

O POEMA COMO *PERFORMANCE*: A POESIA Nº 13 DO LIVRO *CANÇÕES*, DE ANTÓNIO BOTTO

Poem as performance: the poetry n° 13 of the book António Botto's Canções

Michael Silva
Goiandira Ortiz de Camargo
UFG

Resumo: Este trabalho tecerá uma apreciação do poema nº 13 do livro *Canções*, do poeta português António Botto [1897-1959, Brasil]. Para tanto, observará alguns aspectos constituintes do texto, tais como número de estrofes e versos, métrica, rimas e nível semântico, com certo enfoque nesta última dimensão, para salientar a *performance* homoerótica do poema. Assim como considerará alguns aspectos da história da obra que o vincula para pensar literatura e seu poder de destabilização social. O trabalho se alicerça nas sensações provocadas a partir do encontro com o poema e considera alguns dados históricos da obra que o incorpora para levantar a hipótese de que o texto poético pode instaurar, pelo menos, cinco momentos de *performance*.

Palavras-chave: Poesia, lírica, *performance*, homoerotismo.

Abstract: *This work will do an appreciation of the poem n° 13 of the book Canções, wrote by Portuguese poet António Botto [1897-1959, Brazil]. Therefore, It will analyze some constituent aspects of the text, such as number of stanzas and verses, metrics, rhymes and semantic level, with some focus on this last dimension, to highlight the homoerotic performance of the poem. Furthermore it will consider some aspects of the history of that book to think about literature and its power of social destabilization. This work is grounded in the sensations produced from the meet with the poem and it considers some historical elements of the book that incorporates it to raise the hypothesis that the poetic text can establish, at least, five moments of performance.*

Keywords: Poetry, lyrical, *performance*, homoeroticism.

É a poesia que nos protege contra a automatização, contra a ferrugem que ameaça a nossa fórmula do amor e do ódio, da revolta e da reconciliação, da fé e da negação. (JAKOBSON, 1978, p.177)

O trabalho que aqui se segue será guiado pelas advertências de Alfredo Bosi (2003) em relação ao ato interpretativo literário. O poema nº 13 será considerado por nós como *performance* nos termos de Richard Schechner (2006, 2011) e Paul Zumthor (2007). As considerações sobre a obra *Canções* levarão em conta uma literatura específica (MARTINS, 2013; ANDRADE, 2012; BARRETO, 2012) e os comentários sobre lírica embasar-se-ão no texto de Vítor Aguiar e Silva (2008). Através das inquietações provocadas a partir do poema nº 13 de António Botto e pelas leituras aqui destacadas, levantamos a seguinte questão: Por quais etapas de *performance* pode passar um texto poético?

1. Um poema como *performance*

De acordo com Alfredo Bosi [1936, Brasil], crítico e historiador de literatura, se os sinais gráficos que delineiam a superfície de um texto literário fossem cristalinos, se os olhos que neles batessem capturassem imediatamente o sentido do que ali está presente, não existiria forma simbólica e o trabalho de interpretação perderia seu sentido (2003, p.461). De acordo com o autor, as palavras que lemos nos impelem a pergunta: “o que quero dizer?” (p.462). No entanto, para o autor, entre o querer dizer e a materialidade do texto há uma distância e, paradoxalmente, uma proximidade no que se refere às gamas de possibilidades significativas e a forma definida que as encerram em um corpo textual.

Para Bosi, cabe ao intento interpretativo se concentrar nesse trânsito entre as várias possibilidades significativas e o que se comprova dentro do que está dado por escrito. O intérprete, para este autor, seria aquele sujeito que trabalha junto ao texto, “[...] mas com os olhos postos em um processo formativo relativamente distante da letra” (2003, p.465). Em suma, o intérprete seria um “mediador” entre o aberto (as possibilidades significativas) e o fechado (texto).

Para uma boa conduta interpretativa, o pesquisador sinaliza a necessidade de apoiar a interpretação em estruturas textuais e contextuais que recompõem os movimentos de sentidos que atravessam o texto (BOSI, 2003). Para Bosi, o ato de interpretar, que em certa altura ele compara com o ato de traduzir, se identifica mais com uma atitude de aproximação do que de uma explicação definitiva e encerrada do texto literário, uma vez que:

O intérprete está diante do efeito verbal e estilizado de um processo que é sinuoso, e não raro, obscuro para o seu próprio autor. É preciso que ele respeite esse caráter de mobilidade, incerteza, surpresa, polivalência e, até certo ponto, indeterminação, que toda fala implica. (2003, p.466)

Levando em consideração essas polivalências significativas que o texto protagoniza, Alfredo Bosi aconselha que a melhor conduta para o intérprete de um poema não seria a de isolar os elementos constituintes dele. Mas a de transitar entre o todo textual e suas partes, bem como entre suas partes e o todo em uma espécie de séries de movimentos de vai-e-vem comprobatórios (2003, p.471). De acordo com o autor, o dado linguístico particular é revelador. Porém, se levado em consideração de forma apenas isolada, perde seu significado, uma vez que foi retirado de contexto (p.472). Esta espécie de conduta analítica aconselhada por Bosi foi a que tentamos adotar na análise do poema nº 13, da seção *Adolescente*, do livro *As Canções de António Botto*.

Ainda de acordo com Bosi, a tarefa mais árdua do sujeito intérprete, é a de tentar refazer a experiência simbólica subjacente ao texto alicerçado em um pensamento que lhe é alheio, mas que também passa a ser seu a partir do encontro (2003, p.479). O poema, por esta via e nas palavras do autor, embora bem delineado verbalmente, também estabelece uma espécie de trânsito em mão-dupla no qual o texto vem e o leitor vai, ele vai e o leitor vem.

Na medida em que admitimos que o texto poético acontece a cada instante de encontro e diz por meio de uma forma, é que decidimos encarar àquele texto de António Botto como *performance*¹. Colocamo-nos, desta forma, em uma viagem de tráfego perigoso na qual assumimos o risco de afirmar que a *performance* da recepção de um texto literário, tal como fazemos aqui com o poema nº 13, nunca certamente “é” como o texto. Mas um movimento que se dispõe a “estar” junto dele.

De acordo com Richard Schechner [1934, EUA], teatrólogo e antropólogo, *performance* existe apenas enquanto relação, interação e ação. Para o autor, nos esportes, nos negócios, no sexo, entre outros, “realizar *performance*” é fazer algo no nível de um padrão – ter excelência, sucesso; “realizar *performance*” nas artes é colocar esta excelência em um show, em uma dança, peça, concerto e “realizar *performance*” na vida cotidiana é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem (2006, p.22). Para Schechner, o que é apresentado em uma *performance* é convertido em códigos, preparado, confinado, contido, destilado, preso, metaforizado em um ou mais tipos especiais de comunicação (2011, p.155-156).

Ao ampliar seu olhar/pensamento para os fenômenos culturais, Schechner ainda afirma que uma pintura “acontece” em seu objeto físico e um livro “acontece” nas palavras, basicamente porque uma *performance* acontece enquanto ação, relação e interação. Do ponto de vista deste autor, uma pintura ou um romance podem ser analisados “enquanto” *performance*. Essencialmente porque, de acordo com ele, a *performance* não está “em”, mas “entre”. Ou seja, investigar qualquer

¹ Performance do inglês *to perform* derivada de *parfournir* (francês) formada por *per* (latim, através) e *fournir* (alemão, prover) que equivaleria, em português, à “prover por meio de”, “realizar através de”, “fazer”, “proporcionar”, etc. Disponível em: <http://dictionary.reference.com/browse/perform>.

objeto, trabalho ou produto enquanto *performance*, nas palavras do autor, é estar preocupado com o que os objetos realizam e como interagem com outros objetos, seres e conosco (2006, p.23-24). Em outras palavras, encarar um dado, seja ele verbal ou não-verbal, como *performance* é se preocupar em como esse objeto age. Inclusive, ideologicamente.

Convergindo em direção a essa concepção, Paul Zumthor [1915, Suíça – 1995, Canadá], medievalista, crítico literário, historiador da literatura e linguista, advoga que a *performance* é constitutiva da forma (quer seja ela musical, gestual, pictórica, teatral ou verbal). Em outras palavras, equivale a dizer que a forma atua. Pois “[...] concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade” (2007, p.31). É por emergir especificamente através de uma forma que ela, necessariamente, implica sempre em algum tipo de competência realizadora que reclamou/reclama/reclamará a presença de um ou muitos corpos. De acordo com o autor, a *performance* se situa em um contexto ao mesmo tempo cultural e situacional no qual um agente assume funcionalmente a responsabilidade por ela e um outro que, hipoteticamente, a recebe. Um traço distintivo da *performance*, na opinião dele, é que ela não é simplesmente um meio de comunicação, mas uma agente modificadora e instauradora de conhecimentos. Fundamentalmente porque, ao comunicar, a *performance* também marca (p.32).

Em certa altura de seu livro *Performance, recepção, leitura*, Paul Zumthor se pergunta em que medida a noção de *performance* pode ser aplicada a um texto literário em um interação puramente muda e visual, em oposição a uma atitude vocal explicitamente performática (2007, p.33-34). O autor chega a algumas conclusões, as quais gostaríamos de destacar: a) o que na *performance* oral de um poema é realidade experimentada, é, na leitura silenciosa e visual, da ordem do desejo (do virtual, pois é mentalmente praticada); b) qualquer prática discursiva, quer seja ela reconhecida como poética ou não, requereu/requer a presença de pelo menos um corpo ativo, “[...] de um sujeito em sua plenitude psicofisiológica particular, sua maneira própria de existir no espaço e no tempo e que ouve, vê, respira, abre-se aos perfumes, ao tato das coisas” e c) é *performance* porque produz efeitos. Em outras palavras, ele, o texto, de uma forma ou de outra, é um artefato que age sobre o mundo (2007).

A história da literatura assegura-nos que o escritor português António Botto se fez psicofisiologicamente presente na escrita de *Canções* e performou os versos que lá estão. Marcados que ficamos pelo poema nº 13, em especial, da seção *Adolescente*, gostaríamos de apresentá-lo integralmente abaixo. Para, logo em seguida, ensaiarmos uma tentativa de descrição da *performance* do encontro estabelecido entre o poema e os leitores que aqui escrevem. Encontro renovado a cada instante em que detemos os olhos nele, diga-se de passagem. A partir dessa descrição do

nosso encontro com o texto, é que nos lançaremos em direção a uma possível resposta para a pergunta estabelecida no primeiro parágrafo do artigo.

1.2 A *performance* do encontro com o poema nº 13

Para todos os efeitos, o poema enfocado entra em cena inicialmente em Portugal, no início dos anos 1920:

1. Anda, vem..., porque te **negas**,
2. Carne morena, toda **perfume**?
3. Porque te **calas**,
4. Porque esmoreces,
5. Boca vermelha – rosa de **lume**?

6. Se a luz do dia
7. Te cobre de **pejo**,
8. Esperemos a noite presos num **beijo**.

9. Dá-me o infinito gozo
10. De contigo adormecer
11. Devagarinho, sentindo
12. O aroma e o **calor**
13. Da tua carne, meu **amor**!

14. E ouve mancebo **alado**:
15. Entrega-te, sê contente!
16. – Nem todo o prazer
17. Tem vileza ou tem **pecado**!

18. Anda, vem!... Dá-me o teu corpo
19. Em troca dos meus **desijos**...
20. Tenho saudades da vida!
21. Tenho sede dos teus **beijos**!

(BOTTO, 1999, p.21-22; grifos nossos)

Tal como podemos perceber acima, o poema é constituído por cinco estrofes: um quinteto, um terceto, um outro quinteto e dois quartetos. Ele possui, no total, vinte e um versos irregulares entre si formados por sete, nove, quatro, quatro, nove, quatro, cinco, onze, seis, seis, sete, quatro, seis, seis, sete, quatro, sete, sete, sete, sete e sete sílabas poéticas, respectivamente. E rimas com as/as (alternadas), ume/ume (alternadas), ejo/eijo (emparelhadas), or/or (emparelhadas), ado/ado (alternadas), ejos/eijos (alternadas) destacadas em negrito acima. As rimas constroem uma dimensão sonora reiterativa no texto e, pelo processo de semelhança fônica, facilitam a memorização e reverberação mental dos versos.

No poema, podemos perceber a repetição de uma expressão utilizada para chamar a atenção do destinatário do texto. A saber: “Anda, vem...”, na primeira estrofe, e “Anda, vem!...”, na última estrofe. Pelo caráter vago das reticências, o primeiro chamamento pode ser entendido e lido de várias maneiras (tom de convite, pedido, solicitação, sedução, apelo e mesmo súplica). Ao passo em que no segundo chamamento “Anda, vem!...” a presença do ponto de exclamação reduz as acepções semânticas em menores possibilidades significativas. O uso dessa pontuação confere um tom autoritário, imperativo e/ou clemente em relação à forma na qual o remetente se dirige ao destinatário. Por esta razão, é um fator que diminui também as possibilidades de interpretação em voz alta do décimo oitavo verso. A exclamação pode sugerir, inclusive, uma relação entre dominador e dominado.

Recorrente na primeira estrofe do poema é a repetição do “porque”². Expressão que nesta edição está grafada como conjunção (por razões que desconhecemos), mas que é grafado como pronome interrogativo “por que” em outras versões, como a que apontamos na nota de rodapé abaixo. O uso de três porquês na primeira estrofe acompanhados de dois pontos de interrogação intercalados no segundo e quinto versos, reforça a ideia de pedido, solicitação, apelo, interpelação ou súplica, reforçada pela expressão “Anda, vem...” do primeiro verso da primeira estrofe.

As expressões “porque te negas”, “porque te calas”, “porque esmoreces”, também da primeira estrofe, corroboram com essas acepções semânticas marcadas acima e anunciam um poema que pode ser visto, não forçosamente, como uma “cantada” (expressão popular usada para designar a situação em que um indivíduo se põe a paquerar, flertar e/ou insinuar-se a outro sujeito a fim de seduzi-lo). “Cantada” que encontra, pelas interpelações acima apontadas, certa resistência ou hesitação por parte do destinatário.

Na segunda estrofe, por sua vez, embora possamos perceber a presença dessa vontade do remetente de seduzir insinuada também na primeira estrofe, e pela palavra “beijo” da segunda estrofe (oitavo verso do poema), notamos a presença de um alerta-convite. Pois, a palavra “pejo” empregada no verso significa pudor, acanhamento, timidez (FERREIRA, 2001, p.559). O que nos permite interpretar que o tu interpelado pelo sujeito lírico se recusa ao convite, talvez por vergonha. O sujeito lírico, por seu turno, propõe outra alternativa, que é esperar a noite para “dar

² Esta versão do poema foi obtida da edição de 1999. Outra versão, com o “porque” (conjunção) grafado de outra maneira (por que, pronome interrogativo) e com uso de uma pontuação diversa da encontrada nesta (tal como o uso da interrogação: ¿), pode ser verificada na edição *online* de *Canções*: <http://www.projetolivrolivre.com/Cancoes%20-%20Antonio%20Botto%20-%20Iba%20Mendes.pdf>, disponibilizada pela iniciativa Projeto Livro Livre. Por ter sido sujeito a várias edições entre 1921 e 1932, não sabemos, assim como Rosevan M. de Andrade (2012, p.87), pesquisador de *Canções*, quais os parâmetros ortográficos do poema original.

um beijo”. A estrofe marca uma relação que não pode dar-se à luz do dia. Em outras palavras, que não pode dar-se aos olhos alheios, há uma barreira que a impede de se realizar.

Na terceira estrofe do poema, podemos constatar a presença reiterada do desejo latente do remetente em relação ao destinatário. Desejo salientado principalmente pelo uso dos vocábulos “gozo”, “calor”, “carne” e “amor”. Palavras emergentes em uma estrofe que, no seu todo, apresenta um tom de convite ou, até mesmo, súplica. Arriscamo-nos a dizer que a presença da palavra “adormecer” do décimo verso, na terceira estrofe, antecedido pelo nono verso, demonstra um desejo flagrante de possuir o corpo de seu destinatário. Pois, a expressão “adormecer” ou “dormir com” muitas vezes, num contexto cotidiano, é usada como eufemismo para o ato sexual. Dessa forma, no contexto do poema, “adormecer” suaviza e oculta algo que a sociedade interdita, como poderemos ver na estrofe subsequente.

Logo na estrofe seguinte, constatamos que o destinatário, objeto de desejo do sujeito lírico, é um “rapaz” e não uma dama. Tal percepção se confirma pelo uso do vocativo “mancebo” que significa jovem moço (FERREIRA, 2001, p.475); palavra empregada em uma estrofe caracterizada pelo uso do discurso direto, com utilização de dois pontos e travessão. O adjetivo “alado” (aquele que possui asas), que acompanha o substantivo “mancebo”, pode ser interpretado de, pelo menos, duas maneiras: caracterizando um jovem destinatário que, por possuir asas, escapa às mãos de seu remetente sedento de possuí-lo. Ou, em uma acepção mais icônica, sugerindo que, por possuir essas mesmas asas, o destinatário pode entregar-se ao sujeito lírico de forma livre. As asas figurariam, aí, como símbolo de liberdade de ação.

A justificativa que o eu-lírico usa na quarta estrofe para convencer o mancebo a entregar-se é ainda mais instigante. Pois, segundo ele: “– Nem todo o prazer/ Tem **vileza** ou tem **pecado!**” (grifos nossos). A estratégia de convencer o outro a entregar-se livremente sob o pretexto de não haver algo de errado, vil, infame, abjeto ou mesmo pecaminoso nesta atitude, não teria muito sentido se o sujeito lírico, que aqui chamamos também de remetente, fosse do sexo oposto ao do destinatário. Pois, na cultura cristã da qual Portugal foi forte herdeira e disseminadora, não há nada de ilegítimo na modalidade de relação heteronormativa.

Por este motivo, então, consideramos que a quarta estrofe do poema é um dos indícios mais flagrantes da temática homoerótica presente no poema. Visto que, na sociedade na qual esse poema emergiu, muitas vezes ainda é válida a reprovação: “Se também um homem se deitar com outro homem, como se fosse mulher, ambos praticaram coisa abominável; serão mortos; o seu sangue cairá sobre eles” (Levítico 20:13). Portanto, por este e por outros anátemas religiosos judaico-cristãos ou outros, uma relação homorientada, como a sugerida nas estrofes do poema vistas até aqui, é considerada “pecaminosa”. Visão que o sujeito lírico tenta dissolver ou amenizar

ao longo do texto, com a finalidade de convencer o seu objeto de desejo, o “mancebo alado”, a entregar-se.

Se pegássemos isoladamente este texto do poeta António Botto, sem qualquer informação biográfica ou da obra, provavelmente seria nesta quarta estrofe do poema, e nas suas estratégias de persuasão, onde teríamos a nítida impressão de que o sujeito lírico e seu interlocutor são do mesmo sexo. Pois, a marcação de gênero masculino está empregada explicitamente apenas no vocativo “mancebo alado” que designa o interlocutor, ou destinatário, do eu-lírico. Não há, ao longo do poema, qualquer sinalização explícita sobre o gênero do sujeito lírico, locutor ou remetente. Fator que poderia ser encarado como uma atitude poética de silenciamento social e/ou auto-imposto por parte do autor (o que não se comprova no exame de seus dados biográficos, tampouco da obra como um todo). Ou apenas uma opção estilística pela não obviedade temática e/ou pelo compromisso com a polissemia textual (hipóteses mais prováveis).

A última estrofe, por sua vez, salienta o caráter de convite/pedido/solicitação/apelo/súplica do sujeito lírico do poema em relação ao seu amado. Assim como ressalta uma premência em consumir seus sentimentos, com a utilização de palavras marcantes como “corpo”, “desejos” e “beijos”. Se transitarmos entre as estrofes do poema, através daquela espécie de vai-e-vem analítico sugerido por Alfredo Bosi (2003), e enfocarmos seus aspectos semânticos, constatamos que as estrofes um, três e cinco são marcadas pelo desejo do eu-lírico em relação ao seu interlocutor. Frêmito que se salienta pelo uso das expressões “carne”, “perfume”, “boca”, “gozo”, “calor”, “corpo”, “desejos” e “beijos” que enfatizam aspectos corporais ou carnis. E que as estrofes dois e quatro, por outro lado, salientam uma vontade identificada como intolerável, pois contêm versos marcados pelas expressões “pejo”, “vileza” e “pecado”. Na divisão das estrofes, pela via de atenção semântica, teríamos uma soma de três delas onde prepondera a volúpia e apenas duas das estrofes onde o proibido é sinalizado pelo eu-lírico. Por esta lógica, pois, o sujeito lírico do poema estaria mais comprometido com o seu próprio querer do que com as possíveis sanções decorrentes do ato tentado, se consumado.

A intercalação métrica do poema e a organização preponderantemente alternada das rimas realizam uma sinuosidade sonora e sugerem uma atitude poética de libertação possível de ser estendida ao entendimento do texto como um todo. Texto que, ao não submeter-se ao rigor de um imperativo formal uniformizador, também não se rende a qualquer imposição normativa. O poema enfocado, por esta via, pode ser compreendido como um suspiro de uma voz irregularmente toante, assim como um canal para dar vazão à expressão de um eu-lírico que não abre mão de exteriorizar suas vontades. Deste modo, este poema é entendido por nós como uma

voz que se recusa a calar. E, não se calando, performa também outra “fórmula do amor” (JAKOBSON, 1978, p.177), inclusive socialmente pouco aceita na época de sua publicação. O que veremos abaixo.

2. Considerações sobre a obra *Canções de António Botto* e seus efeitos

De acordo com Rosevan M. de Andrade (2012, p.62) o livro intitulado *As Canções de António Botto*, do qual destacamos o poema nº 13 da seção *Adolescente*, foi publicado a partir de 1920, sofreu revisões, modificações e inserções de poemas pelo próprio autor até meados de 1932. Sua edição mais recente comporta uma coletânea de quinze livros ou seções denominadas distintamente, bem como possuem títulos, número de poemas e abordagens temáticas variadas:

[...] a primeira seção, disposta na organização do livro é *Adolescente*, composta de 25 poemas sem título e sequenciados em números cardinais, em ordem crescente. Em sequência, e contendo os mesmos padrões numéricos da seção anterior, tem-se *Curiosidades Estéticas* (24 poemas), *Pequenas Esculturas* (21 poemas), *Olimpíadas* (05 poemas), *Dandismo* (19 poemas), *Ciúme* (12 poemas). Os 05 livros subsequentes apresentam características diferentes dos anteriores: possuem títulos e são organizados da seguinte maneira: *Baionetas da Morte* (13 poemas com títulos diferentes), *Pequenas Canções de Cabaré* (08 poemas), *Intervalo* (12 poemas), *Aves de Um Parque Real* (03 poemas) e *Poemas de Cinza* (01 poema) com título dedicado ao seu amigo Fernando Pessoa [1888-1935]. Na sequência, os quatro últimos livros desta coletânea retornam às características das primeiras seções tais como: ausência de título e numeração cardinal e crescente. Assim, temos: *Tristes Cantigas de Amor* (06 poemas), *A Vida que te dei* (21 poemas), *Sonetos* (14 poemas) e, por fim, *Toda a vida* (34 poemas). (2012, p.63; grifos nossos)

Oportuno salientar que, embora a obra *Canções* possua essa diversidade de seções e também temática – algumas temáticas inclusive de cunho heteroeróticas (se é que podemos usar esta expressão). Muitos dos poemas ali presentes são marcados linguisticamente por explorações temáticas homoeróticas explícitas e outras subentendidas. Como se pode verificar no poema nº 2, da seção *Adolescente*; no poema nº 16, da seção *Curiosidades Estéticas* e no poema nº 9, da seção *Ciúme*, por exemplo, entre outros que atravessam a obra. Alguns poemas nela contidos possuem, ainda, claras indicações de gênero para designar tanto o eu-lírico do poema como o seu destinatário (interlocutor) como pertencentes ao sexo masculino.

A forma lírica que António Botto escolhe para estruturar boa parte desta sua obra é a canção. Rosevan M. de Andrade alega que a canção, enquanto gênero literário, encontra sua origem mais remota na região de Provença (Aix-em-Provence), na França. A *chanson* seria um gênero do qual o trovador Giraldi de Borneil [1165 - 1199] teria sido uma espécie de precursor neste território. De acordo com Andrade, a zona provençal se tornou um campo fértil no cultivo

da arte poética a partir do século XI. Burburinho criativo que logo se espalhou pela Península Ibérica, norte da França, Inglaterra e Itália.

Essa difusão, segundo Andrade, fez surgir uma espécie de gênero derivado, a *canzone*, do qual os poetas italianos Dante [1265- 1321] e Petrarca [1304 - 1374] seriam escritores exemplares. Este novo gênero enfatizava os elementos sonoro-verbais do poema, como o metro, a aliteração, a assonância, as rimas, dentre outros constituintes (ANDRADE, 2012, p.37). Estes elementos toantes eram dispostos em uma forma mais ou menos fixa de composição sobre a qual o historiador da literatura Massaud Moisés [Brasil, 1928] comenta:

[...] a canção que promana da *canzone* ostenta uma estrutura mais ou menos fixa: estrofes regulares (= estâncias), isto é, com igual número de versos e igual esquema rítmico, que culminam com o ofertório (estrofe menor que as anteriores, correspondente ao *envoi* da balada francesa, espécie de dedicatória do poema à dama causadora da melancolia que habita o poeta e flui para a canção, ou síntese do estado de alma que nela se plasmou). (MOISÉS, 1993 apud ANDRADE, 2012, p.38)

A respeito destas características do gênero canção elencadas por Moisés, Rosevan M. de Andrade levanta a hipótese de que António Botto se utiliza delas no sentido de a subverterem. Para ele, essa subversão do gênero realizada pelo escritor é promovida através dos seguintes meios: 1) Se na canção clássica o texto poético-musical se dava através de uma forma fixa, tal poeta se liberta dessa tradição enrijecedora e constrói ritmos, rimas, versos e estrofes de maneira diversificada e 2) Se em sua composição clássica o gênero só reservava espaço à temática heteroafetiva, o sujeito lírico bottiano comumente direciona seu afeto para o outro do mesmo sexo, em uma espécie de rebeldia temática. As canções de Botto se destinam “[...] a um sujeito do sexo masculino, sobretudo, jovens de classe social menos favorecida” (2012, p.38).

Ainda de acordo com Rosevan M. de Andrade, “A temática do corpo e do homoerotismo se repete em vários outros poemas desse autor” por meio de “Um desejo muitas vezes desenfreado por corpo de jovens” (2012, p.98). Tal temática, na visão de Andrade, marca uma singularidade do eu-lírico bottiano no livro mencionado. Essa abordagem temática, na opinião dele, dialogaria com o ideal clássico de beleza e com a prática institucionalizada da pederastia na Grécia antiga. O envolvimento institucionalizado se configurava como uma “[...] relação ‘amorosa’ entre um homem mais velho e um rapaz ou homem mais jovem” (ANDRADE, 2012, p.68). Esta exploração arrojada da temática homoerótica realizada em muitos dos versos de *Canções*, de Botto, por sua vez, não demoraria muito a incomodar a sociedade portuguesa do começo da primeira metade do século XX. Assim como não tardaria a encontrar opositores sedentos de calar os versos da obra.

A primeira manifestação rechaçadora em relação à publicação do livro do autor veio por parte de um homem chamado Álvaro de Campos³ em uma carta destinada ao editor da revista *Contemporânea*, José Pacheco. Entre as linhas da carta, destaca-se uma em que o indivíduo alegava que “A arte do Botto é integralmente imoral. Não há célula nela que esteja decente” (CAMPOS, 1922, apud MARTINS, 2013, p.26). Esta carta, em específico, foi escrita em resposta à crítica elogiosa que Fernando Pessoa fizera acerca da poética bottiana presente em *Canções*. A crítica de Pessoa, intitulada *António Botto e o ideal estético em Portugal*, foi publicada originalmente também na revista *Contemporânea* (nº 3), porém em julho de 1922 (BARRETO, 2012, p.241). Este artigo de Fernando Pessoa, em suma, enaltecia o caráter meticuloso da arte do poeta e elogiava os méritos estéticos de sua obra. Assim como exaltava o lirismo da obra despreocupado com questões morais ou éticas comezinhas da época. Fatores que aproximariam *Canções*, na opinião de Pessoa, ao ideal estético grego de beleza pura. O importante escritor e crítico Fernando Pessoa termina seu texto com a afirmativa “Artistas tem havido muitos em Portugal; mas estetas só o autor de *Canções*.” (1922, p.10).

Afora este primeiro rechaço do cidadão português Álvaro de Campos, outra resposta indignada ao artigo elogioso de Fernando Pessoa foi escrita pelo jornalista católico Álvaro Maia, “jornalista renomado da época” (MARTINS, 2013, p.27). Manifestação intitulada *Literatura de Sodoma: Fernando Pessoa e o ideal estético em Portugal* e publicada também no periódico *Contemporânea* (nº 4, de outubro de 1922). No texto, o citado jornalista se mostra surpreso com a admiração, para ele, infundada e complacente de Pessoa em relação às últimas publicações daquelas terras (entre as quais constava *Canções*, de António Botto) e as rotulam de “pus literário” (MAIA, 1922, apud MARTINS, 2013, p.27). Sem dar muita importância à crítica de Maia, Fernando Pessoa endereça apenas uma resposta irônica ao periódico apontando um equívoco linguístico no texto do jornalista (MARTINS, 2013, p. 28).

No ano seguinte, outro manifesto contrário à publicação de *Canções* fora organizado pela Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa. Grupo que mobilizava entre duas e três centenas de alunos da capital portuguesa. O texto de repúdio às últimas publicações literárias em Portugal, motivado em certo grau pela reedição do livro de António Botto pela editora Olisipo de Fernando Pessoa em 1922, foi escrito por esta Liga e publicado em 20 de fevereiro de 1923 nas páginas do diário *A Época*, de caráter católico e monárquico. Tratadas de maneira geral, as publicações da época são atacadas e caracterizadas como abominações tórpes e identificadas como literatura imoral pelo grupo (BARRETO, 2012, p.241 e 247).

³ Não se trata de um dos heterônimos de Fernando Pessoa.

Esta Liga de estudantes autores do manifesto *Dos estudantes das Escolas Superiores de Lisboa – Aos poderes constituídos e a todos os homens honrados de Portugal* organiza, pouco mais tarde, concentrações no centro de Lisboa, fazem rondas por livrarias e distribuem seus impressos nas ruas. O texto espalhado defendia que “Sodoma ressurg[ia] nos livros e nos escritores, nos espíritos e nos corpos” e reclamava por uma “*reação* pronta e implacável” dos cidadãos portugueses e dos “livreiros honrados” contra o que os estudantes chamavam de “livros tórpes” (1923, apud BARRETO, 2012, p.246-247).

Encabeçados pelo líder estudantil Pedro Teotónio Pereira, “[...] estudante monárquico e católico, que na década seguinte será chamado ao governo de Salazar” (BARRETO, 2012, p.241), alguns estudantes pertencentes àquela Liga elaboraram uma lista de obras nacionais e estrangeiras que deveriam ser objetos de confisco e incineração. Dentre as quais figuravam: *Decadência*, da poeta portuguesa Judith Teixeira [1880-1959]; *Delicioso Pecado*, de Mário Domingues [s.d.] (uma novela que descrevia um caso de incesto); o romance *La Garçonne*, do escritor argelino Victor Margueritte [1866-1942 – França]; o manifesto *Sodoma Divinizada*, do escritor português Raul Leal [1886-1964] e o livro *Canções*, de António Botto (p.242-243). Segundo José Barreto, contando com o apoio da Igreja Católica, os estudantes conseguiram com que as autoridades da 1ª República portuguesa, representada pelo governador de Lisboa major Viriato Lobo, ordenassem e realizassem a primeira apreensão e queima dos livros já na primeira semana de março de 23 (2012, p.242-243).

3. A lírica como *performance*

De acordo com Vítor Aguiar e Silva [Portugal, 1939], historiador da literatura, os termos *poietes*, *poiesis* e *poiema* derivados do verbo *poien*, que significa “fazer, fabricar, confeccionar, executar” (2008, p.234) surgiram apenas no século V a.C.. De acordo com este autor, foram prosadores gregos como Heródoto [484 – 425 a.C] e Tucídides [460 – 395 a.C]; filósofos sofistas como Antifonte [s.d. – 411 a.C.] e Górgias [485 – 380 a.C] e o comediógrafo Aristofanes [447 – 385 a.C.] que cunharam primeiro aqueles termos para “[...] fazerem referência à *atividade* poética como um processo similar ao trabalho de um carpinteiro ou de um tecelão”. O uso daqueles termos com essa acepção, conseqüentemente, abalou a antiga concepção de uma suposta origem divina da poesia. Para o autor, é a partir daí que ela deixa de ser encarada como um dom das Musas, um fruto de possessão, produto de uma loucura sublime ou de um sopro sagrado, para ser considerada “[...] uma composição de palavras, um labor oficial, um saber-fazer” orientado por uma técnica (2008, p.234).

Segundo o mesmo autor, embora o termo *poesia lírica* seja empregada atualmente para indicar poetas gregos antigos, tais como Píndaro [522 – 443 a.C.], Safo [630 – 612 a.C.], Anacreonte [582 – 485 a.C.], entre outros, essa terminologia só passa a ser factualmente usada a partir do período alexandrino. O que, nestes casos, torna a aplicação do termo anacrônica, na opinião do autor. Aguiar e Silva afirma que poesia cantada ao som da música e acompanhada frequentemente de dança, até a época alexandrina, era denominada *melike poiësis* e o seu compositor era chamado *melopois* ou *melikos poiëtes*. E que, apenas um pouco mais tarde, no século I a.C., esse tipo de prática poética passaria a ser denominada *lyrike poiësis* e, só então, seus criadores passariam a ser denominados *lyrikoï*. Os poetas recebiam essa denominação essencialmente porque a poesia que entoavam era acompanhada preferencialmente do instrumento musical *lyra* (AGUIAR E SILVA, 2008, p.231-232).

Ainda de acordo com Vítor Aguiar e Silva, a ideia de lirismo como expressão confessional, exaltada, ardente e sublime da interioridade, dos sentimentos e das vivências do próprio poeta aparece, na França, nos anos seguintes ao primeiro quartel do século XIX, em autores como Alfred de Vigny [1797 – 1863] e Alfred de Musset [1807 – 1857], por exemplo. Esta concepção de lirismo como confissão pessoal do poeta foi, para o autor acima, desencadeada a partir da hegemonia que o Romantismo alemão exerceu em meio às artes naquele período (2008, p.230).

Para Aguiar e Silva, a cisão entre *persona* lírica (o eu do poema ou eu-lírico) e ego empírico (a pessoa física do poeta) só é salientada com a publicação, em 1956, da obra *Die Struktur der modernen Lyrik (Estrutura da Lírica Moderna)*, do crítico alemão Hugo Friedrich [1904 – 1978] (2008, p.230). Pela dicotomia estabelecida a partir deste importante texto teórico e pela natureza polifônica da poesia moderna em diante, já não estaríamos autorizados a pressupor que o eu do poema (eu-lírico) performe necessariamente a identidade real do eu-poeta. A partir desse marco epistemológico, a dimensão ficcional da poesia começa a ser salientada e mais observada na estrutura da lírica. Como consequência desse fenômeno, o terreno de certezas da apreciação poética, de certa maneira, se desestabiliza e abre espaço cada vez maior a instigante pergunta: O que o poema, de fato, performa?

4. As possíveis etapas de *performance* de um poema

Partindo de um ponto de reflexão teatral e antropológico, Richard Schechner advoga que o “processo de *performance*” (2006, p.191) pode compreender a existência de três etapas subdivididas em dez fases passíveis de serem investigadas de acordo com o gênero observado e o

contexto de sua execução. A saber: 1) *Proto-performance* ou etapa de preparação, que pode conter as fases de a) treinamento, b) oficinas e c) ensaios; 2) *Performance*, que pode conter as fases de d) aquecimento, e) *performance* pública (ou performance propriamente dita), f) eventos/contextos de encenação da performance e g) esfriamento/desaquecimento e a etapa de 3) *Balanço/Desdobramento*, que pode compreender a existência de h) respostas da crítica, i) arquivos e j) memórias.

De acordo com o autor, *treinamento* é o modo pelo qual se adquire competências específicas. É o método, aula, prática, programa ou vivência que prepara o indivíduo/grupo para executar determinada ação ou comportamento. *Oficina*, na acepção do teórico, faz referência à fase de preparação da *performance* na qual os materiais dela são encontrados e/ou inventados e experimentados. *Ensaio* é a fase da *performance* na qual os elementos e detalhes, experimentados na *oficina*, são estabelecidos, cortados, organizados, colocados sob teste, deixados de lado e/ou fixados. O *aquecimento* faz referência ao modo como os atuentes se preparam, momentos antes, para performar ou ao comportamento do público ao se preparar para assistir tal encenação. A *performance* pública (ou propriamente dita) faz referência à organização formal dessa ação específica, sua forma de apresentação, sua estrutura. O *evento/contexto* faz menção às condições técnicas, econômicas e sociais da realização da *performance*. O *esfriamento* se refere ao comportamento pós-*performance* dos atuentes e/ou do público. O *balanço* diz respeito aos efeitos de uma *performance* em curto, médio ou longo prazo (SCHECHNER, 2006, p.210; grifos nossos).

Ainda de acordo com o autor, esse processo e/ou algumas de suas fases podem ser estudadas levando-se em consideração, além da própria estrutura da performance: 1) *Criadores* (autores, coreógrafos, compositores, dramaturgos, etc.); 2) *Produtores* (diretores, *designers*, técnicos, empresários, etc.); 3) *Performers* (atuentes ou intérpretes) e 4) *Participantes* (espectadores, fãs, congregações, críticos, jurados, entre outros) (SCHECHNER, 2006, p.191).

Partindo da análise do poema nº 13, da seção *Adolescente*, do livro *Canções* de António Botto e ao entendermos esse poema através de um processo de *performance* em cadeia, tal como Schechner concebe visando especialmente as artes cênicas, conseguimos visualizar e propor pelo menos cinco importantes etapas, nem sempre tão estanques, as quais o acontecimento poético poderia protagonizar. Entre as quais, destacamos: 1) Performance da escrita; 2) Performance publicizada; 3) Performance consumada ou de leitura; 4) Performance atuada e 5) Performance consequente.

A primeira etapa, *performance da escrita*, diria respeito ao momento em que o autor, tomado pelo ímpeto criativo, protagoniza a ação de escrever o poema. Essa instância performática não se referiria às condições circunstanciais nas quais o escritor rascunhou seu texto (em pé, sentado, em

público, sozinho). Mas, principalmente, às escolhas lexicais, sintáticas, semânticas, discursivas, imagéticas e sonoras as quais ele lançou mão para compor seu texto. Esta etapa é a que poderíamos chamar lápis e papel (ou computador). É a fase frequentemente finalizada depois de serem rasurados alguns versos e rasgadas algumas laudas. No campo da literatura, a via crítica conhecida por investigar essa etapa criativa, em que várias versões de um mesmo texto são ensaiadas, é a crítica genética (GRÉSILLON, 1991). Sabe-se, por exemplo, que o poema *Girassol da Madrugada* do *Livro Azul*, de Mário de Andrade [Brasil, 1893-1945], publicado apenas em 1940, estava sendo escrito desde a década de 1930 e, a conselho de seu amigo e poeta Manuel Bandeira [Brasil, 1886-1968], tenha perdido pelo menos um de seus versos “devido ao seu provável cariz homossexual” (COSTA, 2010, p.127). Esse fato seria um nítido exemplo de *performance da escrita*.

A segunda etapa, a *performance publicizada*, faria menção ao texto tal como ele foi dado a ver/ouvir/tocar, com todos os seus constituintes linguísticos e também em seu suporte (papel, arquivo digital, *cd-room*, *compact disc*, mural, parede, vídeo, projeção, etc.). Elemento que, em muitos casos, é um componente constituidor de sentidos. Esta etapa não faria referência direta aos processos burocráticos pelos quais passou o poema até que fosse efetivada sua publicação, que seria uma questão de ordem demasiado editorial e não textual-estruturante. Essa etapa faria especial referência à forma de apresentação do poema, fruto de escolhas, tal como ele foi plasmado. No campo dos estudos literários, o formalismo e a semiótica são bastante famosos por se preocuparem capitalmente com essa dimensão performática do texto (EAGLETON, 1983).

A terceira etapa, a *performance consumada*, faria referência ao momento em que um sujeito entra em contato pessoal com um poema, com toda a sua competência linguística e compreensão de mundo acrescidas de como se dá esse encontro (visual, auditiva, tátil, silenciosa ou balbuciada) e as sensações ocasionadas. No campo das investigações literárias, a fenomenologia, a hermenêutica e a estética da recepção (EAGLETON, 1983) são bastante conhecidas por se preocuparem primordialmente com a tríplice dimensão – autor-texto-leitor – implicada nesta etapa.

A quarta etapa, a *performance atuada*, faria alusão aquele momento interpessoal em que o poema é encenado/vocalizado por um *performer* (atuante ou intérprete). Figura que pode ser o próprio poeta, um professor, um aluno, um amigo ou outro(s), com todas as suas modulações de voz, intenções e variações gestuais. A semiótica, o teatro e a performance são vias críticas que frequentemente se preocupam em estudar essas dimensões teatrais da manifestação poética. Sabemos, por exemplo, o quão dificultada essa etapa de exibição é, ou até mesmo anulada, nas escolas brasileiras. Principalmente quando se trata de literatura de temática homoafetiva/homoerótica, que nem chega a ser cogitada para adentrar as salas de aulas no Brasil.

Uma literatura que, mesmo no ambiente acadêmico, e diante das conquistas legais obtidas pelo(a)s LGBTTs, está reservada às disciplinas optativas.

A quinta, e talvez última, etapa, a *performance consequente*, seria aquela desencadeada a curto, médio ou longo prazo a partir do contato com algum ou mais poemas. Essa etapa poderia se manifestar através de um meio verbal ou não de expressão. Por esta via, poderiam ser entendidas como exemplos de *performances consequentes* as manifestações de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos e da Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa, na década de vinte, em relação ao lançamento de *Canções*, de António Botto. Assim como este artigo suscitado a partir do encontro com o poema nº 13 do mesmo livro. A história da literatura e a história cultural são exemplos de campos investigativos preocupados com essa dimensão social da arte.

Para finalizar este artigo, achamos oportuno frisar que a nossa intenção aqui não foi a de encerrar a discussão sobre as possíveis dimensões performáticas que um texto poético pode protagonizar. Mas, justamente, destacar algumas dessas fases possíveis, as esboçando em um trabalho conciso de aproximação entre os estudos literários e os de *performance*. Das questões despertadas a partir do poema nº 13, de António Botto, depreendemos que realizamos um pontual começo de debate e concluímos que a poesia possui poderes para além daqueles encerrados no papel (ou outro suporte). Fenômeno que por si só já não é pouco. A poesia, como vimos, tem o poder de formar, (trans)formar, maravilhar, incomodar, destoar, repercutir, agradar, realizar, (in)formar, entre outras ações. E, desta maneira, modificar o próprio tecido das práticas literárias, os indivíduos e o universo ao seu redor. Com este trabalho, pretendemos também valorizar a poesia de António Botto e salientar o fato de que tanto a história literária quanto as práticas educativas possuem uma dívida para com a literatura de expressão homoafetiva/homoerótica. Concluímos com a expectativa de que soem outras vozes e irrompam mais performances.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor. Sin poética hay poetas: ensaio de poética histórica. Sobre a fortuna da lírica ocidental. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis. **Poesia e Arte. A Arte da Poesia**. Homenagem a Manuel Gusmão. Lisboa, PT: Editorial Caminho, 2008, p.229-251.

ANDRADE, Rosevan Marcolino de. **Lirismo e homoerotismo n'As Canções de António Botto**. Paraíba: Mestrado em Literatura e Interculturalidade/Universidade Estadual da Paraíba – UEPB, 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade).

BARRETO, José. Fernando Pessoa e Raul Leal contra a campanha moralizadora dos estudantes em 1923. In: **Pessoa Plural: 2**. Lisboa: Instituto de Ciências Sociais – Universidade de Lisboa, 2012.

Disponível em: https://www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/ejph/peessoaplural/Issue2/PDF/I2A08.pdf. Acesso em: 15 ago. 2015.

- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p.461-480.
- BÍBLIA SAGRADA**. 2ª ed. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri, SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2008, p.168.
- BOTTO, António Tomás. **As canções de António Botto**. 18ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1999.
- COSTA, Horário. O cânone impermeável: Homoerotismo nas poesias brasileira, portuguesa e mexicana do modernismo. In: COSTA, Horário. [et. al.] **Relatos do Brasil homossexual: Fronteiras, subjetividades e desejo**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial, 2010. Disponível em: http://www.defensoria.sp.gov.br/dpesp/Repositorio/39/Documentos/o_canone_impermeavel.pdf. Acesso em: 13 ago. 2015.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Miniaurélio século XXI: O minidicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- GRÉSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. **Estudos Avançados**, vol. 5, nº 11, jan/abr, 1991. São Paulo. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141991000100002. Acesso em: 21 ago. 2015.
- JAKOBSON, Roman Osipovich. O que é a poesia?. In: TOLEDO, Dionísio. (Org.). **Círculo linguístico de Praga**. Porto Alegre: Editora Globo, [s.d.], p.167-179.
- MARTINS, Ricardo Marques. **Artimanhas de Eros: aspectos do erotismo e dos esteticismos na poética de António Botto**. Araraquara, SP: Doutorado em Estudos Literários/Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários).
- PESSOA, F. António Botto e o ideal estético em Portugal. In: **Contemporânea**, nº 3. Lisboa: julho, 1922. Artigo disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3123>, acesso em 04 ago. 2015.
- SCHECHNER, Richard. **Performances Studies: an introduction**, second edition. New York & London: Routledge, 2006.
- SCHECHNER, Richard. Performers e Espectadores: Transportados e Transformados. In: **Revista Moringa Artes do Espetáculo**, vol.2, N.1, 2011. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/viewFile/9993/5473>. Acesso em: 05 jun. 2012.
- ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: CosacNaify, 2007.

Michael Silva

Graduado em Letras, Línguas Portuguesa e Inglesa e suas Literaturas/UFT. Mestrando em Performances Culturais/UFG.

Goiandira Ortiz de Camargo

Doutora em Letras (UFRJ), Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras (UFG) e Bolsista de Produtividade em Pesquisa (CNPq)

Enviado em 30 de setembro de 2015.

Aceito em 30 de outubro de 2016.