estudiosos, todas as óperas do Judeu foram inicialmente interpretadas por bonecos, conforme está dito na dedicatória e no prólogo da sua obra de sua provável autoria, e repetido várias vezes pelas personagens nas próprias peças. Como lembra Claude-Henri Frèches, “qualquer que seja o argumento, parece que a fortuna teatral de Antônio José da Silva esteve ligada à voga das marionetes”¹⁰, que tiveram intensa difusão na Europa na época do comediógrafo luso-brasileiro.

Deve-se lembrar que é o próprio comediógrafo quem afirma serem as suas óperas interpretadas por bonecos, como se pode verificar nos dois textos capitais que antecipam a edição do seu teatro: a “Dedicatória à mui nobre senhora Pecúnia Argentina”, que já constava da primeira publicação das *Guerras do alecrim e manjerona*, de 1737, e que, com pequenas modificações, aparece na sua obra completa “Teatro Cômico Português”, editada por Francisco Luís Ameno, em 1744.¹¹ Ao descrever nessa dedicatória cruel ao dinheiro como funcionava o teatro na Lisboa do seu tempo, afirma o dramaturgo referindo-se aos seus intérpretes: “e, finalmente, até parece que a alma do arame no corpo da cortiça lhe infunde verdadeiro espírito e novo alento.”¹²

O outro texto que antecede também essa primeira edição do teatro de Antônio José é o prólogo “Ao leitor desapaixonado”, que se tornou extremamente importante por terminar em um acróstico identificador do nome de Antônio José da Silva. Nesse prólogo volta o escritor a se referir aos intérpretes de suas óperas:

Com estes é que eu falo (“Ao leitor desapaixonado”), pois só a estes se dirigem estas obras; porque, sendo a sua censura despida de afetos de amor e ódio, saberá desculpar os erros com sinceridade, saberá discernir a dificuldade do cômico em um teatro **donde os representantes se animam de impulso alheio, donde os afetos e acidentes estão sepultados nas sombras do inanimado**, escurecendo esta muita parte da perfeição que nos teatros se requer, por cuja causa se faz incomparável o trabalho **de compor para semelhantes interlocutores; que, como nenhum seja senhor de suas ações, não podem executar com a perfeição que devia ser**. Por este motivo, surpreendido muitas vezes o discurso de quem compõe estas obras, deixa de escrever muitos lances, por se não poderem executar.¹³ (Grifos nossos)

A título de exemplo, pode-se constatar a referência aos bonecos em algumas passagens do teatro de Antônio José da Silva:

FIDALGA. Ora, Sancho Pança, na verdade que fizeste uma ação a mais louvável, que se pode considerar digna **de se estampar em cortiça com letras de alvaiade**.¹⁴ (Grifo nosso)

FILENA. Esopo, há dois dias que me não dás lição. Ora vamos a isso.

ESOPO. Ora digam agora vossas mercês sem paixão: quem se não há de namorar **daquela cara, que parece pintada a óleo de linhaça**?¹⁵ (Grifo nosso)

ESOPO. Senhor, eu confesso-lhe que já estou arrependido e arrenegado; nem quero ouvi-lo, nem quero nada desta casa; vou-me embora.

XANTO. Pois por quê?

ESOPO. Ui, senhor! É zombaria andar aqui em uma roda viva, Esopo de dia, Esopo de noite, **como se eu fora algum bonecro de cortiça**?¹⁶ (Grifo nosso)

Pode-se afirmar que “cabe ao Judeu o mérito de ter posto estes tão diversos materiais ao serviço de uma transbordante imaginação e de ter bebido no repertório do teatro barroco com a leveza e a liberdade que lhe concediam as suas inofensivas figuras de cortiça.”¹⁷ Assim, para criticar os costumes sociais, Antônio José construiu uma carpintaria teatral que se prende a particularidades advindas da sua própria estrutura. Representada por bonifrates, utilizando a música, a mitologia, a tradição do teatro de cordel e do teatro clássico, misturando tempo e espaço com intervenções de deuses mitológicos em cenas carnavalescas, absorveu lições e concebeu suas próprias leis.

Notas

¹ NERY, Rui Vieira e CASTRO, Paulo Ferreira de. *História da música*. Sínteses da cultura portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 84-98; BRITO, Manuel Carlos de. Da ópera ao divino à ópera burguesa: a música e o teatro de D. João V a D. Maria I, p. 315-318; e CARVALHO, Mário Vieira de. Trevas e luzes na ópera de Portugal setecentista, p. 321-332. In: SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (Coord.). *Congresso Internacional: Portugal no século XVIII – de D. João V à Revolução Francesa*. Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII/Universitária Editora, 1991.

² SILVA, Antônio José da (O Judeu). *Obras completas*. Volume I, p. 5. “Na montagem de uma peça concorriam três colaboradores: o autor do texto, o autor da música e o pintor dos cenários. Bastaria este passo para rebater a afirmação de ser o autor o compositor da música, ou de que a parte musical das ‘óperas’ eram *modinhas* brasileiras.” Nota de José Pereira Tavares na sua edição das *Obras completas* de Antônio José da Silva.

³ BRANCO, Luís de Freitas. A música teatral portuguesa. In: *A evolução e o espírito do teatro em Portugal*. 2ª série. Lisboa: O Século, 1947, 2º volume, p. 99-124. Vide também: SILVA, Antônio José da (O Judeu). *Obras completas*. Op. cit. p. XXXI-XXXIII.

⁴ BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*. Lisboa: Europa-América, 1959, p. 111-114; RIBEIRO, Mário de Sampayo. “Quebra-cabeças musical no paço de Vila Viçosa”. In: *Ocidente*, no 232, vol. LIII (1957), p. 75-78.

⁵ SOUSA, Filipe de. O compositor Antônio Teixeira e a sua obra. In: *Bracara Augusta*. Actas do congresso “A arte em Portugal no século XVIII”. Braga: vol. XXVIII, III tomo, p. 413-420, 1974.

⁶ Programa. Produção da ópera bufa *Variedades de Proteu*. Rio de Janeiro. Teatro Villa-Lobos, outubro/novembro de 1984.

⁷ HORTA, Luiz Paulo. Descoberta musicológica em Goiás. *Jornal do Brasil*, Caderno B, p. 7, 06/03/1986.

⁸ FURTER, Pierre. La structure de l'univers dramatique d'Antônio José da Silva, o Judeu. In: *Bulletin des études portugaises*. Nouvelle série. Lisbonne, 25: 51-75, 1964, p. 55-56.

⁹ CARVALHO, Mário Vieira de. Op. cit., p. 323.

¹⁰ FRÈCHES, Claude-Henri, Antônio José da Silva (O Judeu) et les marionnettes. In: *Bulletin d'histoire du théâtre portugais*. Tome V. Lisbonne, 1: 325-344, 1954, p. 339.

¹¹ SILVA, Antônio José da. *Guerras do alecrim e manjerona*. Lisboa: Oficina de Antonio Isidoro da Fonseca, 1737. Edição fac-similar de Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Biblioteca Reprográfica Xerox, 1987. Não consta o nome do autor.

¹² SILVA, Antônio José da (● Judeu). *Obras completas*. Volume I, p. 4. Referência aos bonecos, bonifrates ou marionetes que eram os intérpretes das peças.

¹³ Idem, p. 5-6. No seu prólogo ao leitor, lembra Antônio José que está escrevendo as suas peças para bonecos, que não são senhores de suas ações; portanto não podem interpretar com perfeição, como fariam atores de carne e osso.

¹⁴ *Cortiça com letras de alvaiaide*. Em todo teatro de Antônio José há constantes referências à utilização dos bonecos na encenação das peças. Cena III.

¹⁵ *Pintada a óleo de linhaça*, referência aos bonecos ou bonifrates.

¹⁶ *Bonecro de cortiça*, referência aos intérpretes das óperas, os bonecos ou bonifrates.

¹⁷ PICCHIO, Luciana Stegagno. Antônio José da Silva, o Judeu. In: _____. *História do teatro português*. Tradução de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugalíia, 1969, p. 195.

Resumo

Este ensaio oferece um panorama da vida e da obra do cristão-novo Antônio José da Silva, o Judeu, dramaturgo do século XVIII. Analisa a contribuição do seu teatro cômico como crítica satírica ao Barroco. Examina a autoria da música nas óperas do Judeu no contexto cultural do reinado de D. João V. Destaca o emprego de marionetes ou bonifrates como intérpretes no teatro popular do escritor luso-brasileiro.

Palavras-chave: Século XVIII. Barroco. Cristão-novo. Inquisição. Teatro musical. Ópera cômica. Marionetes.

Abstract

This essay presents a general view of life and work of Antônio José da Silva, a New Christian (i.e., a convert), aka “The Jew”, an 18th century playwright. It focuses on the contribution of its comic theatre as a satirical criticism of the Baroque era. It inquires into the authorship of music and songs used in The Jew’s operas within the cultural context of King D. João V rule. The essay stresses the resort to puppets and marionettes in popular plays by this Luso-Brazilian writer.

Key-words: Eighteenth century. Baroque. New Christian. Inquisition. Musical theatre. Comic opera. Puppets. Marionettes.