

Recepção do teatro de Manuel Botelho de Oliveira

Wagner José Maurício Costa
UESPI

Resumo: O artigo objetiva analisar algumas leituras que o teatro de Manuel Botelho de Oliveira recebeu da crítica e de historiadores da literatura. A recepção recebida pelo autor no decorrer do tempo demonstra que o julgamento de suas peças esteve sujeito a diversos fatores tanto de ordem política quanto estética que relegaram sua produção dramática ao esquecimento. No Setecentos citam-se os comentários de Diogo Barbosa Machado que esboça uma biografia do autor e comenta-se ainda a reação dos letrados deste século à poesia engenhosa do século XVII julgada de “excessiva” e “contorcida”. Demonstra-se que esta visão sobre o fazer poético do século XVII dá o tom da recepção que boa parte da crítica dos séculos XIX e XX faz às comédias de Manuel Botelho de Oliveira. O teor das avaliações feitas demonstra a necessidade de um estudo mais acurado dessas letras dramáticas que alie à interpretação, determinações convencionais vigentes nas letras do período.

Palavras-chave: Teatro. Manuel Botelho de Oliveira. História da literatura brasileira.

Abstract: *The article aims to analyze the readings that theater of Manuel Botelho de Oliveira received from critics and historians of literature since eighteenth century to nowadays. The reception received by the author over time demonstrates that the judgment of his plays were subjected to many factors both political as aesthetic that relegated his dramatic production to failure. In the “Setecentos” the comments of Diogo Barbosa Machado are cited by outlining an author’s biography. Moreover we have the reaction of scholars of this century to the seventeenth century’s ingenious poetry This last one was judged as “excessive ” and “ twisted “. It is shown that this vision of making poetry of the seventeenth century sets the reception’s tone that much of the criticism of the nineteenth and twentieth centuries makes to comedies of Manuel Botelho de Oliveira. The content of the evaluations demonstrates a need for a more accurate study of these dramatic letters that combines dramatic interpretation and existing conventional determinations in letters of the period.*

Keywords: *Theatre. Manuel Botelho de Oliveira. Brazilian Literature’s History.*

O teatro de Manuel Botelho de Oliveira obteve pequenos comentários por parte dos bibliógrafos, historiadores e críticos literários do Brasil e de Portugal. Seria salutar e útil que se fizesse uma análise da maneira como suas comédias foram recebidas no decorrer do tempo,

recepção esta que em alguns casos contribuiu para seu ocultamento e escassez de estudos críticos. Pesquisadores de nosso tempo apontam a maneira como foram lidas as obras seiscentistas pelos autores posteriores ao século XVII, como é o caso do organizador e editor Ivan Teixeira que na introdução ao *Música do Parnaso*, edição de 2005, analisa, entre outras coisas, a acolhida do livro. Aqui, semelhante raciocínio será empregado especificamente para o estudo das diversas leituras feitas ao *descante cômico* do escritor baiano. Adiantamos que a denominação de *descante* é dada para a última seção do livro que contém suas duas comédias intituladas de *Hay amigo para amigo* e *Amor, enganos y zelos*. A razão do nome explica-se pela metáfora musical usada pelo autor desde o título (*Música do Parnaso*) e nas demais seções, intituladas de *coros*.

O livro *Música do Parnaso* de Manuel Botelho de Oliveira, no qual constam suas duas comédias, foi a público em 1705, sendo impresso na tipografia de Miguel Menescal, porém, a comédia *Hay amigo para amigo* fora antes publicada de forma anônima, como consta no prólogo do livro¹ e como o confirma a descoberta recente de Enrique Rodrigues-Moura². Não se tem notícia de comentários ao teatro de Botelho no século XVII, todavia, com base em tais informações é possível que a peça tenha circulado entre os estudantes de Coimbra, os quais devem ter feito algum tipo de apreciação. Mas sobre comentários ou apreciações destes, até este momento, nada se encontrou escrito.

A comédia *Amor, enganos y zelos* foi impressa somente em 1705 na seção denominada de *descante cômico* do *Música do Parnaso*. Prova disto encontra-se no texto do prólogo, cujo termo “novamente” significa, conforme Enrique Rodrigues-Moura (2009, p. 70) “ex novo” ou “pela primeira vez”. Segundo este pesquisador essa peça teria sido composta em um tempo não muito distante da publicação. É necessário ainda que se considere a possibilidade das comédias de Botelho terem circulado na forma de manuscrito, prática comum tanto na América portuguesa destituída de imprensa, quanto em Portugal que, mesmo imprimindo livros, mantinha a prática da manuscritura.

Apesar da distância temporal, ao pesquisador de hoje é possível aproximar-se da maneira como era feita essa recepção, através de uma leitura que não descarte os critérios poéticos, retóricos e políticos que regiam as letras do século XVII, os quais constituíam seus sentidos verossímeis. Este modo de abordar um texto escrito em tempo diverso da atualidade permite que

¹ “Tambem se accreentaram duas Comedias, para que participasse este livro de toda a composição poetica. Huma dellas, Hay amigo para amigo, anda impressa sem nome. A outra, Amor, Enganos, y Zelos, sahe novamente escrita: & juntas ambas fazem hum breve descante aos quatro Coros.” (OLIVEIRA, 2005, p. X)

² Este pesquisador descobriu na coleção teatral de Don Arturo Sedó, acervo que está sob propriedade do *Institut del Teatre de Barcelona* um exemplar da comédia *Hay amigo para amigo*, publicada em 1663 na imprensa de Tomé Carvalho, durante o penúltimo ano em que Botelho esteve estudando em Coimbra. Há, segundo Rodrigues-Moura, outro exemplar desta comédia na Biblioteca Nacional de Lisboa.

se considerem ainda os sistemas de representação anteriores que lhe serviram de modelo. Os anacronismos apontados neste artigo não têm como objetivo afirmar que a metodologia escolhida seja a única verdadeira, mas demonstrar a necessidade de uma reavaliação e releitura do teatro de Botelho pela história da literatura brasileira.

As duas peças de Oliveira tratam de temas amorosos, em *Hay amigo para amigo* o tema do amor é posto em suas duas acepções: o amor professado ao amigo (*philia*) e o amor a uma dama (*eros*). O argumento trata da amizade entre dois cavaleiros e do amor que estes sentem por D. Leonor. D. Diego é apaixonado por esta dama e é correspondido, mas descobre, já no início da peça, que D. Lope, amante enfermo, ama-a também. Para não ver o sofrimento do amigo, D. Diego renuncia ao amor. A fábula de *Amor, engaños y zelos* centra-se na disputa amorosa entre o Duque de Mântua e Carlos Farnésio. O primeiro é amante de Margarida, mas vê seu amor ameaçado pelas ações de Carlos que mesmo sabendo da sua paixão amorosa atreve-se a conquistar os favores da dama, postura que gera os ciúmes e a ira do Duque. Violante, por sua vez, ama Carlos e finge-se Margarida para ocultar sua nobreza e inquirir se o forasteiro a ama. Ao final, como sói acontecer no gênero, casam-se as personagens, o duque de Mântua com Margarida e Carlos com Violante.

No século XVIII, o que se encontra escrito sobre Botelho diz respeito a um primeiro esboço de sua biografia e certo reconhecimento dos seus versos como clássico do idioma. Trata-se de dois textos, o primeiro é um comentário feito por Diogo Barbosa Machado (1741-1759, Tomo III, p. 199) na *Biblioteca Lusitana*, no qual consta uma biografia do autor; o segundo é a eleição do livro *Música do Parnaso* feita pela Academia Real de Ciências de Lisboa no *Catálogo dos Livros...*³ como uma das obras da qual se deveria tirar a normatividade léxica do português. Afora as notícias biográficas e reconhecimento do valor do livro, nestes textos não se faz nenhuma análise sobre a obra, e mais particularmente, ao teatro de Botelho, pois não era este o objetivo de tais autores.

Não obstante as breves informações encontradas, no Setecentos ocorre uma mudança nos padrões da poesia que é de suma importância para a análise do modo como o teatro de Botelho será recebido nos séculos XIX e XX. Conforme Ivan Teixeira (1999, p.24), a reação da segunda metade do século XVIII ao estilo dos poetas seiscentistas está diretamente ligada às reformas na cultura e educação empreendidas pelo Marquês de Pombal em Portugal, reforma na qual um dos objetivos era a implantação da filosofia moderna e das ciências da natureza no país; e ainda, atribuição aos jesuítas do atraso, do obscurantismo por que passavam as letras no século XVIII.

³ O título completo é *Catálogo dos Livros que se Hão de Ler para a Continuação do Dicionário de Língua Portuguesa, Mandado Publicar pela Academia Real de Ciências de Lisboa*. (p. 114) Há no texto deste livro um pequeno erro no nome da obra de Botelho que aparece grafada como “Musa do Parnaso”.

O obscurantismo imputado aos jesuítas também será atribuído aos poetas que utilizam o estilo do fazer poético seiscentista, identificado pelos letrados setecentistas como gongórico, excessivo, culto, redundante, contorcido. Para estes, na poesia deveriam ser privilegiados os princípios de clareza, simplicidade e equilíbrio. As palavras de Luís Antônio Verney, considerado um dos mentores da reforma cultural em Portugal com seu *Verdadeiro Método de Estudar*, ilustram bem sua preocupação com estes princípios. O discurso engenhoso ou agudeza do século XVII é visto como afetação, pois na opinião dele, privilegia apenas o deleite e esquece-se do ensinar. Sobre os ditos agudos aconselha o autor:

Tenho ainda outra coisa que advertir, que também é efeito de mau engenho, e são aqueles ditos que chamam *agudos*, e jogos de palavras, que se acham freqüentemente nos Prosadores e, freqüentemente nos Poetas. Verá V.P. pessoas que cuidam dizer graças e coisas engenhosas e dizem insípidas e ridículas (VERNEY, 1746, Tomo primeiro, Carta sétima, p. 299).

A carta sétima do livro é inteiramente dedicada à análise da poesia portuguesa e do fazer poético. Nela, as composições agudas são vistas como “ridículas”, as quais prosperaram no “século da ignorância”, que compreende o “fim do século XVI de Cristo e metade do XVII”. Verney (1746) afirma que este estilo ainda se faz presente até o século XVIII em Portugal e na Espanha, devendo estes países fazerem o que fizeram os mais cultos: desterrá-lo.

A principal crítica elaborada pelos letrados do Setecentos reside no emprego da metáfora dominada pelo princípio da agudeza, frequente no século anterior. A metáfora aguda consiste em encontrar relações entre conceitos distantes, os setecentistas viam esta prática como contrária à razão, fruto de um engenho extravagante, não depurado pela ação do juízo. Exemplo de metáfora clara e bela seria para eles uma que contivesse uma semelhança evidente entre os atributos do termo próprio e metafórico. Elucidativo desta visão da poesia é o capítulo XXII da *Poética* de Francisco José Freire (1759), o qual tem por objetivo apontar os defeitos deste tipo de estilo por meio do exame dos conceitos de Emanuele Tesauero, o maior teórico da agudeza na Itália, ao lado de Baltasar Gracián na Espanha. Freire admite a existência de dois tipos de imagens na poesia, uma intelectual, formada unicamente pelo entendimento e outra fantástica que se pauta em noções verdadeiras à fantasia, mas falsas perante o entendimento. O poeta pode e deve utilizar-se de imagens fantásticas, o que não pode, na opinião de Freire, é o desenvolvimento destas em silogismo, o qual em sua opinião só poderia ser formado por premissas verdadeiras. Eis um trecho em que o autor cita uma proposição ensinada por Tesauero:

O amor he hum fogo , e os olhos chorosos são duas fontes. He próprio do fogo o abraçar, e das fontes o lançar agua. Logo a Madalena, que nos olhos tem o amor, e o pranto, lavando os pés de Christo, poderá abraçallos, e submergillos... (FREIRE, 1759, Tomo I, p. 170).

Nesta imagem do choro de Madalena ao lavar os pés de Cristo, Freire admite as seguintes metáforas: que o amor é fogo e que os olhos são fontes de lágrimas. Estas duas metáforas são verossímeis à fantasia tendo em vista que o amor é semelhante ao fogo porque inflama o peito dos amantes e entre os olhos de alguém que chora e uma fonte há grande semelhança, mas ao mesmo tempo, estas duas imagens são falsas ao entendimento porque o fogo dos amantes e os olhos como fontes são apenas imaginados, não são verdadeiros. É permitido aos poetas o uso destas imagens, o que Freire condenou em *Tesouro* foi ter-se valido delas para formar um silogismo baseado em um fundamento falso ao entendimento, ou seja, foi ter amplificado as imagens fantásticas, formando metáforas sobre metáforas quando disse que os olhos de Madalena cheios de amor e pranto poderiam abrasar e submergir aos pés de Cristo. A proibição da agudeza estava pautada sobre a exigência posta pelos tratadistas setecentistas de que na poesia deveria haver clareza e moderação. As opiniões de Verney e Freire demonstram bem seus esforços que, nas palavras de Teixeira, residia no “anseio por uma poética adequada ao século XVIII, fundada na aversão aos hábitos mentais do Seiscentismo, que então se entendia como afetados...” (1999, p. 142).

É interessante observar que a repulsa à poesia seiscentista justificada nos projetos poético-pedagógicos dos letrados do Iluminismo será retomada pelos críticos e historiadores da literatura dos séculos XIX e XX, os quais acrescentam outros critérios à negação do estilo agudo. Todas as censuras ao teatro de Manuel Botelho de Oliveira, que utiliza o código poético seiscentista, feitas nestes séculos voltarão a tocar no critério do estilo demasiado “culto” e contorcido. Tais críticos utilizarão ainda conceitos e ideias próprios de seu tempo para a leitura das comédias do escritor baiano.

No século XIX, há uma série de textos que tratam da literatura brasileira, escritos tanto por brasileiros quanto por estrangeiros. Neles vê-se o esforço de lançar as bases da história da literatura nacional. Tendo em mente tal objetivo, historiadores e críticos deste período tentarão encontrar em Botelho algo que expresse a especificidade desta literatura. É o início da recepção nativista do autor, que relegará seu teatro e suas outras poesias por não expressarem nada de “americano”. Somado a isto, haverá a rejeição do seu estilo agudo, postura que herda parte do pensamento iluminista do século anterior.

O pensamento que dá forma aos preceitos dos poetas e historiadores deste período, denominado historicamente de romantismo, foi bastante motivado pela independência que o Brasil

alcançara no campo político. Em virtude disto, os letrados também requestavam a autonomia da literatura brasileira em relação à produzida em Portugal. É interessante assinalar que tais preceitos, no que diz respeito aos livros de história literária, figuraram antes em um compêndio de um autor francês. Os atributos de “cor local” e de descrição pitoresca da “natureza americana” que os poetas brasileiros deveriam imprimir em suas poesias foram postulados por Ferdinand Denis em seu *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* de 1826. Na parte destinada à literatura brasileira, Denis (1826, p.519) incita aos poetas a descobrirem as histórias dos povos autóctones e que com elas ilustrem suas poesias. As fábulas mitológicas oriundas da Grécia deverão ser rejeitadas, pois segundo seu entendimento, não se harmonizam com o clima, com a natureza e as tradições da América. O nacionalismo aplicado à literatura, recorrente em críticos ulteriores, aproveitará bastante estes pensamentos.

Historiadores posteriores da literatura como Francisco Adolfo Varnhagen, Ferdinand Wolf e Eduardo Perié interessaram-se em fazer levantamentos de obras e autores nascidos no Brasil, visando a uma separação das literaturas portuguesa e brasileira. Para estes historiadores, os poetas que iriam compor o cânone da literatura brasileira deveriam ser “originais americanos” e produzirem uma poesia tipicamente “americana”. São estes os termos usados por Varnhagen na introdução do seu *Florilégio da poesia brasileira ou coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brasil*:

Lancemos as vistas para o nosso Brasil. Deus os fade bem, para que os poetas, em vez de imitarem o que lêem se inspirem da poesia que brota com tanta profusão do seio do próprio país, e sejam antes de tudo originais americanos... A América, nos seus diferentes estados, deve ter uma poesia, principalmente no descritivo, só filha da contemplação de uma natureza nova e virgem (VARNHAGEN, 1850, p. XVI).

Eram estes os pressupostos desses primeiros historiadores, que através de *florilégios* e *bosquejos* reuniam as poesias dos poetas coloniais até então nunca publicados. O critério para a escolha desses autores que iriam compor a literatura brasileira era principalmente o do nascimento no Brasil e a presença de elementos que, segundo eles, exprimiam a natureza “americana”. Como afirma anteriormente o historiador, não se deveria mais imitar os antigos, a poesia da “América” deveria voltar-se agora para sua natureza “nova e virgem”. Com base em tal pensamento, Varnhagen inclui em seu livro Manuel Botelho, juntamente com Gregório de Matos e Eusébio de Matos e exclui outros como Tomás Pinto Brandão e Antônio Dinis, por não nascerem no Brasil mesmo fazendo versos sobre “assumptos do Brazil”. Em consequência disso, Botelho e demais poetas serão lidos segundo esses ideais nativistas, sendo dignas de nota apenas as poesias que

segundo o pensamento oitocentista apresentem tal natureza “americana”. Isso trará sérias consequências para a recepção posterior do poeta, cujo teatro, por exemplo, e demais poesias serão desprezados por manterem afinidades com modelos da literatura europeia, tais como Luís de Camões, Gôngora, Lope de Vega, Torquato Tasso e Giambattista Marino.

Há, no entanto, uma diferença a ser apontada entre as ideias de Varnhagen e as dos demais historiadores do seu tempo, os quais seguiram de perto as considerações de Ferdinand Denis. Ele discordava quanto à eleição do índio como elemento da nacionalidade da literatura produzida no Brasil, por considerá-lo um selvagem.

Manuel Botelho de Oliveira será lido segundo a lógica oitocentista por este historiador. Seus comentários são manifestados primeiramente em um texto anterior ao *Florilégio da poesia brasileira...*, trata-se de uma biografia do autor baiano, publicada em 1847 numa revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Nesta revista, Botelho é caracterizado como um dos que tentou lançar os fundamentos da poesia brasileira. O historiador da literatura dá notícia da impressão em 1705 do livro *Música do Parnaso* na tipografia de Miguel Menescal, obra considerada pela Academia de Lisboa como clássica e nas palavras de Varnhagen (1847, p. 126), “obra rara” e “pouco procurada”.

Mas são nas páginas do *Florilégio da poesia brasileira...* que se encontram maiores informações sobre o autor e sua obra. Nelas Varnhagen dá notícia do *Música do Parnaso* ser o primeiro livro de um brasileiro a ser publicado em Portugal⁴. Segundo o historiador (1850, p. XXVIII), apenas algumas poesias são dignas de o poeta não “afogar-se no Lethes”, dentre as escolhidas, a que mais contribuirá para uma leitura nativista de Botelho será a silva *À ilha da Maré termo desta cidade da Bahia*. As razões para a escolha deste poema estão expressas no trecho anterior citado de Varnhagen, e deste então, ele será tido como um exemplo de poema descritivo e contemplativo da natureza “nova e virgem” brasileira. Boa parte da crítica do século XX utilizará esta mesma interpretação, como se verá.

No comento feito às comédias do escritor baiano, este historiador dá, primeiramente, notícia da publicação anterior de *Hay amigo para amigo*, informação obtida a partir da leitura do prólogo de *Música do Parnaso*. Após citar o título da segunda peça, encontramos uma opinião sobre o enredo das duas composições. Para Varnhagen, tais enredos são insignificantes e o autor para compô-los não soube nem mesmo “inspirar-se” em Calderón e demais dramaturgos coevos. A presença de falas e jornadas longas também é criticada, o que faz o historiador concluir que Botelho tinha pouca arte para o gênero dramático. O fato do autor nunca tê-las levado ao palco seria uma

⁴ Hoje sabe-se, por meio das pesquisas de Enrique Rodrigues-Moura, que a primeira obra de um autor colonial a ser publicada em Portugal não foi *Música do Parnaso* de Manuel Botelho, mas sua comédia *Hay amigo para amigo*.

prova de que elas teriam sido compostas apenas como exercício literário, perdoando assim suas supostas imperfeições.

Nas suas obras se compreendem duas comédias, uma das quais *Hay amigo para amigo* já antes fora publicada anônima entre as *Famosas*. É o título da outra - *Amor, engaños y zelos*, três inimigos d'alma, diz a comédia, que se dão nos amantes e no mundo todo. O enredo destas duas composições é mui insignificante; nem sequer o autor soube para elas inspirar-se com os socorros de Calderon, e outros poetas dramáticos dessa época. Em ambas fala-se de amor e mais amor; mas em ambas há pouca paixão. Na primeira um amigo cede a outro a dama, por quem ambos estavam apaixonados. Nota-se de uma e outra, que o autor possuía mui pouca arte, ou pouco conhecimento deste gênero de literatura dialogada: em vez de por em diálogo o que lhe convém, tira-se de cuidados, e manda muita cada qual à cena dizer o que lhe aconteceu, e o que intenta fazer. Além disso as jornadas ou atos são em geral demasiado extensos. Em defesa, porém, do autor, cumpre-nos dizer que ele por certo nunca destinou para teatro estas composições, a que chama *Descante cómico reduzido em duas comédias* título que lhe quadra, pois ver-se uma certa forma para servir de pretexto a disserem-se, segundo o gosto da época, descantes de trocadilhos e conceitos amorosos, ou com pretensões de tais (VARNHAGEN, 1850, p. XXVII).

Estas linhas talvez sejam a mais extensa referência ao teatro de Botelho feita no século XIX. Tendo como base os pressupostos literários de seu tempo, o historiador não reconheceu nas peças os modelos espanhóis com os quais o autor estava dialogando. A imitação não era mais no século XIX o princípio geral do fazer poético, como fora até a primeira metade do século XVIII. Em virtude disto, Varnhagen não se preocupou em buscar as obras e autores que serviram de fonte para Botelho. Sobre a extensão das jornadas e falas das personagens há nas peças de Botelho uma correspondência com as comédias espanholas do *siglo de oro*. A crítica de Varnhagen foi o ponto de partida para outros autores que repetem suas palavras quase que de forma idêntica. Ferdinand Wolf no livro *Le Brésil littéraire*, de 1863, refere-se ao *descante cómico* de forma análoga, critica o talento dramático do autor, os diálogos e a ação lenta.

Parmi ses poésies écrites en espagnol, les plus remarquables sont les deux comédies formant un supplément intitulé *Descante comico*. Elles ont pour titre : *Hay amigo para amigo* (publiée aussi sans nom d'auteur dans les *Comedias famosas*) et *Amor, engaños y zelos*. Ces deux pièces, qui n'ont probablement jamais dû être représentées, ne trahissent aucun talent dramatique: le dialogue est verbeux, l'exposition trop lente, les nombreuses expectoration lyriques ne servent qu'à voiler le manque d'action. Elles ne sont remarquables que comme premiers essais d'introduction de la comédie espagnole au Brésil (WOLF, 1863, p. 21)⁵.

⁵ Entre suas poesias escritas em espanhol, as mais notáveis são as duas comédias que formam um suplemento intitulado *Descante cómico*. Elas têm por título: *Hay amigo para amigo* (publicada também sem nome de autor nas *Comedias famosas*) e *Amor, engaños y zelos*. Estas duas peças, que provavelmente nunca foram representadas, não revelam nenhum talento

O estilo de Botelho também é criticado no século XIX como “culto”, “contorcido”, e por ter imitado demasiadamente Gôngora. A repulsa ao estilo agudo, principalmente em sua vertente gongórica vista anteriormente nos princípios da poética setecentista, é retomada pela crítica romântica, as declarações de Eduardo Perié o provam: “Manuel Botelho d’Oliveira não podia deixar de incorrer nas redundâncias gongóricas da escola de seu tempo” (PERIÉ, 1885, p. 154). Joaquim Norberto de Souza Silva também critica o estilo seiscentista ao falar de Botelho e Bernardo Vieira Ravasco: “...pensavam eles que barbarizando a índole do elegante idioma luso, inchando o estilo de ardidias metáforas, acumuladas uma sobre outras, tinham desempenhado os preceitos da verdadeira poesia” (SILVA, 1841, p. 23).

Os critérios setecentistas da clareza poética e da repulsa da agudeza metafórica propostos por Verney, Freire e outros, mostram-se presentes neste julgamento que Joaquim Norberto faz ao estilo de Botelho e Bernardo. O estilo inchado e o acúmulo de metáforas apontados aqui são os mesmos argumentos utilizados por Freire para desautorizar as doutrinas ensinadas por Tesouro no século XVII. Porém, tais critérios são utilizados por historiadores e críticos da literatura brasileira do século XIX fora do contexto específico em que foram formulados. Havia uma razão política para a reação do século XVIII ao século anterior, baseada, no caso específico de Portugal, nas reformas empreendidas por Pombal para a modernização do país, razão esta, reduzida no Oitocentos, como consta nas palavras de Norberto, apenas ao preceito estilístico.

O teatro de Botelho obteve no século XIX, como se tentou demonstrar, breves comentários, as razões dessa lacuna podem ser explicadas. Suas comédias estão fora dos padrões de gosto oitocentista, não há nelas nenhum elemento que pudesse ser lido como exaltação ou referência a alguma natureza “americana”, mesmo desconsiderando os critérios retóricos, poéticos e políticos seiscentistas como fizeram com a leitura do poema *À ilha da Maré termo desta cidade da Bahia*. O cenário das peças é europeu, assim como o assunto, personagens e estilo. Escritas em espanhol, seu autor intentou imitar os melhores modelos da comédia do século XVII, que eram os comediógrafos da chamada *comédia nova*, período áureo do teatro na Espanha. É por não considerar estas referências caras à época em que foram escritas que elas são tidas nos séculos XIX e XX como sendo de pouco valor.

dramático: o diálogo é verbal, a exposição muito lenta, as numerosas expectorações líricas somente servem a velar a falta de ação. Elas somente são notáveis como primeiros ensaios de introdução da comédia espanhola no Brasil. (livre tradução)

As comédias de Botelho não terão nenhum comentário de um dos primeiros historiadores da literatura do século XX. Sílvio Romero que escreveu sua *História da Literatura Brasileira* entre os anos de 1888 e 1902 baseando-se na teoria de Taine – raça, meio e momento – privilegiará o primeiro elemento e criticará os historiadores anteriores que identificaram o embrião da literatura brasileira em autores que fizeram a descrição da terra. As críticas de Romero a Botelho partem de um dos critérios que supostamente atestavam o caráter “americano” de um texto. A presença da “cor local” em suas poesias bastante defendida pelos historiadores do século XIX, como mostramos, é o ponto da censura feita por Romero. Ele afirma que em torno desse escritor “mediocre” surgiu “a lenda de ter sido o primeiro a introduzir em seus alambicados versos o sentimento nacional e as cenas brasileiras” (ROMERO, 1902, p. 155). Para o historiador, o que Botelho fez foi desfigurar a natureza brasileira com seus “trocadilhos”, “gongorismos” e “ênfases”. Vê-se, então, que Romero discorda dos antecessores quanto ao suposto nacionalismo presente no escritor baiano, mas comunga com eles no que diz respeito ao desprezo ao estilo seiscentista.

Assim como o compêndio de Romero, o livro de José Veríssimo passa ao largo do teatro de Botelho. Refere-se, no entanto, como seus antecessores do século XIX, e contrariamente as opiniões de Romero, ao suposto nativismo do autor como um germe do nacionalismo dos escritores românticos. Viu-se que este “sentimento da terra” atribuído ao poeta inicia-se no século anterior com Varnhagen quando sua historiografia buscava o que caracterizaria a literatura brasileira e o que a diferenciava da produzida em Portugal. Baseando-se nestes antecedentes, Veríssimo fará uma análise evolucionista do nativismo atribuído ao poeta.

Por isso a literatura posterior à independência é ostensivamente, intencionalmente nacionalista e patriótica. O germe nativista de que a *Prosopopéia* de Bento Teixeira, ao expiar do século XVI, é já o primeiro indício, e a *Ilha da Maré* de Botelho de Oliveira, no final do século XVII, um mais visível sinal, germe desenvolvido, podemos dizer nutrido do calor bairrista de Rocha Pita e revelado nos poetas do fim do século XVIII, completa com a primeira geração romântica sua evolução (VERÍSSIMO, 1981, p. 26).

Segundo Veríssimo, haveria uma progressão no sentimento de pertencimento à nação desses autores que se mostraria embrionário em Bento Teixeira, desenvolvido em Botelho e maduro na primeira geração romântica. Perceba-se a que ponto chegou a recepção do poeta baiano, de descritor do colorido da ilha no século XIX a nacionalista em desenvolvimento no século XX. Contudo, ao se analisar tais atribuições sob uma perspectiva histórica, revela-se logo o anacronismo. Manuel Botelho não intentou fazer obra nacional, nem tão pouco sabia que a América portuguesa se constituiria em Estado nacional e independente no século XIX. Pretendeu escrever uma obra que imitasse, seguindo assim as normas da poética do seu tempo em que a

imitação de autoridades modelares era termo chave, os lumes do que havia de melhor na Europa em matéria de poesia e teatro.

Toda a discussão em torno do nativismo de Botelho presente na descrição à ilha da Maré, defendido por alguns e refutados por outros e nas palavras de Adma Muhana “cujos versos ambos os lados desprezaram” (MUHANA, 2005, p. LXXVII), contribuiu apenas para a não observação detida do poema e da totalidade de sua obra. Seu teatro, cujo comentário mais extenso que citamos foi o de Varnhagen em 1850, só será objeto de leitura específica oitenta e dois anos depois. Trata-se de um texto publicado em 1932 no volume 165 da revista do IHGB, escrito por Cláudio de Souza e intitulado de *Nosso primeiro comediógrafo*. Neste texto, além de caracterizar Botelho como o primeiro comediógrafo seguido cronologicamente por Salvador de Mesquita (1646) e pelo padre Borges de Barros (1659-1719), o autor tece alguns comentários sobre o “descante cômico”, edita anexo ao seu artigo a peça *Hay amigo para amigo* e uma adaptação em prosa desta mesma obra escrita por ele próprio.

Sobre esta edição da comédia há, como apontou Enrique Rodrigues-Moura (2009), um erro no verso 24 (“A un tiempo se fere y llora”) por conta de uma lacuna na edição de 1705. Esta publicação apresenta uma supressão do “i” da palavra “rie”, cuja solução encontrada por Cláudio de Souza foi acrescentar mais duas letras “P” e “e” ao trecho do verso “se r e y llora” formando o par “fere e chora”. Ao cotejar esta edição de 1705 com a primeira publicação de 1663, Rodrigues-Moura comprovou que o verso correto é (“A un tiempo se rie y llora”) restabelecendo assim o entendimento do verso como atualização da tópica camoniana do amor como síntese de sentimentos contrários, perdido na escolha errada de Cláudio de Souza, erro presente ainda nas edições de 1953, de Antenor Nascentes, na reedição de 1967 deste mesmo editor, e, na de 1973, de Felinto Rodrigues Neto.

Em suas observações críticas, Cláudio de Souza afirma que vê nas comédias de Botelho “muitos passos de agradável singeleza” (SOUZA, 1932, p. 470). Mas como seus antecessores, diz que elas são passíveis de reparos críticos por serem demasiadamente retóricas, iguais a todas as produções da época. Eis um trecho do seu texto:

Na comédia *Hay amigo para amigo*, por exemplo, se os diálogos dos amantes e as invocações de Leonor têm o cunho do culteranismo da moda, não lhe faltam, em outras cenas, imagens naturais com colorido agradável e certa fantasia briosa... Se o sol brilha menos que os olhos da mulher amada, pois “los rayos de sus ojos bebe”; se os dedos da amada a brincar com os cabelos parecem-lhes açucenas que dialogam com as rosas da face (*Hablavan las açucenas, y respondian las rosas*), não há nessas imagens liberdade maior do que tomam em nossos dias os poetas de escolas rotuladas com títulos reformadores.

Quantas outras fantasias encantadoras, entretanto, encontramos em suas comédias!

[...]

A outra comédia de Botelho de Oliveira é mais longa e mais passível de reparos críticos a que acima aludimos (SOUZA, 1932, p. 470 - 471).

O crítico vê beleza na primeira comédia de Botelho e exemplifica com os versos 174 e 164-5 nos quais estão presente tópicos petrarquistas que associam os olhos da dama ao sol no primeiro exemplo e os dedos e face a açucenas e rosas no segundo. Estas imagens foram bastante glosadas por Camões e por poetas do século XVII. Note-se que ao mesmo tempo em que o crítico elogia as metáforas usadas por Botelho, ele não deixa de citar a necessidade de reparos na primeira comédia e em maior grau na segunda. O motivo da censura é o uso do “culteranismo da moda”, o autor está se referindo ao estilo agudo utilizado por Botelho, constante não só nas suas comédias, mas em toda a sua poesia e cujos principais modelos eram Gôngora na Espanha e Marino e Tasso na Itália. A repulsa ao estilo agudo presente na historiografia da literatura do século XIX e na crítica romântica permanece no século XX. As declarações de Sílvio Romero, José Veríssimo e esta de Cláudio de Souza comprovam este fato que contribuiu, como afirmou Teixeira (2005, p. 34), para o destino editorial de *Música do Parnaso*, reeditado em sua totalidade apenas três vezes, em 1953 pelo INL, em 1967 nas *Edições de Ouro* e trinta e oito anos depois numa edição fac-símile organizada por este pesquisador.

O próximo autor que trata mais demoradamente do teatro de Botelho nessa primeira metade do século XX é Eugênio Gomes. Em 1955, ele escreve o texto *O mito do Ufanismo* que está incluso no livro *A literatura no Brasil* dirigido por Afrânio Coutinho. Neste ensaio, o autor aponta alguns modelos para o teatro do escritor baiano, mas o faz segundo conceitos anacrônicos. Afirma que a comédia *Hay amigo para amigo* é uma “réplica deliberada” de *No hay amigo para amigo*, de Rojas Zorrilla, e que *Amor, engaños y celos* seria análoga à *La mas constante mujer*, de Pérez de Montalván, o que comprovaria a falta de originalidade do autor.

O precedente de exuberância lírica está em algumas peças de teatro espanhol, em que ambas as peças se filiam: *Hay amigo para amigo* é uma **réplica deliberada** à comédia *No Hay amigo para amigo* de Francisco de Rojas Zorrilla, enquanto *Amor, engaños y celos* se identifica por mais de um aspecto com a comédia *La más constante mujer* do doutor Juan Pérez de Montalván. Tudo indica que o poeta baiano não teve a preocupação de imprimir originalidade às suas comédias; naquela, dois homens amam a mesma mulher; nesta, duas mulheres amam o mesmo homem (GOMES, 1986, p. 130, grifo meu).

Eugênio Gomes utiliza termos estranhos aos preceitos que regiam o fazer poético até o século XVIII. Os poetas não tinham a preocupação de serem originais, mas pelo contrário, desejavam imitar os melhores em cada gênero. No caso do teatro de Botelho os modelos virão, sobretudo, do teatro espanhol do *siglo de oro*, as próprias normas de composição da comédia que se quer mista serão tomadas destes. A noção de “réplica” aplicada pelo crítico para abordar o possível modelo de *Hay amigo para amigo*, empregada anteriormente também por Cláudio de Souza (1932), é inadequada se considerarmos as normas regentes da poesia na época de Botelho, que se baseava na imitação como princípio gerador do discurso poético.

A imitação feita pelo poeta não se reduz apenas a estes dois exemplos apontados acima pelo crítico brasileiro, cuja escolha, no caso de *Hay amigo para amigo*, parece ter sido motivada somente pela semelhança entre os nomes das peças de Botelho e Francisco de Rojas. A peça de Montalván é apontada como fonte de *Amor, engaños y zelos* em virtude da correspondência do cenário em que se passa a ação (Itália); da semelhança entre os nomes de algumas personagens (Duque de Mantua na peça de Botelho, Duque de Milão na de Montalván e Carlos em ambas); e por conta do elemento retórico, visto pelo crítico como um exemplo de “cultismo”. Mas não há correspondência entre a fábula das peças.

No que toca ao estilo, apontado também como um elemento que aproximaria as duas peças, não há razão para identificá-lo unicamente com Montalván, pois o ornato dialético ou agudeza era um recurso retórico-poético comum nas letras do século XVII. O que é problemático nestes comentários sobre o estilo agudo é a maneira como são lidos. Como se apontou, a crítica, desde o século XIX, incorporou o pensamento iluminista que o via como excessivo, mas sem levar em conta o contexto específico desta repulsa. Eugênio segue esta mesma tendência: “A impregnação do cultismo em Botelho de Oliveira parece ter dado os seus primeiros e equívocos sinais justamente através destas comédias...” (GOMES, 1986, p. 130).

Sobre a notável presença da lírica no *descante cômico*, reduzida pelo comentário de Eugênio Gomes apenas ao exemplo das comédias espanholas, é necessário considerar-se ainda a forte tradição lírica anterior ao século XVII, de onde as comédias mistas seiscentistas extraíram algumas de suas tópicas. As opiniões do autor do *Mito do ufanismo* serviram de base para quatro autores que se ocuparam da literatura e do teatro produzido no Brasil. O primeiro deles é Sábado Magaldi (1997, p. 25-26) cujo texto de 1962, *Panorama do teatro brasileiro*, aborda as peças de Botelho como o único exemplo de obra dramática produzida em uma época denominada por ele de “vazio teatral”. Os modelos das comédias apontados no texto são os mesmos citados anteriormente por Cláudio de Souza e Eugênio Gomes. Estas mesmas fontes serão também levantadas por Wilson

Martins, que como os anteriores vê anacronicamente as comédias de Botelho como réplicas destes exemplos espanhóis.

O teatro de Botelho de Oliveira não oferece maior interesse do que o fato dele ter sido o “nosso primeiro comediógrafo”, assim como foi o primeiro poeta brasileiro com obra publicada. Uma de suas comédias, *Hay amigo para amigo*, como se sabe, uma réplica a de Francisco de Rojas, *No hay amigo para amigo*; nem essa, nem *Amor engano y celos* foram jamais representadas, ambas são exemplos escolares do teatro “engenhoso”, ou seja, a transposição para o palco dos mesmos princípios artísticos e mentais que haviam enformado *Música do Parnaso* (MARTINS, 1976, p. 267).

Para o autor, o teatro de Botelho possui apenas valor histórico em virtude do seu pioneirismo. Afora as ideias anacrônicas repassadas dos críticos anteriores, há razão quando o crítico afirma que os mesmos princípios mentais usados nas poesias de *Música do Parnaso* são também utilizados em seu “descante cômico” e que, por sua vez, ambos são exemplos do estilo do fazer poético do século XVII. É interessante citar que entre os textos de Magaldi e Martins foi publicado um livro que não faz nenhuma referência ao teatro de Botelho. Trata-se do *História concisa da literatura brasileira* de Alfredo Bosi, lançado pela primeira vez em 1970. Nas poucas páginas dedicadas ao poeta, Bosi se refere apenas a algumas poesias presentes em *Música do Parnaso* nas quais constam metáforas por analogia e contraste, afirmando que serviriam de exemplo para todo o “gongorismo” do escritor. Além das breves páginas, o historiador remete seu leitor para o texto de Eugênio Gomes caso deseje ter um “mostruário completo das figuras repisadas pelos barroquistas” (BOSI, 2006, p. 41). O tom sobre o teatro de Manuel Botelho torna-se ainda mais forte no livro de Massaud Moisés que afirma: “poeta medíocre, salvo honrosas exceções, e comediógrafo canhestro, Manuel Botelho merece atenção pelas facetas histórico-literárias e culturais de sua obra” (MOISÉS, 1997, p. 126).

A perspectiva historiográfica de Bosi e Massaud é fortemente marcada pelos conceitos formulados por Antonio Candido para a caracterização e estudo da literatura produzida no Brasil. Segundo o enfoque sociológico de Candido (1997, p. 23-24), as letras produzidas no período colonial brasileiro não se configuram como *literatura*, mas como *manifestações literárias*, por não integrarem um *sistema* articulado de escritor, obra e público. Conforme ainda a concepção deste historiador, a *literatura* deveria trazer elementos que contribuíssem para a educação do seu leitor, era a função formadora da literatura, bastante defendida por seu enfoque historiográfico que privilegiava, sobretudo, os textos em que se pudessem observar algum engajamento com os fatos da sociedade. Alfredo Bosi e Massaud Moisés assumem em seus livros esta mesma postura crítica.

Em virtude de tal posicionamento, a obra de Manuel Botelho de Oliveira, assim como as dos demais poetas de seu tempo, foi acusada de colaborar para a má formação do leitor. As críticas eram endereçadas ao estilo seiscentista, considerado desde o século XIX pela crítica brasileira de alambicado. Antonio Candido (1999, p.26) o denominará de pedante e exibicionista.

É necessário, todavia, afirmar que a poesia e o teatro do século XVII previam a instrução de seus leitores/espectadores, mas esta instrução não era compreendida segundo os termos postos pela historiografia dos séculos XIX e XX. Desde a *Poética* aristotélica encontra-se a afirmação de que a imitação é causa tanto de comprazimento quanto ensinamento e pela definição do mesmo filósofo, poesia é imitação. Retores romanos posteriormente afirmaram que ao orador eram necessários três ofícios denominados de *docere* (ensinar), *delectare* (deleitar) e *movere* (comover). Horácio faz alusão a estes ofícios ao falar dos poetas que deleitam e movem juntamente e que por conta disto, conquistam o aplauso do público:

Los nobles mancebos pasan las poesias ásperas y austeras. El que mesclo lo provechoso cõ lo gustoso, este dio en el pũto de todo o q se puede dessear, y gano la hõra de todos, deleytando al letor y jũntamente moviẽndole. Este libro q tuviere estas dos cosas merece los dineros q dieren por el para los hermanos Sosios q lo escriviran con diligencia y cuydado, y este librero passara la mar, haziẽndose conocer en tierras remotas, y alargara un siglo muy largo para el que lo escriviere, haziendole conocer por todos los siglos (HORÁCIO, 1599, paginação ilegível).

Como se pode notar nesta tradução quinhentista do poeta latino, aqueles que conseguem instruir agradavelmente são estimados e merecem o louvor da posteridade. A utilidade do discurso do poeta era medida desta forma. No século XVI, estes postulados aristotélicos e horacianos serão reforçados pelo pensamento cristão, que atribuirá ao proveito da arte alguma instrução moral.

Há, como se pode notar pelos comentários dos críticos, uma incompreensão sobre os modelos das comédias do escritor baiano e sobre o modo de fazer teatro e também poesia nos seiscentos. Considerar a imitação como o princípio básico para a análise destas peças é um primeiro passo para sua reavaliação e leitura verossímil. É ainda importante não descartar na análise as demais produções constantes em *Música do Parnaso*. Um exame dos discursos preambulares do livro comprova a razão de sua escrita e o porquê da inclusão das comédias, que especificamente nos interessa mais, juntamente com seu volume de poesias. Tais discursos que, no caso de *Música do Parnaso*, abarcam o título da obra, a dedicatória, as licenças do Santo Ofício, do paço e o prólogo ao leitor compõem o que na retórica se chama de exórdio, ou seja, é o princípio, a primeira parte

ou lugar na divisão da matéria do livro. Devem, portanto, ser considerados na análise, como afirma Carvalho: “Os discursos exordiais seiscentistas são parte integrante do livro daquele tempo, compondo assim o seu início e não podendo ser isolada do seu todo” (2009, p.12).

Na dedicatória ao Duque de Cadaval, Botelho afirma que a causa de ter escrito o livro foi a inspiração recebida pelas Musas, levando-o a público para ser o primeiro brasileiro que imprimisse um livro. O fato de usar como causa da escritura as Musas guarda, segundo Marcello Moreira (2006, p. 142), motivos políticos. Botelho apropria-se do *topos* da *translatio imperii poesis* para afirmar que assim como o poder do império pode ser trasladado de um lugar para outro, assim também as Musas que da Grécia trasladou-se a Roma, desta para a Itália, depois para as Espanhas, de que Portugal é parte, agora vincula-se também ao Brasil que é parte das Espanhas.

Célebre fez em Fócio ao Monte Parnaso o ter sido das musas domicílio, mas a fortuna de ser talvez o primeiro, não faltou quem lhe tirasse a de ser único. Essa queixa pode formar da famosa Grécia, para cujas interiores províncias se passaram as musas com tanto empenho, como foi o que tiveram em fazer aquele portento da sua Arte, o insigne Homero, cujo poema eternizou no Mundo as memórias da sua pena e do seu nome. Transformou-se Itália em nova Grécia, e assim, ou se passaram outra vez de Grécia, ou de novo renasceram as musas em Itália, fazendo-se tão conaturais a seus engenhos, como entre outros o foram no do famoso Virgílio e elegante Ovídio, os quais, vulgarizada depois, ou corrupta a língua latina, na mesma Itália se reproduziram no grande Tasso e delicioso Marino, poetas que entre muitos floresceram com singulares créditos e não menores estimações. Ultimamente se transferiram para a Espanha onde foi e é tão fecunda a cópia de poetas, que entre as demais nações do Mundo parece que aos espanhóis adotaram as musas por seus filhos, entre os quais mereceu o culto Gôgora extravagante estimação, e o vastíssimo Lope aplauso universal; porém em Portugal, ilustre parte das Espanhas, se naturalizaram, de sorte que parecem identificadas com seus patrícios; assim o testemunham os celebrados poemas daquele lusitano Apolo, o insigne Camões...

Nesta América, inculta habitação antigamente de bárbaros índios, mal se podia esperar que as Musas se fizessem brasileiras... (OLIVEIRA, 2005, página 1 e 2 da dedicatória).

O fato das Musas terem chegado à América portuguesa é encômio a Portugal, a sua empresa civilizatória, sendo ainda motivo para que o autor peça a proteção de um “heroe” português para que seu livro saia a público. A aplicação do *topos* evidencia a dependência do Brasil para com o mundo lusitano, mostrando que aquele é parte deste. A dependência revela-se ainda em nível retórico-poético, Botelho se propõe a imitar aos maiores engenhos da poesia, como o “Divino Camões”; o engenho do poeta é assim espelho dos engenhosos portugueses, assim como o Brasil é espelho de Portugal. No caso do seu teatro, o autor afirma que o incluiu no volume do livro para que este participasse de toda a poesia, ou seja, para que a *translatio imperii poesis* se desse

em uma grande variedade de gêneros. Deve-se procurar os termos de sua leitura nos modelos aos quais o autor intentou imitar.

Recentemente, as peças de Botelho foram analisadas por Marlene Machado Zica Vianna em sua tese de doutorado⁶. A autora amplia o número das comédias espanholas que lhe serviram de modelo, mostrando os temas comuns entre elas. Porém, não utiliza em sua análise os preceitos da comédia postos desde Aristóteles até a época do autor quando já haviam se normatizado as normas da comédia mista. Mais recente ainda são os estudos de Enrique Rodrigues-Moura que, como já citamos, descobriu que a comédia *Hay amigo para amigo* obteve publicação anterior ao livro *Música do Parnaso*, dado importante para a historiografia da literatura brasileira. O autor prepara edição crítica de toda a obra de Botelho, resultado de sua tese de doutorado.

Pretendeu-se com este estudo analisar a recepção do teatro de Manuel Botelho de Oliveira e contribuir com os esforços dos pesquisadores para uma reavaliação das peças do poeta que leve em conta as normas retóricas, poéticas e políticas de seu tempo, evitando assim os anacronismos usados pela maior parte dos críticos de sua obra, mostrados aqui, os quais contribuíram para seu esquecimento e escassez de estudos críticos.

Referências

- ARISTÓTELES. *Poética*. Edición Trilingue por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43 ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Vol. 1, 8. ed. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997.
- _____. *Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes*. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 1999.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Preambulares do livro seiscentista em Portugal e no Brasil*. Teresina: EDUFPI/FAPEPI, 2009.
- DENIS, Ferdinand. *Resumé de l'histoire littéraire du Portugal, suivi du resumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris: Lecoite et Durey libraires, 1826.
- FREIRE, Francisco José. *Arte poética* ou regras da verdadeira poesia em geral e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico. Lisboa: Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1759, tomo 1.
- GOMES, Eugênio. O mito do ufanismo. In: COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. Era Barroca. 3 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1986, p. 126-161.

⁶ Teve-se acesso a um artigo (*A dimensão do descante cômico*) da autora publicado na revista *O eixo e roda*, volume 11 de 2005, no qual consta uma versão do texto da tese *Música do Parnaso – temas, formas, linguagem* dedicado à análise do teatro de Botelho.

HORÁCIO. Arte poética. In: *Q. Horácio Flacco poeta lyricus latino*. Sus obras con la declaración masgstral en lengua castellana. Por el doctor Villen de Biedma...con privilegio en Granada. Por Sebastian de Mena. Año. 1599.

MACHADO, Diogo Barbosa. *Biblioteca Lusitana Histórica, crítica e cronológica*. Na qual se compreende a notícia dos Autores Portugueses e das Obras que compuseram desde o tempo da Proclamação da Lei da Graça até o presente. Lisboa: Oficina de Ignácio Rodrigues, 1741-1759.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. 3. ed. São Paulo: Global, 1997.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. Vol. I. São Paulo: Cultrix, 1976.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

MOREIRA, Marcello. *Ad Parnasum*: expansão, colonização e empresa civilizatória lusa em Música do Parnaso. Revista USP, São Paulo, n. 70, p. 141-151, junho/agosto, 2006.

MUHANA, Adma. Introdução. In: Oliveira, Manuel Botelho de. *Poesia completa*: Música do Parnaso, Lira sacra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVEIRA, Manuel Botelho de. *Música do parnaso*. Org. de Ivan Teixeira. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

PERIÉ, Eduardo. *A literatura brasileira nos tempos coloniais do século XVI ao começo do XIX*. Esboço histórico seguido de uma bibliografia e trechos dos poetas e prosadores daquele período que fundaram no Brasil a cultura da língua portuguesa. Buenos Aires: Eduardo Perié, 1885.

RODRIGUES-MOURA, Enrique. Manuel Botelho de Oliveira, autor del impreso Hay amigo para amigo. Comedia famosa y nova, Coimbra, oficina de Tomé Carvalho, 1663. *Revista Iberoamericana*, v. LXXI, n. 211, Abril-Junho de 2005, p. 555-573.

_____. *Manuel Botelho de Oliveira em Coimbra*. A comédia *Hay amigo para amigo* (1663). *Navegações*, v. 2, n. 1, p. 31-38, jan./jun. 2009.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1902.

SOUZA, Cláudio de. Nosso primeiro comediógrafo. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, 1933, v. 165, p. 465-582.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Modulações poéticas*. Precedidas de um bosquejo da história da poesia brasileira. Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1841.

TEIXEIRA, Ivan. A poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: *Música do Parnaso*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *Florilégio da poesia brasileira ou coleção das mais notáveis composições dos poetas brasileiros falecidos, contendo as biografias de muitos deles, tudo precedido de um ensaio histórico sobre as letras no Brasil*. Tomo 1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1850.

_____. Manuel Botelho de Oliveira. *Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro*. Tomo IX. Rio de Janeiro: Typographia de João Ignácio da Silva, 1869, p. 124-126.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908. Intr. De Heron de Alencar. 4. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1981.

VEGA, Lope. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

VERNEY, Luís Antônio. *Verdadeiro método de Estudar*, para ser util à República e à Igreja: Proporcionado ao Estilo e Necessidade de Portugal... Tomo Primeiro. Valensa, na oficina de Antonio Balle, 1746.

VIANNA, Marlene Machado Zica. A dimensão do descante cômico. In: *O eixo e a roda*. Belo Horizonte, v. 11, p. 75-109, 2005. Disponível em : <http://www.lettras.ufmg.br/poslit>. Acesso em: 15 de março de 2009.

WOLF, Ferdinand. *Le Brésil littéraire*. Histoire de la littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens. Berlin : A. ASHER & CO., 1863.

Wagner José Maurício Costa

Mestre em Letras pela Universidade Federal do Piauí (UFPI). Graduado em Letras (UFPI).
Docente da Universidade Estadual do Piauí (UESPI/Campus de Piripiri). E-mail:
wagnerjosemc@yahoo.com.br

Enviado em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 15 de maio de 2014.