

SUBJETIVIDADE GAY NA POESIA DE ANTÓNIO BOTTO

GAY SUBJECTIVITY IN ANTÓNIO BOTTO'S POETRY

MARIA LÚCIA OUTEIRO FERNANDES *

RESUMO: Buscando entender os motivos da sua ausência no cânone da lírica portuguesa do século XX, este ensaio pretende suscitar algumas reflexões acerca das qualidades estéticas da poesia de António Botto. Além deste objetivo, este trabalho pretende mostrar de que modo o esteticismo e o decadentismo se articulam, na poesia dramática de António Botto, promovendo uma tensão com o humanismo ou vitalismo, a fim de melhor expressar uma subjetividade gay e criar uma identidade queer.

PALAVRAS-CHAVE: António Botto, poesia portuguesa, poesia dramática, subjetividade gay, identidade queer.

ABSTRACT: By seeking to understand António Botto's absence in the canon of Portuguese lyric poetry of the 20th Century, this paper proposes some reflections on the aesthetic aspects of his work. In addition to this objective, we also intend to discuss the bond created between Aestheticism and Decadentism in his dramatic poetry – which causes tension with humanism or literary vitalism – in order to better express gay subjectivity and form a queer identity.

KEYWORDS: António Botto, portuguese poetry, dramatic poetry, gay subjectivity, queer identity.

* Professora do Departamento de Literatura e do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista (Unesp), *campus* de Araraquara.

A primeira coisa que impressiona quando se lê a obra de António Botto é que, sob o estilo aparentemente despretensioso, transparece a consciência crítica do poeta que busca uma composição rigorosa e afinada com várias tradições desde o trovadorismo até a modernidade. Embora as informações biográficas falem do autodidatismo do escritor, da sua pouca educação formal, isso não significa que a concepção de poesia bottiana seja simplista ou ingênua, nem que se configure como mera expressão de emoções ou confissão apaixonada de experiências amorosas. Ao contrário, as composições líricas de Botto revelam domínio de procedimentos técnicos e formais, denotando considerável conhecimento sobre linguagem poética. Sua dicção revela até mesmo certo intelectualismo, principalmente quando utiliza recursos como a ironia e o distanciamento crítico, ou quando faz comentários metapoéticos acerca do próprio texto, do seu processo de criação e da sua postura como poeta.

O esteticismo bottiano foi sobejamente enfatizado por dois dos críticos mais empenhados em apontar as qualidades de sua poesia, Fernando Pessoa e José Régio. No momento em que a obra de Botto sofria intensa perseguição por parte de grupos conservadores, Pessoa iniciou veemente defesa do esteticismo de origem grega que, segundo ele, constitui um dos aspectos mais relevantes do lirismo bottiano. Para Pessoa, o esteticismo decorre do anseio de criar beleza por meio da arte e resulta de uma atividade da inteligência que, conscientemente, rejeita tanto a intuição quanto os aspectos metafísicos e morais, trabalhando de modo crítico para atingir o ideal da verdade e do bem, na beleza criada pela arte: “Busco a beleza na forma;/E jamais/Na beleza da intenção/A beleza que perdura” (BOTTO, 1999, p. 53). A beleza bottiana decorre do fazer poético em si, que mobiliza recursos da linguagem para criar uma dicção singular, capaz de gerar efeitos estéticos.

Embora haja um predomínio absoluto da sensibilidade e uma recorrência marcante do corpo e do desejo na poesia de Botto, esta nunca resvala para a falta de controle do eu lírico acerca dos temas tratados. Há sempre uma postura de análise e de juízo acerca da sua sensibilidade e do desejo de expressão, o que o aproxima dos ideais de distanciamento crítico da poesia moderna. Uma de suas qualidades mais visíveis é aquela capacidade de criar emoção por meio da imaginação, entendendo-se por imaginação, como ocorria em Fernando Pessoa, uma atividade desenvolvida por meio de uma consciência sempre atenta. Embora nunca se afaste da vida, mesmo quando fala do delírio que toma conta dos amantes, o sujeito poético nunca perde o domínio sobre a linguagem utilizada para criar o estado de delírio ou outras situações que envolvem os jogos do amor.

As canções de António Botto

A produção lírica deste escritor encontra-se reunida num livro denominado *As canções de António Botto*. Supõe-se que existam muitos poemas espalhados em jornais e revistas, que ainda aguardam por uma recolha e uma edição crítica da sua obra completa. Tendo passado por várias configurações, nas sucessivas edições, o livro recebeu do próprio autor, já na primeira edição de 1922, o título de *Canções*. O título aponta para as principais características dos poemas que são a musicalidade, a preferência pela temática amorosa, a melancolia e certo transbordamento do eu lírico.

Inicialmente, a canção designa uma composição destinada ao canto, mas com os poetas renascentistas ela ganha autonomia, forma fixa e carácter erudito, configurando-se como texto para leitura e não mais como composição para ser apresentada a um público, associada a um acompanhamento musical. Na canção moderna é possível encontrar ecos de todas as modalidades de composições poéticas antigas. De modo que, nas canções escritas no século XX, encontra-se uma multiplicidade de aspectos híbridos, que resultam de todas as manifestações anteriores. Muitas vezes, quando expressam um tom celebratório, as canções aproximam-se das odes, enquanto algumas, permeadas pelo sentimento melancólico, se parecem com elegias (MOISÉS, 2013, p. 63).

A exploração da canção como forma fixa, em Portugal, teve seu apogeu no período quinhentista, retornando durante o romantismo. Estruturalmente, compunha-se de três partes –introdução, texto e finda – podendo também dispensar a primeira. “Na finda, sempre mais curta que as estrofes do texto, o poeta personificava o seu poema e invocava-o diretamente, dedicando-o a alguém, ou comentando-o de qualquer modo” (COELHO, 1960, p. 121). Quanto à temática, a canção expressava um “amplo espectro, desde os temas guerreiros até os morais, passando pelos patrióticos, humorísticos, satíricos e religiosos. Entretanto, o seu motivo dileto e mais constante é o amor” (COELHO, 1960, p. 64), podendo ainda abordar a fugacidade da vida, a mudança de todas as coisas, o tempo que passa irremediavelmente e outros temas afins.

Esta multiplicidade de aspectos formais e temáticos que caracteriza as diversas manifestações históricas da canção é muito bem representada na obra de António Botto. É possível identificar referências variadas, em todos os níveis da composição, tanto às cantigas medievais, quanto às clássicas e românticas, o

que confere à sua obra um efeito de diálogo com diversas tradições líricas lusitanas. Embora o livro *As canções de António Botto* também inclua outras formas de composição poética como as quadras e os sonetos, ao lado de um número menor de composições mais livres, próximas da poesia modernista, o que predomina mesmo é a canção, se considerada como uma composição que recebe do poeta um tratamento muito variado. Em cada poema são explorados recursos e procedimentos diferentes, apreendidos da multiplicidade de suas manifestações na lírica portuguesa. Alguns eixos conferem unidade à criação lírica de Botto, tais como a musicalidade, a plasticidade, o esteticismo, a dramaticidade, a afetividade homoerótica, o tom melancólico, que se alterna com o tom celebratório, o entusiasmo que se alterna com o sentimento decadentista e trágico, a presença do corpo e do sensualismo, que se contrapõe a um sutil anseio de espiritualização da própria matéria orgânica.

A musicalidade não se restringe ao ritmo, sempre variado, e à sonoridade dos versos. Inúmeras são as referências ao universo da música, tanto no plano do conteúdo quanto no nível da expressão. Entre as referências musicais, sobressaem aquelas que remetem ao contexto e imaginário do fado e do tango, gêneros musicais ligados a uma concepção trágica do amor, bem como ao mundo dos cabarés, da prostituição, das paixões clandestinas e dos desencontros amorosos.

O poema “Para Dizer à Guitarra” configura-se claramente como uma canção moderna. A referência ao universo da música já transparece na alusão à guitarra portuguesa. Instrumento semelhante ao bandolim, dotado de seis ordens duplas de cordas metálicas, trata-se do instrumento usado normalmente para acompanhar os fados. Há uma personificação do instrumento já que o eu lírico se dirige à guitarra para lhe fazer uma espécie de confidência.

O poema estrutura-se em três partes. Na introdução, o sujeito posiciona-se em relação ao ato de cantar, mobilizado principalmente pela necessidade de dar sentido à vida. Trata-se de uma estrofe quase regular, com sete versos, menos o primeiro, que se alonga em oito sílabas, como a ressonância de um acorde musical. As rimas são intercaladas, mobilizando a associação de quatro sons diferentes conforme o esquema ABACDBC, além da incidência absoluta de nasais, como sons articuladores cuja função é harmonizar os demais fonemas numa cadeia sonora, que ecoa pelos ares:

Cantar! – Não há ninguém que não cante
 Mesmo em silêncio, ninguém!
 E às vezes a gente canta
 Sem vontade sem prazer
 – Apenas para mostrar
 Que a vida sem esse além
 Não tem uma razão de ser. (BOTTO, 1999, p. 146)

Na segunda parte, uma estrofe regular, de sete redondilhos maiores, com rimas misturadas, como se irrompessem diferentes sons de instrumentos musicais, o sujeito poético descreve alguns objetivos e resultados deste cantar: “Cantar para dissuadir/Os venenos do ciúme/Ou para ficarmos sós/Com a nossa consciência” (BOTTO, 1999, p. 146). A finda, uma estrofe regular e autorreflexiva, reforça a intenção metapoética. Tal como o alongamento verificado no primeiro verso, que se estende para oito sílabas, e tal como o espalhamento do som, pela multiplicidade sonora das rimas e pela redundância dos fonemas nasais que sustentam toda a composição, o papel da finda, de dar um resumo do poema, também se amplia para além das fronteiras do texto: “Cantar! Resumo liberto/De tudo que anda a viver;/E o mundo cabe inteirinho/Numa nota musical” (BOTTO, 1999, p. 146). A predominância de nasais sugere sons que ecoam pelo ar, numa cadeia sonora, possibilitando uma harmonia entre todos os sons e sentidos que se espalham na composição, numa ânsia de extrapolar os limites da escrita.

A unidade na diversidade

Se considerarmos o livro *Canções* em sua totalidade temos que admitir que se trata de obra irregular do ponto de vista da forma, do estilo, do tom, dos tipos de composição e até da qualidade das composições. Se tomarmos, porém, as diferentes partes do livro, considerando que se trata de uma reunião de livros publicados anteriormente, vamos entender que cada uma destas seções – são quinze no total – apresentam unidade de forma e de conteúdo, revelando uma consciência crítica aguçada do autor na elaboração de sua obra. Em outras palavras, as seções, concebidas inicialmente como livros distintos, não constituem

meras reuniões de poemas, mas apresentam, cada uma delas, um eixo que define sua estruturação.

O primeiro livro, *Adolescente*, apresenta notável equivalência entre a forma e os temas tratados, todos relacionados ao universo que antecede o limiar da vida adulta. A ingenuidade naturalista que alguns críticos, como Raúl E. Romero (2000), apontam na obra de Botto refere-se principalmente a estes poemas, nos quais são abordadas diversas situações de um adolescente que se vê constantemente entre sentimentos contraditórios. Os poemas dramatizam estados internos ambíguos que se relacionam ao processo de descoberta de si, da beleza e da sedução dos corpos e, o que era totalmente inusitado, tematizam o desejo homoerótico, o que será uma das marcas principais da poética de Botto. O primeiro poema apresenta um personagem mergulhado em sensações muito fortes, que mesclam sofrimento, presságios de morte, iminência de experiências desconhecidas, muito desejadas, porém muito temidas, que suscitam dúvidas e angústia, mergulhando o eu lírico num estado de agonia. Deslocada metonimicamente para a tarde, a agonia amplia o estado interior que preside ao momento do encontro com o ser amado, paralisando o eu lírico diante da beleza sedutora do outro: “Não. Beijemo-nos, apenas,/Nesta agonia da tarde/Guarda –/Para outro momento,/Teu viril corpo trigueiro” (BOTTO, 1999, p. 11).

O adolescente experimenta uma visível evolução ao longo do livro, como bem analisam Gerson L. Roani e Rodrigo C. M. Machado (2012, p. 16), que vai da timidez ingênua, misturada ao medo e à agonia, até o entusiasmo com que se entrega ao amor carnal e mergulha nas experiências homoeróticas: “Quem é que abraça o meu corpo/Na penumbra do meu leito? (...)/ – És tu, senhor dos meus olhos” (BOTTO, 1999, p. 15-16). O amadurecimento leva-o a uma postura racional e algumas vezes até irônica diante das contradições e dissonâncias próprias das experiências amorosas da adolescência.

Vários procedimentos explorados por Botto potencializam a dinamicidade da linguagem, tais como as variações na forma de composição dos textos, as micronarrativas, com a criação de personagens e ambientações, a mudança de pontos de vista, o recurso da écfrase, bem como a recorrência a imagens que mostram estados internos variados como delírio, paixão, prazer, sofrimento, decepção, entre outros. No segundo poema do livro é possível encontrar todos esses recursos, que tornam a linguagem poética de *Adolescente* extremamente dinâmica e visual: “A noite,/– Como ela vinha!/Morna, suave,/Muito branca, aos

tropeções,/Já sobre as coisas descia,/E eu nos teus braços deitado/Até sonhei que morria” (BOTTO, 1999, p. 12).

No momento em que anoitece, o sujeito lírico está deitado nos braços do amado e vivencia um instante privilegiado. Para entender o papel especial deste momento, invocamos o conceito de instante pregnante. Trata-se de um instante selecionado como índice de uma realidade maior, que envolve o relacionamento dos amantes: “representar um acontecimento por um ‘instante’ só é possível buscando apoio [...] nas codificações semânticas dos gestos, das posturas, de toda a encenação” (AUMONT, 1993, p. 232). Para encenar uma experiência erótica, de sedução e entrega amorosa, o sujeito lírico evoca uma cena guardada na memória. A composição esmerada do cenário, marcado principalmente pela chegada da noite, é uma das tantas estratégias mobilizadas pelo poeta para tornar visível e concreto um estado psíquico.

Construído por meio de índices que mobilizam os sentidos – “morna”, “suave” e “muito branca” – o cenário tem por referência principal a noite, tratada como se fosse uma personagem entrando em cena. A noite vem acompanhada de intensa luz que se espalha e domina a cena. Tanto se pode pensar numa iluminação natural, feita pela lua, quanto numa luz artificial, típica de um ambiente urbano, não se excluindo também a possibilidade de uma permanência da claridade remanescente do dia.

O eu lírico atribui à noite as sensações que ele próprio está tendo naquele momento sublime. Mas o modo um tanto estabonado com que a noite chega – “aos tropeções” –, além de oferecer um contraponto às qualidades que antes lhe foram atribuídas, por meio de imagens que sugeriam suavidade e delicadeza, reforça a ideia de que tal ambientação alude ao estado interno do eu lírico, no qual predominam a hesitação, a ânsia, a dúvida e a angústia diante do que acontecerá no momento seguinte. Tudo seria sublime na caracterização eufórica da noite, não fosse o fato de chegar de maneira abrupta, trazendo a imagem disfórica da insegurança diante de obstáculos desconhecidos. Não é a noite, portanto, que chega aos tropeções, mas é o eu lírico que se inquieta, sentindo-se à beira de um abismo. Completamente seduzido pelo amado, entre a vigília e o sono, mergulha num estado de delírio:

O que se diz de imediato sobre a sedução é que é um jogo. Caçada silenciosa entre dois olhares; captura numa rede perigosa de palavras. Jogo arriscado e fascinante –

angústia e gozo – onde o vencedor não sabe o que fazer de seu troféu e o perdedor só sabe que perdeu seu rumo: um jogo cuja única possibilidade de empate se chama amor. Jogo que pretendo abordar do ponto de vista do aparente perdedor – o seduzido – já que é ele quem nos deixa registro sobre sua experiência. É o seduzido que se expressa – na poesia, na literatura, nos consultórios de psicanálise. É o seduzido que tenta compreender a transformação que se deu nele ao mesmo tempo que tenta entender o olhar do sedutor. [...] O sedutor é o que *não se revela*. Mas revela alguma coisa – o quê? – sobre o seduzido. (KEHL, 1988, p. 411)

A imagem mais forte do poema, que traduz a completa rendição do eu lírico à sedução que sobre ele exerce seu amante é a do sonho da morte: “Até sonhei que morria”. É por meio deste sonho que ele vai tentar entender a transformação ocorrida no seu íntimo, o que o leva a comparar seu sofrimento ao de Cristo: “E via –/ Goivos e cravos aos molhos;/ Um Cristo crucificado” (BOTTO, 1999, p. 12). Ao mesmo tempo que procura entender o que se passa consigo, vai tentando entender também o olhar que o mantém subjogado: “Nos teus olhos, / Suavidade e frieza; /Damasco roxo puído” (ibid., p. 12). Depois de apresentar os olhos do amado, suaves, porém frios, o sujeito lírico apresenta suas mãos: “Mãos esqueléticas rasgando / Os bordões de uma guitarra” (ibid.).

Como enfatiza Ricardo Marques Martins, o poema se constrói a partir de enumerações nominais, que funcionam como “flashes cinematográficos” na elaboração metonímica da “figura do ser amado a partir da focalização dos olhos e das mãos que tangem a guitarra” (MARTINS, 2013, p. 50). Esta focalização concorre para a elaboração de uma cena dinâmica, de forte apelo sensorial. O resultado é um efeito de duplo enquadramento, que resulta numa *mise en abyme*. Mais do que penetrar na subjetividade e na memória do eu lírico, o leitor penetra no universo do seu desejo, experimentando sensorialmente o delírio desencadeado pelo olhar e pelas mãos do sedutor.

Na segunda parte do poema, elabora-se uma cena que leva o leitor para fora do delírio, retirando-o do instante pregnante e colocando-o em contato com um instante corriqueiro na vida daqueles amantes, em que rolam pelo chão completamente entregues ao jogo da sedução: “Procurei a tua boca,/A tua boca sadia;/ Beijamo-nos doidamente.../– Era dia!/E os nosso corpos unidos/Como corpos sem sentidos, /No chão rolaram, e assim ficaram!” (BOTTO, 1999, p. 12). Desse modo, o jogo da sedução termina empatado, à medida que ambos se entregam

(KEHL, 1988, p. 411) e este momento da entrega é representado por “um instante qualquer” (AUMONT, 1993, p. 233). Recorrendo às duas formas de representação no mesmo poema, Botto logra um efeito tipicamente cinematográfico, em que a montagem das cenas se faz a partir de um instante impregnado de conteúdos simbólicos, de sensações conflitantes, que representa o universo caótico do desejo e do delírio, seguido de outro momento completamente oposto, que se confunde com uma cena real comum.

O paralelismo, que enfatiza o princípio da semelhança, ocorre não somente dentro dos textos, mas resvala de um poema a outro, o que confere unidade a cada conjunto de poemas das diferentes seções. No poema apresentado acima, vimos que há uma multiplicidade de sugestões acerca da iluminação que se espalha pelo cenário, mas não se tem certeza sobre sua origem. No poema seguinte, porém, o leitor se depara com nova versão da mesma cena, recriada a partir de recortes e montagem diferentes, na qual se depara com uma explicação acerca desta luz, que vinha de uma imensa lua rodeada de estrelas e também de candelabros acesos: “Andava a Lua nos céus/ Com o seu bando de estrelas./Na minha alcova/Ardiam velas/ Em candelabros de bronze” (BOTTO, 1999, p. 13).

Os procedimentos que conferem continuidade entre um poema e outro de cada livro, seja por recorrência a elementos temáticos, seja por referência a elementos formais ou técnicos, aparecem na estruturação das diversas seções que compõem a obra completa. A seção intitulada *Olimpiadas* começa com uma dedicatória: “A todos esses jovens que ao sol e à chuva, num campo, durante horas inteiras quase nus, cultivam, com uma formosa animalidade inconsciente, a alegria muscular na destreza dos desafios” (BOTTO, 1999, p. 65). O livro é composto por cinco poemas que mostram personagens masculinos em cena, em alguma atividade esportiva.

Além dos aspectos temáticos que unem os poemas, um tom trágico percorre o livro enfatizando uma cena recorrente, que se manifesta como tímido esboço de um enredo. O eu lírico sente atração por um determinado personagem, envolvido com os jogos olímpicos, mas aquilo que num primeiro instante pode significar uma promessa – um olhar, um gesto, um movimento sutil –, no instante seguinte se esvai, gerando uma desilusão. Em todos os poemas em que este núcleo de enredo se esboça, o motivo da desilusão é sempre o mesmo, que é a suspeita de que o jovem sedutor esteja envolvido com um relacionamento fe-

minino. O estabelecimento de um tom trágico, no livro *Olimpíadas*, começa no primeiro texto, que encena o início de uma Maratona.

Como ocorre em grande parte dos poemas, o cenário começa a ser construído pela iluminação. Em seguida vem o elemento sonoro, do sinal que abre uma temporada de jogos olímpicos. A voz do locutor se confunde com a de Píndaro, cantor de memoráveis odes, que celebravam heróis dos jogos na Grécia antiga. A alusão à poética clássica instala uma ambiguidade no discurso. Além de dramatizar cenas de belos personagens, os poemas também buscam definir uma poética bottiana: “Manhã de luz penetrante/O sinal dando início à Maratona/É dado/Pela voz d’oiro /De Píndaro – o imortal” (BOTTO, 1999, p. 67).

Dada a largada da maratona e da própria composição do poema, a descrição vai se concentrar não nos jogos e competições, mas no desfile de corpos seminus, belos, tocados pela pureza e pela perfeição, conotações invocadas pelo qualificativo “carne divina”, que tanto remete à beleza superior, sublime, quanto se refere a um dado de extrema importância para a definição do contexto homoe-rótico, que é a ausência, nestes corpos, da contaminação feminina. A elaboração deste campo semântico é estruturada pela oposição que lhe serve como eixo. A carne divina, “sem mácula”, dos jovens opõe-se à carne “doente, sacrificada” daqueles que se envolvem com mulheres: “E aqueles corpos/De gentilíssimo talhe/E sóbria musculatura/– Carne divina/Sem a mácula do abraço feminino” (BOTTO, 1999, p. 67). Na segunda parte do poema, a cena toma novo rumo. O eu lírico se envolve, por meio do olhar, com um jovem atleta, vivendo intenso momento de dúvida acerca de seu envolvimento, sentimento que é dissolvido a seguir: “E na minha alma de artista/Uma trágica certeza/Mais me entristece e me dói” (BOTTO, 1999, p. 67-68).

A ambiguidade esboçada no poema, acerca do envolvimento do outro, é explorada também nos textos posteriores. No poema seguinte, outro personagem, um belo discóbolo, que se esquivava do olhar do eu lírico, é mostrado em plena atividade de arremesso e termina igualmente coroado como herói. O tom trágico vai crescendo à medida que o livro avança. E toma proporções sinistras no quarto poema, no momento em que eclode uma gargalhada feminina, uma alusão à presença iminente da morte, interpondo-se entre o sujeito lírico e o objeto do seu olhar e desejo: “Uma gargalhada/Metálica – de mulher/Retine/Como vidraça quebrada/Por um encontrão brutal” (BOTTO, 1999, p.71). A “gargalhada metálica” ecoa até o poema seguinte, que é o último do livro, momento

em que o elemento trágico vai encontrar o desfecho, na encenação da morte de um toureiro.

A cena é introduzida, como em quase todos os poemas, pela elaboração do cenário e do fundo musical: “Ia a tarde ao final/Somem-se os últimos ecos/Duma jota aragonesa” (BOTTO, 1999, p. 72).

A referência à jota aragonesa, uma dança folclórica da Espanha, desenvolvida ao som de castanholas, guitarra e instrumentos de percussão, sugere o embate do toureiro com o animal, numa complexa associação à coreografia, pontuada pelo desafio e pela sedução entre os pares, na dança trágica que precede a morte. A seguir, o poema introduz e fixa a imagem singular do protagonista: “Quando ele surge na arena/– Uma flor de oiro!/Sensualíssimo, viril,/E flexuoso/Procura aproximar-se do toiro,/A multidão/Refulge num delírio de loucura” (BOTTO, 1999, p. 72). A preparação para o desfecho triunfal se dá por meio de uma reviravolta, no instante em que todo o palco fica iluminado:

[...]

Há uma luz de labareda
E o silêncio é mais profundo.

Os cornos tocam no oiro e na seda.

E ele – tomba,
Vencido,
Rasgado,
– Cheio de sangue na fronte.

[...]

Tem o ventre descoberto
E as negruras
Da sua virilidade
Toda a gente as pode ver. (BOTTO, 1999, p. 72)

Decadentismo e dramaticidade

A musicalidade, a plasticidade e o imaginário de inspiração decadentista, que aparecem associadas entre si no poema acima, vão ser exploradas de diferentes maneiras em todos os demais livros reunidos na obra. Além de aumentarem a dinamicidade, esses procedimentos configuram um efeito de visualidade, favorecendo a presença de uma das principais características da obra de António Botto, que é a dramaticidade.

A dramaticidade decorre da habilidade para criar, com a imaginação, a vida interior própria ou alheia, e está associada a uma das principais características da lírica moderna, que consiste na despersonalização. Em Portugal, o poeta que mais discutiu e valorizou a despersonalização como procedimento estético foi Fernando Pessoa, que concebeu a própria criação poética como fingimento, com base no paradigma dramático. A dramatização decorre deste processo de criação poética que rejeita a expressão pura e direta das emoções e propõe uma recriação, pela imaginação, com apoio do pensamento racional e do distanciamento crítico, de emoções, de estados internos e outros aspectos da vida, recorrendo principalmente às imagens.

Para realizar o trabalho de transfiguração do real em linguagem poética, recorre Botto a duas fontes principais. Uma delas é o esteticismo grego: “O mais importante na vida / É ser-se criador – criar beleza” (BOTTO, 1999, p. 35). Na opinião de José Régio, Botto tende não somente a considerar o belo como caminho para o bem, mas até a confundir os dois, o que constitui uma das marcas de todos os temperamentos essencialmente estéticos: “esteta não é só o que sente a beleza das linhas, das formas, das cores, dos sons, dos ritmos, das palavras, das imagens: Esteta não é só o que sente a ‘beleza sensível’. Esteta é também o que sente a beleza numa ideia ou construção intelectual, numa intuição ou dum sentimento” (RÉGIO, 1978, p. 32).

A outra fonte de paradigmas para as dramatizações empreendidas por Botto é o decadentismo finissecular, que ressoa em toda a sua obra, de modo especial no livro *Dandismo*:

Na última carta
 Chamavas-me decadente;
 E eu achei graça,
 Fez-me rir
 A tua carta.

Quiseste insultar-me,
 E afinal,
 Conseguiste ser gentil.
 [...] (BOTTO, 1999, p. 89-90)

Há uma série de procedimentos e de elementos temáticos explorados na poesia de Botto, como situações ambíguas e cenas obscuras, que suscitam uma infinidade de sugestões e concorrem para criar o clima de angústia, de pessimismo e niilismo, típicos do imaginário decadente, muito difundido no final do século XIX, cujo impacto sobre os modernistas foi muito grande. De acordo com José Carlos Seabra Pereira, o que “parece caracterizar primariamente o Decadentismo é um estado de sensibilidade. Este é [...] próprio do homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta” (PEREIRA, 1975, p. 22-23). Este momento histórico caracteriza-se pela disseminação, nos países europeus, de uma sensação generalizada de decadência social e cultural, que se transforma numa reação contra a modernidade burguesa, na forma de uma revolta inconsistente e confusa, que mergulha a todos na melancolia e no pessimismo.

Neste contexto cultural e estético, configura-se uma valorização da irrealidade, do sonho, de perfumes, flores e joias raras, de situações artificiais e excitantes, de sensações delirantes, enfim, uma exaltação da luxúria e da artificialidade. A lírica decadentista encena o cansaço da alma, o pensamento cético e uma sensibilidade comovida, explorando tudo o que é obscuro, vago e criando uma estética da sugestão, fundamentada numa visão onírica do mundo. Obcecado pela necessidade de conhecer seu próprio mistério, o poeta decadentista debruça-se sobre o eu e suas angústias. Ao contrário dos românticos, nunca expressa suas emoções ou sensações de modo direto, mas somente por meio indireto, recorrendo a imagens complexas e sutis. A dramatização que Botto faz da fatalidade

e dos desenganos do amor, apoia-se na exploração de cenas repletas de fantasia e sugestões decadentistas:

A pérola
Redonda
Que eu ponho
Na minha gravata cor de musgo,
Deu-ma um moço pirata
Sinuoso e bronzeado
E formoso –
Como o capricho de um verso,
Um verso meu, cinzelado...

Ainda sofro se lembro
Seu finíssimo perfil
De finíssimo recorte...

E o amor – essa tontural!,
Prendia-o tanto à vida
Que ficava perturbado
Se ouvia falar da morte.
[...] (BOTTO, 1999, p. 45-46)

Nas três primeiras estrofes do poema acima, o poeta focaliza sua câmera em *close-up*, trazendo para o centro da cena uma “pérola redonda”, que ele põe na gravata. O olhar do leitor acompanha o olhar do sujeito lírico, que se detém sobre esta pérola, lembrando que ela guarda uma história de amor, cujo protagonista é um “moço pirata/Sinuoso e bronzeado”. Ao mesmo tempo que remete ao protagonista, o eu lírico refere-se também ao seu trabalho com o verso, fazendo uma comparação inusitada entre as características apontadas no rapaz e as qualidades do seu verso. Esta comparação enfatiza o caráter fictício do personagem, um ser feito de linguagem. O eu lírico expressa seu sofrimento diante da lembrança deste jovem de “finíssimo perfil” e de “finíssimo recorte”. Dando

continuidade ao jogo comparativo iniciado na primeira estrofe, poderíamos inferir que também seus versos apresentam estas características. A terceira estrofe vai encenar um paradoxo, que constitui o eixo central do poema. Dele emana o estranhamento que vai acompanhar a narrativa das estrofes seguintes. Esse paradoxo tem a ver com o sentimento do amor, “essa tontura”, contraditório e inexplicável, que atordoa os seres humanos. Nas estrofes seguintes o sujeito narra a história sobre o rapaz misterioso. Em primeiro lugar fixa o cenário, repleto de mistérios:

[...]

Uma noite – nem eu talvez sei contar
 Tudo quanto aconteceu:
 Andava no ar um silêncio de neblinas,
 – Noite fosca, duvidosa,
 Como o olhar de um judeu.
 [...] (BOTTO, 1999, p. 46)

As referências espaço-temporais situam os acontecimentos numa noite mergulhada em silêncio e neblinas, escura e “duvidosa”, no melhor estilo decadentista. A seguir, busca-se definir as características do misterioso protagonista, fixando o momento de sua entrada em cena:

[...]

Procurou-me contrafeito
 E quis conversar um pouco
 À margem da poesia
 De Rimbaud e de Verlaine;
 E depois de ambos bebermos
 Algumas taças de vinho
 Ergueu-se para bailar
 Uma valsa de Granados;
 As suas mãos –
 Morenas, longas e finas,
 Em gestos desencontrados
 Pareciam borboletas

Na sombra do seu desejo...

Desfolhavam-se na dança
Os movimentos de um beijo
Por fim, falou-me de amor.

Fitei-o. Nada lhe disse... (BOTTO, 1999, p. 46)

Neste trágico poema, o jogo da sedução é tratado pelo ponto de vista do outro e não do eu lírico. Este deslocamento no tratamento da sedução é marcado pelo uso da terceira pessoa, pela focalização externa, que fixa o olhar do leitor nos gestos, nas ações e nas palavras do outro. Os gestos ambíguos da personalidade do rapaz são cuidadosamente elaborados, desde o predicativo do sujeito “contrafeito”, que denota uma contradição interna em sua postura, passando por seu posicionamento na cena, “à margem da poesia”, que poderia ser entendido como a postura de alguém que fala de poesia, mas, na verdade, está falando da própria vida, ou ainda, que fala em torno de assuntos poéticos, enquanto é traído por seus gestos – dança, movimento contínuo das mãos, insinuações de beijos – que remetem ao desejo. Toda a obscuridade e ambiguidade da cena reflete o desejo que move o rapaz, vítima da sedução. Trata-se de um desejo que se mantém meio oculto, “na sombra”, sendo apenas insinuado, de modo indireto, pelos gestos e pelos elementos que compõem o enredo. A menção a Rimbaud e Verlaine, poetas relevantes para o decadentismo, são índices que auxiliam na elaboração dramática da cena. Reforça a focalização em terceira pessoa, a atitude de passiva indiferença do eu lírico que, neste caso, é o desencadeador da paixão não correspondida, que culmina no desenlace trágico do enredo: “Puxou, então, de um punhal/– Lindo punhal de Toledo,/E abriu no peito uma chaga/Onde, orgulhoso, guardara/O drama do seu segredo!” (BOTTO, 1999, p. 47).

A indiferença do sujeito lírico se confunde, no final, com a própria dúvida acerca da veracidade do seu relato. Assim, o leitor também é jogado num contexto de irrealidade, que não passa da criação fantasiosa do poeta, relacionada ao seu destino de “Artista”, cuja principal atividade se concentra na criação ficcional de realidades virtuais:

[...]

Mas tudo isto é verdade?

Tudo aconteceu assim?

No labirinto sombrio

Do meu destino de Artista,

Muito mais e muito mais

Se passa dentro de mim (BOTTO, 1999, p. 47)

A visão trágica predomina em *As canções de António Botto*. Os conflitos insolúveis do amor constituem os temas relevantes da obra. Uma ironia sutil e difusa marca as dissonâncias causadas pelos desencantos e desencontros entre amantes, o que faz dele um dos “poetas mais humanos” (RÉGIO, 1978, p. 41). Para José Régio, a originalidade da poesia amorosa de António Botto decorre não somente da exaltação à beleza masculina, em lugar da beleza feminina, mas principalmente da harmonia entre o esteticismo e a forte expressão do humano. Segundo o crítico presencista, em quase toda a poesia amorosa portuguesa, o amor aparece como “um alvoroço dos sentidos, um entusiasmo do coração, um enlevo da alma” (ibid., p. 62). Na poesia de Botto, porém, enquanto o corpo se entrega ao sensualismo amoroso, há uma reserva da alma, que se distancia e olha, enquanto a cabeça interroga e analisa, principalmente nos momentos em que o poeta recorre à ironia. Régio interpreta a ironia como uma “denunciante suprema das complicações insinuadas pela inteligência nas ingenuidades do sentimento e nos simplismos do instinto”, que “corrompe” os poemas líricos de Botto, “aparentemente tão simples, na verdade tão complexos” (ibid., p. 63).

A ironia reforça tanto o esteticismo quanto o decadentismo, auxiliando na criação da dramaticidade das composições e concorrendo para ressaltar a duplicidade, a multiplicidade, a ambiguidade, a riqueza de sentidos relativos à complexidade e às dissonâncias do amor: “Enganamo-nos, meu bem!/ Agora que já conheço / Todo o sabor dos teus beijos,/ Quero-te menos, e sinto/ A febre de outros desejos/ Que não podes entender.../ Mas hei de lembrar-te, juro!/ E tanto...quanto puder” (BOTTO, 1999, p. 36).

A análise das composições de Botto revela uma poesia complexa, que tem como um de seus principais eixos a tensão entre, de um lado, o intelectualis-

mo e o artificialismo, decorrentes do esteticismo e do decadentismo, e, de outro lado, o humanismo ou vitalismo, como denomina José Régio à presença de uma experiência vital, de um poeta que canta experiências amorosas ancoradas numa realidade humana verdadeira.

A complexidade das composições decorre principalmente do fato de que os textos não são pura confissão de sentimentos e sensações, mas constituem elaborações dramatizadas de cenas que traduzem de modo indireto os estados internos de uma subjetividade gay, mergulhada no sensualismo, seduzida pela beleza dos corpos masculinos, vítima e algoz na experiência das ilusões e desencantos do amor. Trata-se de poesia que explora variados recursos formais, para dar visibilidade às contradições do amor. Jorge de Sena chama a atenção para um recurso de grande efeito estético, que é a mudança de tom, bastante explorado pelo poeta (SENA, 1988, p. 189).

Diante das qualidades estéticas inegáveis desta obra, é forçoso concluir que a sua ausência no cânone da poesia portuguesa do século XX resulta do preconceito e da intolerância em relação a um dos pontos essenciais da poética bottiana, que é o homoerotismo. Botto ousou, ainda no início do século XX, ultrapassar as fronteiras da heteronormatividade, com a criação de uma obra original e inconfundível, cuja relevância levou Jorge de Sena a reconhecê-lo como “mestre de novas dicções poéticas” e sujeito de uma “carreira literária triunfal, apesar das reservas e dos ataques moralistas à audácia homossexual da sua poesia erótica” (ibid., p. 190).

António Botto transfigurou em linguagem poética a representação de uma forma de subjetividade marginalizada e calada na sociedade portuguesa. Se, no passado, como afirma Luís Edmundo Bouças Coutinho (2004, p. 198), a presença de “anatomias desconstrutoras” dos “discursos que legislam as práticas sociais do corpo”, relacionadas à sensibilidade gay, motivou o esquecimento voluntário de sua obra, mantendo-o fora do cânone, hoje, a contrapelo desta crítica histórica, a legitimação de teorias e métodos novos para a abordagem do fenômeno literário exige uma releitura da obra poética bottiana, capaz de reconhecer, tanto na ficionalização do homoerotismo (KLOBUCKA, 2009) quanto na expressão lírica pertinente e de qualidade, a principal contribuição deste escritor ao Modernismo Português, o que justifica uma revisão do cânone da poesia lusitana do século XX, para a inclusão de sua obra.

Referências

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993. (Ofício de arte e forma).
- BOTTO, António. *Canções de António Botto*. 18 ed. Lisboa: Presença, 1999.
- COELHO, Jacinto do Prado. (Dir.). *Dicionário das literaturas portuguesa, brasileira e galega*. Porto: Figuerinhas, 1960.
- COUTINHO, L. E. B. Antonio Botto e as espessuras do esteta. *Metamorfoses*, Lisboa; Rio de Janeiro, n. 5, p. 195-204, 2004.
- KEHL, M. R. Masculino/feminino: o olhar da sedução. In NOVAES, Adauto et al. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 411-423.
- KLOBUCKA, A. M. A invenção do eu: apontamentos sobre a vida virtual de António Botto. In FERREIRA, A. M. (Dir.). *Forma breve - homografias: literatura e homoerotismo*, Aveiro, n. 7, p.63-80, 2009.
- MARTINS, R. M. *Artimanhas de Eros: aspectos do erotismo e do esteticismo na poética de António Botto*. 144p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Araraquara, 2013.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- PESSOA, Fernando. António Botto e o ideal estético em Portugal. In PESSOA, F. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986, p.348-356.
- RÉGIO, José. *António Botto e o amor*, seguido de críticos e criticados; ensaio. Porto: Brasília Ed., 1978.
- ROANI, G.; MACHADO, R. C. M. Corpo, expressão e identidade em Adolescente de António Botto. In *Gláuks*, Viçosa, v. 12, n. 2, p. 12 – 26, 2012.
- ROMERO, R. E. António Botto: la voz diferente. In *Sincronia*, ano 7, inverno de 2000. Disponível em <http://sincronia.cucsh.udg.mx/botto.htm>. Acesso em 27/08/2017.
- SEABRA PEREIRA, José Carlos. *Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.
- SENA, Jorge de. António Botto. In SENA, J. de. *Estudos de literatura portuguesa III*. Lisboa: Edições 70, 1988, p.65-67.