



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E
INTERCULTURALIDADE**

ROSEVAN MARCOLINO DE ANDRADE

**LIRISMO E HOMOEROTISMO N'AS CANÇÕES DE ANTÓNIO
BOTTO**

**CAMPINA GRANDE – PB
MAIO 2012**

ROSEVAN MARCOLINO DE ANDRADE

**LIRISMO E HOMOEROTISMO N'AS CANÇÕES DE ANTÓNIO
BOTTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, para fins de obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

Orientador: Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva

**CAMPINA GRANDE - PB
MAIO 2012**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

**A5531 Andrade, Rosevan Marcolino de.
Lirismo e homoerotismo n'As Canções de António Botto [manuscrito] / Rosevan Marcolino de Andrade. – 2012.**

120 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2012.

“Orientação: Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva, Departamento de Letras e Artes”.

1. Análise literária. 2. Homoerotismo. 3. Poesia. 4. Lirismo poético. I. Título.

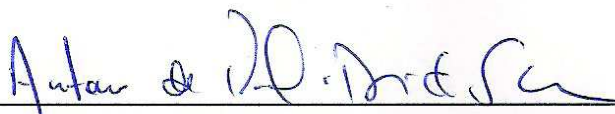
21. ed. CDD 801.95

ROSEVAN MARCOLINO DE ANDRADE

**LIRISMO E HOMOEROTISMO N'AS CANÇÕES DE ANTÓNIO
BOTTO**

Aprovada em 07 / 05 / 2012

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Antonio de Pádua Dias da Silva
Orientador



Prof. Dr. Paulo César Souza Garcia
Examinador (Membro Externo)



Prof. Dr. Francisca Zuleide Duarte de Souza
Examinadora

Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
Suplente

AGRADECIMENTOS

Ao meu supremo Deus que em diversos momentos me encorajou a continuar e não desistir desta caminhada.

Aos meus pais e demais familiares que me compreenderam nos momentos em que precisei me recolher em meus momentos de produção intensa.

Aos meus irmãos Rony e Rosicleide por terem me exortado a cada dia para que a produção não diminuísse o ritmo.

Ao meu Professor, orientador e amigo Dr. Antonio de Pádua por ter abraçado o projeto e me acolhido em todos os momentos em que tudo parecia tão escuro, a luz do seu conhecimento me serviu de mola propulsora para a conclusão desta pesquisa.

Às minhas diretoras Adriana Peres e Isabel Cristina, por conceder uma flexibilidade no horário de trabalho durante todos os momentos necessários para o desenvolvimento do curso.

Aos professores Antonio Carlos, Eli Brandão, Luciano Justino, Zuleide Duarte, Geralda Medeiros, Sebastien Joachim, Sudha Swarnakar, Sueli Meira, e demais docentes do programa que me auxiliaram, mesmo que indiretamente, no processo de produção de minha dissertação.

Aos meus colegas e amigos de turma, especialmente, Helder Holanda, João Batista, Carlos Eduardo, Kyssia Rafaela, Josué, Maria Rita, Aline Durães, e todos os demais que, em momentos de angústia, me faziam crer que tudo daria certo.

Dedico este trabalho a minha família que sempre acreditou no meu potencial para galgar mais este degrau. Também aos alunos da turma de 2010 do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da UEPB que, de maneira tão unida, prosseguiram para o alvo, um sempre ajudando ao outro.

O brinco da tua orelha
Sempre se vai meneando;
Gostava de dar um beijo
Onde o teu brinco os vai dando.
Tem um topázio doirado
Êsse brinco de platina;
Um rubi muito encarnado,
E uma outra pedra fina.
O que eu sofro quando o vejo
Sempre airoso meneando!
Dava tudo por um beijo
Onde o teu brinco os vai dando.
(BOTTO, 1999)

RESUMO

O objetivo da pesquisa foi discutir a materialização do desejo homoerótico e do lirismo n'As *canções de António Botto*. Inicialmente, foi feito um levantamento sobre a teoria da lírica apoiando-nos nas considerações de Adorno (2003), Pound (2006), Staiger (1975), Lima (1975), entre outros; outros levantamentos foram feitos a respeito do homoerotismo sobre os textos de Barcellos (2006), Silva (2007, 2008), dentre outros autores que teorizam sobre homoerotismo. Assim, procuramos apresentar uma leitura dos poemas de Botto à guisa do seguinte problema: de que maneira o autor mobiliza e articula os recursos da linguagem poética se mobilizam e se articulam para a construção das relações homoeróticas n'As *Canções de António Botto*? Nesse sentido, escolhemos poemas das seções *Olimpíadas*, *Adolescente*, *Ciúme* e *Curiosidades Estéticas* para enfatizarmos a presença da temática do homoerotismo, mais precisamente no que diz respeito às construções imagético-semânticas que materializam o homoerotismo nos poemas. Como fundamentação complementar acerca das relações homossexuais no contexto grego, utilizamos Foucault (2007a, 2007b, 2007c), Dover (2007) e Ullmann (2005). Por fim, analisamos a maneira como a linguagem do corpo é configurada como um objeto de desejo nos relacionamentos homoeróticos n'As *Canções de António Botto*. Consideramos o corpo não apenas como um conjunto de órgãos, mas como um objeto que suscita leituras e compreensões a respeito de condições culturais e de sexualidades. Discutimos alguns conceitos de corpo e a sua relação com o homoerotismo, principalmente, voltados para manifestação na literatura. Utilizamos-nos das considerações de Goelner (2003), Louro (2004) para observarmos as várias imagens dos corpos sugeridas pelas expressões destacadas nos poemas, dentre elas o “corpo juvenil”, o “corpo viril”, o “corpo alto”, categorias configuradoras da predileção do sujeito lírico bottiano. Chegamos ao final desta pesquisa com a compreensão de que as relações homoeróticas n'As *canções de António Botto* são construídas no plano da linguagem poética através de expressões linguístico-imagéticas que fazem parte do campo semântico dos sujeitos homoeróticos, reconstruindo um lirismo até então silenciado – o “lirismo homoerótico”. Percebemos também que a voz que conduz os poemas demonstra seus sentimentos através de confissões de suas experiências amorosas com sujeitos do mesmo sexo, sobretudo mais jovens, os quais, muitas vezes assumem a função do michê, como na visão de Perlongher (2008) em que os relacionamentos amorosos são muitas vezes restritos a apenas um encontro, configurando-se como um “amor puro” (Cf. Bauman)

Palavras-chave: lirismo; homoerotismo; canções; desejo; literatura homoerótica.

ABSTRACT

The focus of this research was to discuss the materialization of the homoerotic desire and lyricism in *As canções de António Botto*. Firstly, we researched about the theory of lyric according to the studies of Adorno (2003), Pound (2006), Staiger (1975), Lima (1975), and others; other sources about the homoeroticism from Barcellos (2006) and Silva (2007, 2008) were made. Thus, we intend to present an interpretation on Botto's poems in order to analyse the following: how does the poetic language means act in order to construct the homoerotic relationships in *As Canções de António Botto*? Consequently, we chose the poems from the chapters *Olimpíadas*, *Adolescente*, *Ciúme e Curiosidades Estéticas* to emphasize the presence of the homoeroticism theme, focusing the semantic and imagery constructions that embody this theme in the poems. As a theoretical complement on homosexual relationships from Greek period, we chose Foucault (2007a, 2007b, 2007c), Dover (2007) e Ullmann (2005). Finally, we analysed how the body language is set as an object of desire in homoerotic relationships in *As Canções de António Botto*. The body is considered not only as a mass full of organs, but also as an object which evokes an awareness about the cultural conditions and sexualities. We discussed some definitions about body and its relation with the homoeroticism, primarily, oriented to its expression in literature. We used the concepts from Goelner (2003), Louro (2004) to observe the several images of the bodies suggested by the expressions emphasized in the poems, focusing the "young body", the "body virile" and the "tall body", main categories from Botto's lyrical subject. In the end of this study, we understand that the homoerotic relationships in *As Canções de António Botto* are made through the poetic language from the imagery and linguistic expressions that compose the semantic field of homoerotic subjects. Thus, a lyricism considered silenced theretofore - the "homoerotic lyricism". We also note that the poems are led by a emotional speech, made by confessions from his love relationships with people of same sex, mainly younger men, which sometimes they assume the function of rentboys, according to Perlongher's (2008) points of view, which love relationships are often limited to a only one meetin, setting as a "pure love", according to Bauman.

Keywords: lyricism; homoeroticism; songs; desire; homoerotic literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. SOBRE A LITERATURA, CANÇÃO E HOMOEROTISMO	15
1.1 SOBRE POESIA E LITERATURA	15
1.2 A QUESTÃO DO HOMOEROTISMO NA LITERATURA	31
1.3 CANÇÃO: DEFINIÇÕES E CARACTERÍSTICAS DO GÊNERO	33
1.4 RELAÇÕES ENTRE CANÇÃO E LIRISMO	43
2. MANIFESTAÇÕES DO LIRISMO E DO HOMOEROTISMO N'AS CANÇÕES DE ANTÓNIO BOTTO	56
2.1 CANÇÕES E AS CANÇÕES DE ANTÓNIO BOTTO	57
2.1.1 UM POUCO SOBRE O AUTOR	57
2.1.2 AS CANÇÕES DE ANTÓNIO BOTTO: UM LIVRO DE TEMÁTICA HOMOERÓTICA	57
2.2 O “EU” LÍRICO BOTTIANO: A VOZ QUE TRADUZ O SUJEITO HOMOERÓTICO MASCULINO	63
2.3 RESGATANDO AS HERANÇAS DA TRADIÇÃO GREGA NA POÉTICA DE BOTTO	67
2.4 ENTRE BEIJOS E DESEJOS: MARCAS DAS RELAÇÕES HOMOERÓTICAS N'AS CANÇÕES DE ANTÓNIO BOTTO	80
3. O CORPO E O OLHAR COMO CONFIGURADORES DO HOMOEROTISMO NA POÉTICA DE ANTÓNIO BOTTO	91
3.1 CONSIDERAÇÕES SOBRE CORPO E HOMOEROTISMO	91
3.2 CORPOS QUE SE ATRAEM: CONFIGURAÇÕES DOS CORPOS NA POÉTICA DE ANTÓNIO BOTTO	95
3.3 DO “SER MUDO” AO “SER CORPO”: O SUJEITO-CORPO E O CORPO QUE MENTE E SEDUZ	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

As discussões sobre as questões de gênero e de sexualidades tornam-se um terreno fecundo em diversos campos de análises nas academias, contribuindo substancialmente para a compreensão de fatores acerca do exercício das sexualidades nos contextos sociais.

A arte literária, por sua vez, possibilita-nos realizar análises que nos conduzem a refletir sobre o comportamento dos sujeitos na sociedade, sob um ponto de vista psicológico, sociológico, político, dentre outros, tendo em vista que a linguagem utilizada aparece das mais diversas formas, abrindo margem para outras discussões. Nesse sentido, podemos afirmar que literatura é um ato criador em que, por meio da linguagem, se cria um universo autônomo, em que as coisas podem assemelhar-se às que podemos observar no mundo real no qual estamos inseridos, e, embora sejam pertencentes ao universo da ficção, assumem uma dimensão diferente, nos conduzindo a uma reflexão a respeito da condição real dos sujeitos, em nosso caso, do sujeito homoerótico.

Nesse sentido, cabe-nos, neste estudo, analisar o fenômeno literário como uma forma de tornar visíveis, através da linguagem, os conflitos das relações interpessoais, dentre outros temas que muitas vezes suscitam reflexões a respeito de diversas questões, dentre elas o homoerotismo, e temáticas que interessam à sociedade como um todo, já que as lutas dos movimentos sociais em defesa das causas dos homossexuais têm adquirido certa visibilidade no âmbito social e através dos meios de comunicação.

Dentre muitos autores que produziam obras de caráter homoerótico em Portugal, destacamos António Botto, que, no início do século XX, rompeu com as amarras religiosas e políticas de sua época e produziu diversos livros que retratam de várias temáticas, sobretudo, o homoerotismo. Em suas *canções*, o autor revela declarações de amor direcionadas a rapazes, e demonstra um desejo exacerbado de possuir o outro afetiva e sexualmente.

Este trabalho surge da necessidade de aprofundar estudos acerca da arte e do uso da linguagem poética como forma de manifestação do desejo

homoerótico. Assim, o objetivo desta pesquisa foi analisar as canções, verificando os aspectos estruturais desse gênero (versos, rimas, a produção do ritmo, os *enjambements*), bem como o arcabouço temático e de conteúdo de forma simultânea, observando a presença do lirismo e do homoerotismo no livro *Canções de António Botto*. Tendo em vista que existe um universo de análises do texto poético que prioriza a observação sempre de forma isolada, ora de aspectos formais, ora de aspectos temáticos, nossa pesquisa procura desenvolver a análise dos elementos estruturais e de conteúdo de maneira a entender como a temática do homoerotismo foi disposta nos textos poéticos em análise, e quais marcas textuais deixam clara a presença de um desejo voltado para as relações homoeróticas. Focamos a análise nas palavras que formam um campo semântico voltado para a materialização das relações homoeróticas como: o beijo, o olhar, as carícias, dentre outras.

A poética de Botto situa-se em um tempo e um espaço nos quais as relações homoeróticas são vistas como subalternas e inferiorizadas. Porém, a voz que conduz os poemas de Botto, utilizando-se de um lirismo peculiar, subverte a noção da lírica clássica, no que diz respeito ao endereçamento dos afetos. O autor investe em uma construção na qual o eu lírico é onipotente ao ponto de “falar”, mesmo que em um momento de tanta repressão, sobre suas experiências amorosas e homoafetivas de uma maneira que corrobora a liberdade literária voltada para visibilizar o estilo e o sujeito gay na sociedade. Essa maneira de transpor em linguagem poética as experiências homoafetivas e tornar visível esse sujeito visto como subalterno, dialoga com a afirmação de Spivak (1993): “Pode um subalterno falar?”. Digamos que no contexto em que Botto está inserido as condições eram de um verdadeiro silenciamento a respeito das questões tratadas em seus poemas. Porém, a sua irreverência possibilitou que essa temática viesse à tona, principalmente, considerando o contexto e o tempo em que esses textos são produzidos.

Para tanto, no nosso primeiro capítulo que tem por título: Sobre a literatura, canção e homoerotismo, fazemos uma revisão da teoria que fundamenta o texto poético, sobretudo o lirismo, pondo em foco a forma fixa canção, e buscando entender o caráter híbrido (melodia e letra) desse gênero.

Apresentamos uma breve discussão a respeito dos estudos sobre a presença do homoerotismo na literatura. Temos, ainda, a observação da trajetória da canção e as suas diversas conotações dentro do universo literário, tratando de aspectos voltados para o lirismo. Nesse sentido, fundamentam teoricamente esse primeiro capítulo autores como Pound (2006), Staiger (1975), Tatit (2004), Tinhorão (2011), Aguiar e Silva (1983), Adorno (2003), Lima (1975), Barcellos (2006), Silva (2007, 2008), bem como Bosi (2000), Culler (1999), Candido (1996), Vasconcelos da Silva (1975), dentre outros autores que teorizam sobre literatura, canção e homoerotismo, presentes no texto literário, em especial, o poético em suas mais diversas manifestações.

O nosso segundo capítulo tem por título: Manifestações do lirismo e do homoerotismo n'As *Canções de António Botto* e conta, inicialmente, com a apresentação da obra de uma maneira geral e dados sobre o autor. Para tanto, divido este subtópico em dois itens, trazendo, em um deles, dados biobibliográficos de António Botto, ressaltando sua trajetória como poeta; e, no outro, apresentamos o porquê desse livro ser considerado de temática homoerótica. Ainda neste capítulo, apresentamos a análise de alguns aspectos formais que evidenciam para os leitores que o sujeito lírico nos poemas é masculino e dirige suas “cantadas” a rapazes. Para tanto, utilizamos determinados poemas da seção *Adolescente* que deixam marcas linguísticas que nos conduzem a essa identificação do sujeito masculino. Observamos também, os aspectos dessa cultura, de que Botto se apropria para atualizar em seus textos as relações homossexuais. Escolhemos poemas das seções *Olimpíadas*, *Adolescente* e *Curiosidades Estéticas* para enfatizarmos a presença da temática do homoerotismo, mais precisamente no que diz respeito à retomada da temática da homossexualidade¹ na Grécia Antiga. Como fundamentação complementar acerca das relações homossexuais no contexto grego, utilizamos Foucault (2007a, 2007b, 2007c), Dover (2007) e Ullmann (2005) para dar sustentação às nossas afirmações. Ao final deste capítulo,

¹ Dover (2007), no livro *A homossexualidade na Grécia antiga* utiliza este termo quando se refere aos relacionamentos entre as pessoas do mesmo sexo. Ele retrata um panorama das relações homossexuais e seus regimentos na sociedade da Grécia, sobretudo as relações pederásticas que envolvia a afetividade entre um jovem e um homem mais velho.

buscamos caracterizar o desejo gay sob a perspectiva das marcas textuais que explicitam as relações homoeróticas. Para tanto, observaremos em poemas das seções *Adolescente* e *Curiosidades Estéticas*, enfatizando os recursos poéticos que trazem à superfície do texto a temática do homoerotismo e do lirismo.

O Capítulo 3 é intitulado O corpo e o olhar como configurações do homoerotismo na poética de António Botto, no qual discutimos alguns conceitos de corpo e a sua relação com o homoerotismo, principalmente, voltados para manifestação na literatura. Analisamos, ainda, neste capítulo, poemas das seções *Adolescente*, *Ciúme* e *Curiosidades Estéticas*, observando as várias imagens dos corpos sugeridas pelas expressões destacadas nos poemas, dentre elas o “corpo juvenil”, o “corpo viril”, o “corpo alto”, categorias configuradoras da predileção do sujeito lírico bottiano, como também observamos as relações de poder as quais os sujeitos líricos estão submetidos no contexto do poema. Discutimos, também, a falta de nomeação dos sujeitos e a sua referenciação através das características atribuídas ao corpo. Os fundamentos teóricos utilizados para embasar este capítulo foram Bauman (2005), Giddens (1993), Amossy (2005), Le Goff (1984), Bourdieu (2010), Howes (2010), Novaes (1988), dentre outros autores que teorizam sobre o corpo e as suas relações com o homoerotismo.

Sendo assim, este estudo tomará por base a seguinte questão: de que maneira o poeta mobiliza e articula os recursos da linguagem poética para a construção das relações homoeróticas n’*As Canções de António Botto*? Diante disso, nossa metodologia pauta-se no estudo analítico do texto literário (poemas), abordando aspectos ligados às construções de sentido que são percebidas no âmbito da linguagem literária, enfocando as teorias que abordam o gênero canção, estabelecendo relações parafrásicas dentro do próprio texto poético. Iniciamos nossa pesquisa pela apresentação de tópicos, versando acerca da canção disposta no âmbito da tradição literária.

Analizamos ainda como os aspectos formais desse gênero carrega em suas entrâncias a temática do relacionamento entre dois homens, observando-se os aspectos líricos nas suas composições poéticas, e a concretização dessa

temática no plano textual e linguístico, em alguns textos desse poeta, explorando a presença do homoerotismo no volume de suas Obras Completas: *As Canções de António Botto*.

1. Sobre a literatura, canção e homoerotismo

Neste capítulo, tecemos considerações sobre a literatura nas quais procuramos entender o fenômeno poético em suas relações com o que se convencionou chamar de literatura.

O foco de atenção incide sobre elementos estruturantes do texto poético para posteriormente estabelecermos relações entre esses elementos do poema/canção e a temática das relações homoeróticas abordadas por António Botto no livro *As Canções de António Botto*.

Utilizamos como aporte teórico para este capítulo os estudos de Pound (2006), Dantas (1988), Candido (1996), Pires (1989), Goldstein (2002), Soares (2000), Adorno (2003), Staiger (1975), Tatit (2004), Coelho (1976), Culler (1999), e outros estudiosos que discutem a teoria da literatura, e consideram a canção como um gênero literário.

Ainda, para fundamentar a temática do homoerotismo e da sexualidade, firmarmos-nos em estudos de Barcellos (2006), Foucault (2007a, 2007b e 2007c), Dover (2007), Sedgwick (1985), Silva (2007, 2008, 2009), Ullmann (2005), entre outros estudiosos deste campo da literatura.

1.1 Sobre poesia e literatura

“Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significados até o máximo grau possível.” Ezra Pound²

Temos a certeza de que as questões sobre este tema não serão esgotados nessas páginas. Pelo contrário, há de se crer que o assunto discutido neste trabalho poderá suscitar outros questionamentos, nunca fechar a questão, até porque o “Sumário histórico” sobre o qual nos debruçamos, nos mostra que categorias teóricas da literatura não são atemporais, mas vigem em determinados tempos, a exemplo do conceito de literatura.

² Trecho retirado do livro *ABC da literatura*. As aspas utilizadas aqui são do próprio autor.

Desde a Antiguidade, encontramos, em diversos momentos ferrenhas discussões acerca do conceito de poesia e literatura, sobretudo o conceito de arte. Aristóteles³ (384-322 a. C.) introduziu o termo *poietké* quando se referia à “arte poética”, num momento em que tentava entender a gênese das criações artísticas produzidas em sua época. Nesse contexto, a palavra grega *poiesis* era utilizada para designar o ato criador e de imaginação da arte poética. No mesmo passo, Aristóteles compreendia que a *ars* (do latim, arte) compunha um engenho ou articulação de ideias, conscientemente organizadas para produzir expressões e sentidos diversos. Assim, entendendo o vocábulo latino em seu significado voltado para a articulação dessas ideias, a arte poética seria configurada pelo trabalho que o poeta teria ao ordenar e escolher os vocábulos que iriam compor o engenho da linguagem poética. A ideia da seleção vocabular para compor o mundo a ser exibido no poema foi também pauta discursiva de Iser (2002), que considera no processo dos “atos de fingir” ou do que é fingimento na literatura, uma atividade bastante peculiar e nobre, na arte de escrever, esse chamamento de atenção para o inventário linguístico composto pelo poeta ao selecionar termos ou palavras que possam dar o real sentido expresso, no ato da enunciação, à ideia verbalizada. Deste modo, chamava as produções artísticas, fossem elas no âmbito da dança, música, literatura e até mesmo a pintura de *mímesis* (ou artes miméticas).

A respeito da maneira de Aristóteles conceber a arte poética, Jonathan Culler (1999) ressalta que

Aristóteles afirmou o valor da poesia enfocando a imitação (*mímesis*) ao invés da retórica. Ele argumenta que a poesia fornece uma saída segura para a liberação de emoções intensas. E afirma que a poesia modela a valiosa experiência da passagem da ignorância ao conhecimento. [...] A poética, como explicação dos recursos e estratégias da literatura, não pode ser reduzida a uma explicação das figuras retóricas, mas a poética poderia ser vista como parte de uma retórica expandida que estuda os recursos para os atos linguísticos de todos os tipos. (CULLER, 1999, p. 72-73)

3 Aristóteles é um filósofo grego, natural de Estagira, na Trácia, discípulo de Platão considerado o fundador da Filosofia, juntamente com Platão e Sócrates. Os seus escritos refletiam diversos temas, dentre eles a física e a metafísica, psicologia, ética, retórica, poética, entre outros. No campo da poética, afirmava que esta era uma imitação (*mimesis*) que abrangia a poesia lírica, épica e dramática.

Nesse sentido, compreendemos a linguagem poética como um sistema elaborado com a finalidade de causar no outro, diferentes sensações e emoções, intensas ou não, tanto através da forma, como por meio do seu conteúdo. Assim, podemos entender que no campo semântico das emoções e sensações encontram-se implícitos os mais variados sentimentos, sejam eles amor, ódio, tristeza, saudade, desejos, dentre outros inerentes ao sujeito. Logicamente, não podemos deixar de lembrar que o universo literário está repleto de composições poéticas que colocam em segundo plano o conteúdo, como é o caso da poesia praxis, experimental, visual, valorizando em primeiro lugar as sensações causadas pelas imagens na disposição das palavras. Porém, o nosso objeto de estudo são poemas clássicos, mas não nos detemos, unicamente, à exposição de suas características.

José Maria de Souza Dantas (1988) afirma que “o discurso poético é o resultado de uma tensão dialética entre a linguagem e a realidade.” (DANTAS, 1988, p. 15). Podemos pensar que, ainda em sua gênese, a poesia pode refletir uma realidade, ou várias realidades, imediatas ou não, que se materializam através das habilidades de um poeta que fará uso de uma linguagem condensada, dita literária ou poética. É no encontro da linguagem com a realidade que a obra poética surge com o foco voltado para as reflexões sobre a realidade, porém, sob uma ótica conduzida por uma linguagem potencializada em termos dos significados que a compõem, caracterizada por uma plurissignificação que pode resultar em uma representação de realidades. Assim, de acordo com Proença Filho (2007), “o texto [literário ou não] repercute em nós na medida em que revele marcas profundas de psiquismo, coincidente com as que em nós se abrigue como seres sociais.” (PROENÇA FILHO, 2007, p. 8)

Neste contexto, surge o primeiro “leitor-crítico” da obra – o próprio poeta – que pode apreciá-la em primeira mão, tendo a possibilidade de se enxergar em suas próprias linhas poéticas. Assim, Massaud Moisés (1993) afirma que, após o poema ser construído, “o ‘eu do poeta’ começa a ver no texto um objeto quase tão estranho quanto os poemas alheios, com a diferença de que

somente *aquela* texto lhe permite a suprema quimera: *ver-se*.” (MOISÉS, 1993, p. 138)

Quando se fala em linguagem de poesia, logo pensamos nas diversas maneiras como a linguagem se materializa no poema, por exemplo, bem como a sua função. Para observar os elementos e o funcionamento da linguagem poética é necessário um olhar mais apurado no que diz respeito às análises do texto poético, vez que os elementos funcionam, de cada vez, e particularmente, em cada texto ou poema individual. Assim, Antonio Candido (1996) fala que “A linguagem da poesia é mais convencional e impõe uma atenção maior, sobretudo, porque ela se manifesta geralmente, nos nossos dias, em peças mais curtas e mais concentradas, que por isso mesmo são menos acessíveis ao primeiro contato.” (CANDIDO, 1996, p. 11). Através desta observação minuciosa que nos debruçamos sobre as composições poéticas de Antônio Botto na tentativa de identificar os recursos mais predominantes da linguagem e, principalmente, as suas implicações na construção da temática do homoerotismo que permeia a sua obra.

Ezra Pound (2006) afirma que “poesia é a mais condensada forma de expressão verbal.” (POUND, 2006, p. 40) O seu pensamento é baseado, principalmente, em uma relação etimológica da palavra poesia que foi traduzida por Basil Bunting: do vocábulo alemão *Dichtung* que significa poesia, para o italiano *Condensare*. Dessa forma, a ideia de poesia como uma linguagem condensada advém deste trabalho de tradução feito por este lexicógrafo. (Cf. POUND, 2006) Entendemos, então, que a linguagem condensada como poesia possibilita ao leitor um encontro com uma realidade que pode ser sentida, apreciada, criticada, refutada, ou até mesmo vivida. No entanto, o sujeito que prova dessa relação poderá criar e recriar a sua realidade, rever seus conceitos outrora instituídos através da formação discursiva recebida durante a sua trajetória de vida.

Doravante, quando falarmos em poesia ou linguagem poética, dizemos da maneira como o poeta foi capaz de condensar as suas impressões sobre o mundo em uma linguagem saturada e expressiva, subvertendo os seus significados convencionais. Pound (2006) é adepto da ideia de que a

linguagem pode apresentar uma espécie de saturação no que diz respeito ao significado das palavras escolhidas para compor um texto poético:

nós recebemos a linguagem tal como a nossa raça deixou; as palavras têm significados que “estão na pele da raça”; os alemães dizem, “wie in den Schnabel gewaschen”: como que nascidas do seu bico. E o bom escritor escolhe as palavras pelo seu “significado”. Mas o significado não é algo tão definido e predeterminado como o movimento do cavalo ou do peão num tabuleiro de xadrez. Ele surge com raízes, com associações, e depende de como e quando a palavra é comumente usada ou de quando ela tenha sido usada brilhantemente ou memoravelmente. (POUND, 2006, p. 40).

Assim, a poesia pode ser vista como um lugar em que o poeta traduz em forma de signos linguísticos uma série de emoções e para tanto se utiliza de uma linguagem que pode ser nova ou renovada em termos de sentidos. O poeta se apropria das representações da realidade e as transforma em poesia, de modo que as palavras outrora entendidas por um viés de significado são potencializadas semanticamente e organizadas de maneira “inovadora”, podendo obedecer ou não a um esquema rítmico, produzindo inúmeras significações.

Quando falamos em maneira inovadora, entendemos que cada poesia é única do ponto de vista da experiência de criação do autor no processo de composição poética. Assim, para que o poeta consiga atingir uma condensação da linguagem, é necessário muito esforço mental e domínio, sobretudo da linguagem com a qual irá escrever, e, ainda que haja uma predisposição ou habilidade espontânea por parte do escritor, mesmo assim não representaria um momento de inspiração no qual é tomado por uma “força” sobrenatural que o faz produzir.

Ao tratarmos de literatura, entendemos que este lexema é derivado do latim *litteratura*, mais precisamente do radical *littera* que significa letra, carácter alfabético, e possui seu significado voltado para o saber relativo à arte de escrever e ler, gramática, instrução, erudição. (cf. AGUIAR E SILVA, 1983, p. 2). Assim, no contexto atual, produção de literatura pode referir-se à capacidade de um indivíduo em criar possibilidades de expressão, utilizando-se de linguagem condensada ao máximo grau possível (cf. POUND, 2006).

Outro ponto que podemos tomar como base para fazer algumas considerações sobre a literatura como produção poética é a afirmação de Ezra Pound (2006) em que ele diz que “Literatura é linguagem carregada de significados” (POUND, 2006, p. 32). Partindo dessa premissa, compreendemos a literatura como sendo um meio pelo qual o poeta, através do uso da linguagem, torna-se capaz de conduzir leitores a enxergar o mundo a sua volta pela linguagem produzida coerente e conscientemente com a finalidade de proporcionar a contemplação da beleza, do gozo estético, de dramas humanos e individuais.

Culler (1999) aponta para uma reflexão sobre a *literariedade* dos textos, apresentando algumas observações que nos levam a compreender e diferenciar um texto literário de um não-literário, e, conseqüentemente, fazer-nos entender a pergunta que permeia tantos estudos teóricos: “o que é literatura?”. A esse respeito afirma que

Refletir sobre a literariedade é manter diante de nós, como recursos de análise desses discursos, práticas de leitura trazidas à luz pela literatura: a suspensão da exigência de inteligibilidade imediata, a reflexão sobre as implicações dos meios de expressão e a atenção em como o sentido se faz e o prazer que se produz. (CULLER, 1999, p. 47).

Nesse sentido, compreendemos que, desde o início do processo de produção literária, existe uma intenção, pois quando uma obra literária é produzida, direta ou indiretamente, o artista está pensando em como irá causar o efeito através da linguagem, como proporcionar ao leitor o prazer estético através da obra literária e, ainda, de que maneira fará com que o leitor entenda e vislumbre a realidade apresentada no texto literário.

Assim, entendemos que a literatura possui uma existência voltada para as diversas realidades sociais dos indivíduos, principalmente, dos escritores. Pound chega a afirmar que “a literatura não existe num vácuo.” (POUND, 2006, p. 36). A literatura de Botto, por exemplo, representa, de lado, um período em que as críticas aos sujeitos que assumem a sua opção sexual por outro do mesmo sexo, de outro, uma “voz” que clama pela visibilização do desejo gay na sociedade em que ele viveu. Percebemos, então, que a literatura é uma re-

criação de realidades feita pelo artista através do uso da linguagem conotativa em uma dimensão diferente da que usamos em nosso cotidiano (linguagem denotativa). Esta, por sua vez, é influenciada substancialmente pelas vivências e experiências dispostas sob a sua cosmovisão e ótica existencial. No que concerne à linguagem da poesia e à construção do poema como uma re-criação da realidade, Octávio Paz (2006) acrescenta que “O poeta fala das coisas que são suas e de seu mundo, mesmo quando nos fala de outros mundos” (PAZ, 2006, p. 55). A partir deste ponto de vista, é possível observar, nas análises feitas, como, nos poemas, António Botto se apropria dos aspectos⁴ da sua realidade particular e da realidade de seu tempo, a fim de recriá-los em sua obra poética, incorporando às ações dos sujeitos dos poemas valores da subjetividade homoerótica em contato com outros valores e práticas culturais bastante localizados (Portugal) e restritos (início do século XX).

Pound (2006) apresenta, ainda, algumas maneiras pelas quais a linguagem poética pode ser condensada, produzindo significados basicamente em três modos: pela fanopeia, pela melopeia ou pela logopeia. Para Pound, a fanopeia consiste na “projeção de uma imagem visual sobre a mente” (p. 45), ou até mesmo “projetar o objeto (fixo ou em movimento) na imaginação visual.” (p. 63). Ou seja, o artista, através da escolha e disposição das palavras e expressões em um texto poético, consegue fazer com que o leitor desenhe em sua mente um referente para representar aquela palavra posta na superfície do texto ou, atualizando o dizer crítico, plasmada no suporte em que o texto se materializa.

No que diz respeito à segunda maneira de carregar a linguagem poética de significados até o máximo grau possível, Pound comenta que é função da melopeia “produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala.” (POUND, 2006, p. 63). Assim, através da melopeia, é possível observar o potencial semântico das palavras e sua relação com as emoções expressas por meio dos sons dessas palavras. Tendo em vista que a temática das *Canções de António Botto* versa sobre descrições de relações lírico-amorosas,

⁴ Desenvolveremos mais detidamente nos capítulos 2 e 3 as análises que contemplam os aspectos da realidade de Botto que transparecem em sua poética.

os sentimentos daí decorrentes, é possível materializá-los nos poemas através da melopeia, como também da produção de diversas imagens que traduzem o sujeito homoerótico e suas performances. Por fim, a logopeia é definida como a produção de ambos os efeitos, a saber: fanopeia e melopeia, num processo de estimulação das associações de sentido, sejam elas intelectuais ou emocionais, que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. (cf. POUND, 2006).

Diante da necessidade de sistematizar os recursos poéticos, apresentamos, a partir de então, alguns desses recursos que nos ajudarão a identificar a linguagem poética disposta em um texto. Porém, a nossa intenção não é determinar regras para se reconhecer uma ou outra composição como poesia ou poética. Nesse sentido, vários críticos literários produzem trabalhos voltados para a categorização dos elementos da linguagem poética, o que nos ajuda na identificação em primeira instância desses elementos estruturantes.

Candido (1996) em seu livro *O estudo analítico do poema* apresenta, em uma concepção clássica de análise literária, uma série de recursos da linguagem poética que podem ser “aplicados” ou identificados no interior de um poema. Primeiramente, como fundamentos do poema, apresentam-se quatro elementos dispostos da seguinte maneira: *sonoridade*, *ritmo*, *metro* e *verso*. Lembremos que esse esquema dá certo para poemas clássicos, de formas fixas ou que sejam estruturados a partir da linguagem unicamente veiculada ou impressa ao suporte livro (códice).

No que diz respeito ao elemento *sonoridade*, entendemos que o poema como um todo se configura em primeira instância como uma estrutura sonora, a maneira como o artista organiza as palavras a fim de causar efeito de expressividade, produzindo sentidos através da disposição sequencial de determinados sons. No tocante a isso, Candido (1996) afirma que

A sonoridade do poema, ou seu “substrato fônico” como diz Roman Ingarden, pode ser altamente regular, muito perceptível, determinando uma melodia própria na ordenação dos sons, ou pode ser de tal maneira discreta que praticamente não se distingue da prosa. (CANDIDO, 1996, p. 23).

As questões expostas por Candido que dizem respeito à interpretação da expressividade dos sons na poesia retornam neste momento: haveria relações entre o sentido imediato produzido pelo signo e o seu som no interior de um poema? Embora muitos estudiosos, principalmente os foneticistas, tenham buscado explicações a respeito da existência de uma interpretação de que o som de algumas vogais pode deixar subentendido a noção da cor branca nos processos de composição poética, porém, Candido (1996) afirma, a respeito da interpretação dos aspectos da sonoridade em um poema, que

trata-se duma espécie de arbítrio metafórico do poeta, que atribui um dado valor expressivo ao som. O problema propriamente dito é de ordem fonética e só apareceu sistematicamente com pesquisas de foneticistas, procurando estabelecer se um determinado som corresponde em si, necessariamente, para toda a gente, um determinado valor expressivo. (CANDIDO, 1996, p. 24).

No momento em que lemos os versos de um poema, percebemos que existe uma “força” que nos leva a lê-los de forma lenta, ou também rápida. Tudo isso depende do *ritmo* e do tom com o qual o artista escreveu os seus versos. Entende-se ritmo como uma espécie de sucessão de alternâncias entre vogais longas e breves, tônicas ou átonas. (cf. CANDIDO, 1996) Na poética de Botto, esse ritmo é mais demarcado através dos sinais de pontuação utilizados pelo poeta na composição de seus versos, fato que contemplaremos nos capítulos subsequentes.

Orlando Pires (1989) apresenta a noção de ritmo em duas dimensões da linguagem – linguagem científica e linguagem musical. A primeira delas é definida como “uma apresentação de processos motores ou, noutras palavras, um movimento apresentado de maneira regular.” (PIRES, 1989, p. 157) A principal característica do ritmo, como foi visto anteriormente, é a alternância dos sons, sendo assim, “*ritmo*, é toda alternância regular. A alternância de sons, no tempo, estabelece o *ritmo musical*; de movimentos, o *ritmo coreográfico*; de sílabas, o *ritmo poético*.” (PIRES, 1989, p. 157 – Grifos do autor) Já a noção de ritmo na linguagem musical é entendida como

um movimento uniforme da produção sonora, podendo ser binário, ternário ou quaternário, conforme a composição esteja dividida em

segmentos recorrentes de dois, três ou quatro tempos. A série desses segmentos é contínua, apresentando alternâncias constantes. (PIRES, 1989, p. 157).

Contrapondo-se a algumas das noções apresentadas anteriormente sobre o ritmo, Moisés (1993) propõe uma compreensão da sonoridade rítmica, observando-se a distinção entre a cadência e o ritmo. Para tanto, afirma que “a cadência designaria a alternância das sílabas longas e breves, ou tônicas e átonas, as pausas do verso (ou do período), as elevações e quedas na prolação do verso ou do período.” (MOISÉS, 1993, p. 178) Nesse sentido, a cadência é um componente que participa da formulação do ritmo e está inclusa nos mecanismos de composição do texto literário, sobretudo do poético, fato que contribui substancialmente para a produção de um dos “ingredientes fundamentais do ritmo: a *sonoridade*.” (MOISÉS, 1993, p. 179) No que se refere a uma “definição” de ritmo, Moisés afirma que “é a sucessão de massas sonoras”, e retoma uma definição de René Waltz⁵ ao afirmar que do ponto de vista do ritmo verbal “podemos dizer que o ritmo é a ‘sucessão modulada de sons verbais eufônicos, escolhidos e organizados de molde a oferecer aos ouvidos e ao espírito o deleite de uma sensação musical, acomodada ao sentido das palavras’.” (MOISÉS, 1993, p. 179) Essa compreensão de ritmo pode variar de leitor para leitor, quando um deles se puser a declamar um poema ou até mesmo ler um texto em prosa, por exemplo. Porém, é através da cadência que serão percebidos os aspectos da sonoridade, do metro, dentre outros elementos especificamente na linguagem poética.

Não podemos entender, aqui, que o ritmo é apenas uma propriedade exclusiva da linguagem poética ou do poema, excluindo-se em definitivo o ritmo da prosa, por exemplo. Pelo contrário, é através do ritmo que se define a “velocidade” com a qual o leitor irá executar a leitura de um texto, o que irá ajudar a compreender e até mesmo identificar se este é, ou não, um poema. Paz (2006) retoma a noção de ritmo a partir das figuras geométricas, afirmando que a figura que pode simbolizar a prosa

⁵ René Waltz em *La création poétique* (1953).

é a linha: reta, sinuosa, espiralada, ziguezagueante, mas sempre para adiante com uma meta precisa. [...] O poema, pelo contrário, apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim também é o princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e vem, que cai e se levanta. (PAZ, 2006, p. 12-13)

O ritmo, portanto, é uma constante necessária para determinar a linearidade ou a circularidade de uma composição, seja ela literária ou não. Ainda sobre o ritmo, Moisés (1993) apresenta a concepção de “identidade métrica” que atribuirá a cada poema, características próprias “por ser um universo emotivo e semântico autônomo”. Assim, “a fusão entre a emotividade, a musicalidade e a carga semântica particulariza cada texto poético.” (MOISÉS, 1993, p. 180) Temos, então, a apresentação de três estratos que compõem fundamentalmente o ritmo: “o melódico, o emotivo e o semântico.” (Cf. MOISÉS, 1993) A respeito desses três estratos e a sua relação com ritmo, este mesmo crítico ressalta que

Visto tratar-se de camadas dinâmicas, podemos inferir que o ritmo constitui a sucessão de unidades melódico-emotivo-semânticas, movendo-se na linha do tempo. Falta acrescentar-lhe a noção de continuidade para completar o circuito. Mais uma vez, o confronto com a cadência se torna obrigatório: a cadência pressupõe continuidade, ou seja, a reiteração de um módulo, mas de forma regular e previsível, ao passo que a continuidade do ritmo, por não subjugar-se à constância das pausas que assinalam a cadência, se articula pelo signo do imprevisto e da surpresa. (MOISÉS, 1993, 180).

A importância da compreensão destes estratos inerentes ao ritmo, bem como os demais recursos da linguagem poética apresentados até então, reside no fato de que algumas composições poéticas de António Botto em *As Canções* possuem elementos rítmicos variados. Assim, observamos, também, que os aspectos rítmicos contribuem para a construção do universo emocional e semântico, voltado para as relações homoeróticas. Em linhas gerais, *As Canções de António Botto* apresentam tanto composições baseadas em elementos estruturais “fixos”, como é o caso da unidade métrica e rítmica, bem

como os versos livres que proporcionam certa fluidez no que diz respeito ao ritmo⁶.

Caminhando em paralelo ao ritmo do poema, ainda podemos apresentar o *metro* que é a imposição da divisão dos versos em diversos segmentos que correspondem ao que chamamos de sílabas poéticas. A respeito da relação intrínseca entre metro e ritmo, Maria Luiza Ramos (2011) em *Fenomenologia da obra literária* retoma uma observação de J. Pfeiffer em que ele afirma que “o metro é o exterior, ritmo o interior; o metro é a regra abstrata, o ritmo a vibração que confere vida; o metro é o Sempre, o ritmo o Aqui e o Agora; o metro é a medida transferível, o ritmo a animação intransferível e incomensurável.” (PFEIFFER apud. RAMOS, 2011, p. 50) Assim, lembramos que a medição das unidades silábicas de um verso nada acrescentaria se não fosse correlacionada ao ritmo. A metrificação funciona como parte integrante do ritmo de um poema, fundamentando a cadência dos versos. Paz (2006) afirma que o processo de metrificação representa um “princípio de abstração, uma retórica e uma reflexão sobre a linguagem. Duração puramente linear, tende a converter-se em mecânica pura.” (PAZ, 2006, p. 16) Mesmo sendo puramente descritivo, o processo de versificação irá determinar, de certa forma, o ritmo de cada sílaba poética.

E por fim, temos o *verso* que é composto não de sons, nem de um conjunto de fonemas e sim de palavras. Ou seja, o verso possui em sua base uma sequência de palavras que vão se organizando de forma harmoniosa, trabalhando em prol do efeito de sentido que se quer transmitir. Desse modo, a palavra

é a unidade de trabalho do poeta e a peça que compõe o verso. Palavra como conceito, como ligação, como matiz do conceito, como unidade sonora que desperta um prazer sensorial pela sua própria articulação: durezas guturais, explosões labiais, suavidades linguais. O ritmo cria a unidade sonora do verso; as palavras criam sua unidade conceitual; a unidade sonora e a unidade conceitual formam a integridade do verso, que é a unidade do poema. (CANDIDO, 1996, p. 59).

⁶ Os aspectos rítmicos serão analisados mais detalhadamente no capítulo 2.

As palavras ordenadas e escolhidas de acordo com as intenções poéticas causam um “prazer sensorial pela sua própria articulação”, e contribuem para a estruturação da linguagem poética, palavras que se condensam e são transformadas em imagens, não no plano concreto, mas em um plano abstrato de projeção existente no interior de cada uma dessas palavras. Temos, aqui, mais uma observação que nos auxiliará na compreensão e análise dos poemas posteriormente: a imagem, que se configura em um elemento intrínseco à poesia. Paz (2006, p. 45) afirma sobre a imagem: “trata-se de uma verdade de ordem psicológica” e que “a imagem poética reproduz a pluralidade da realidade e, ao mesmo tempo, outorga-lhe unidade.” (PAZ, 2006, p. 46) Compreendemos que da linguagem poética saltam aos nossos olhos as imagens contidas nas palavras ali circunscritas pelo poeta. Nos poemas de António Botto, percebemos que as imagens⁷ sugeridas pelo jogo vocabular empregado são de grande importância para a construção do espaço em que os sujeitos se relacionam e interagem nas relações que estamos chamando de homoeróticas, como acontece no *poema nº 16 da seção Adolescente*:

16

[...]
Nas tuas mãos as minhas apertaste;
Lá fora⁸ a luz do Sol já combalida
Era um sorriso aberto num contraste
Com a sombra **da posse proibida**...

Beijámo-nos, então, a latejar
No infinito e pálido vaivém
Dos **corpos** que se entregam sem pensar...

[...]
(BOTTO, “Adolescente”, 1999, p. 23 – Negritos nossos)

⁷ Compreendemos que, pelo fato da imagem possuir esse caráter de “outorgar unidade” conforme afirma Paz (2006), a poética de Botto apresenta-se repleta de imagens que individualizam o sujeito que direciona seus afetos a outro do mesmo sexo. Assim, cada palavra posta em forma de versos, produz uma imagem única do ponto de vista da concepção da linguagem poética, porém que reflete uma coletividade conforme afirma Adorno (2003), a respeito da lírica.

⁸ Utilizaremos o negrito sempre que quisermos destacar algumas expressões relevantes para a nossa compreensão, tanto das relações homoeróticas, como também de outros aspectos que formos retomar no decorrer das análises dos poemas.

Através da expressão “Lá fora” apresentada no segundo verso dessa estrofe percebemos que o eu lírico faz referência a um lugar aberto, tendo em vista que a caracterização desse ambiente é acompanhada pela expressão “luz do Sol”, denotando local exterior. Por outro lado, temos a palavra “contraste” que separa a caracterização do ambiente interno, sombrio. Assim, a dupla imagem formada através dessas declarações cria em nossa mente a contraposição baseada, empiricamente, em uma dicotomia “dentro/fora” onde o “dentro” nos dá a entender que é um lugar mais “protegido” ou até mesmo mais propício a acontecer as relações homoeróticas. Os versos seguintes traduzem o momento de entrega do eu lírico ao outro num momento ardente de prazer. A imagem dessa relação só é possível porque Botto utiliza expressões como “Beijámo-nos”, “latejar” e “No infinito e pálido vaivém” que colaboram para a visualização dos movimentos dos sujeitos envolvidos nesse momento de intimidade. O “latejar”, por significar pulsação, remete, quase que imediatamente ao fato de que o eu lírico encontra-se em um momento de grande excitação, em busca de saciar os seus desejos sexuais. O verso “No infinito e pálido vaivém” tipifica o momento do sexo, através do movimento sugerido pela expressão “vaivém”, denotando a penetração ou a fricção dos corpos durante uma relação homoerótica, já que os sujeitos expostos por Botto em seus poemas são homens.

Observamos, ainda, neste trecho, um contraste imagético baseado na dicotomia luz X sombra, fortemente marcado pela expressão em negrito “posse proibida”. A palavra “luz” no segundo verso, além de denotar um espaço exterior, pode indicar uma maneira de apresentar também a luminosidade de um momento especial de encontro entre os sujeitos. Por outro lado, a palavra “sombra” fecha a imagem denotando proibição, interdição, como o próprio verso afirma, “Com a sombra da posse proibida...”.

Pound (2006) aponta para “duas coisas” que devemos fazer, se quisermos saber algo sobre poesia: “OLHAR para ela ou escutá-la. E, quem sabe, até mesmo pensar sobre ela.” (POUND, 2006, p. 34) Tomamos a liberdade de tentar olhar e escutar o que os poemas de António Botto têm a nos dizer a respeito da temática da homoeroticidade, focalizando nas palavras

específicas que exteriorizam esta temática. Pound (2006) ainda complementa a ideia a respeito da compreensão da poesia dizendo que, “no caso da poesia, há mais ou parece haver uma porção de coisas a olhar.” (POUND, 2006, p. 34) Se formos olhar detidamente para um poema, por exemplo, inicialmente só vemos palavras. Porém, devemos entender que um poema é formado por palavras articuladas, e que essas palavras fazem parte de todo um engenho da linguagem poética. Alfredo Bosi (2000) em *O ser e o tempo da poesia* afirma que “a linguagem indica os seres ou os evoca.” (BOSI, 2000, p. 29) Assim, compreendemos que as palavras na linguagem poética possuem uma imagem que chama para a existência no plano empírico “as percepções e os sentimentos que o homem é capaz de experimentar.” (Cf. BOSI, 2000)

Norma Goldstein (2002), em *Versos, sons e ritmos*, sistematiza alguns recursos recorrentes na linguagem poética (ritmo, rimas, verso, estrofes, metrificações, etc) e categoriza três níveis de análise do poema, o *lexical*, o *sintático* e o *semântico* que nos auxiliarão na realização das análises e compreensão dos poemas de António Botto. O primeiro nível diz respeito à observação do léxico do poema na tentativa de verificar as palavras que os compõem, se substantivos, adjetivos, os verbos e seus tempos, entre outras categorias gramaticais inscritas no poema (Cf. GOLDSTEIN, 2002), e suas possíveis interpretações e contribuições para a construção do sujeito homoerótico.

O segundo nível pode ser compreendido como a leitura da ordenação sintática do texto, no que concerne aos seus sinais de pontuação (interrogações, exclamações, vírgulas, pontos-finais, reticências, etc)⁹ que apontam caminhos para interpretações. Ainda neste nível encontra-se o *enjambement* que “é a construção sintática especial que liga um verso ao seguinte, para completar o seu sentido.” (GOLDSTEIN, 2002, p. 63) Assim, em alguns casos o *enjambement* pode causar o efeito da ambiguidade de sentido no interior do poema, bem como causar o prolongamento rítmico dos versos

⁹ No decorrer dos capítulos 2 e 3 referentes às análises, faremos menção de como a pontuação utilizada por Botto influencia no ritmo do poema, modificando o tom emocional do poema

vez que o efeito de ligação de um verso a outro se dá pela noção de quebra sintática.

O terceiro nível, o semântico, serve como base aos dois níveis anteriores no que diz respeito ao sentido produzido por cada um dos elementos linguísticos utilizados na linguagem poética. Goldstein (2002) aponta como elementos do nível semântico do poema, a comparação, a metáfora, a alegoria, a sinestesia, a metonímia, a sinédoque, a antítese. Esses elementos do poema poderão ser retomados e definidos sempre que aparecerem nos poemas a serem analisados.

Portanto, os elementos estruturantes do texto poético citados neste capítulo servem como base para a análise dos recursos poéticos e de estilo n'As *Canções de António Botto*, colocados em favor da construção das relações homoeróticas pela literatura. Logicamente que se formos tentar categorizar algumas maneiras de analisar poemas, seria tarefa impossível, pois cada composição poética possui, em sua essência, uma maneira de interpretá-la, lembrando que cada poema é único no sentido de que cada composição poética em si é peculiar no que diz respeito a sua forma. Assim, a poética de Botto possui uma singularidade no que concerne a construção de um lirismo baseado em situações em que o sujeito lírico declara seus afetos ao outro do mesmo sexo livre de qualquer amarra de preconceitos. Essa compreensão só é possível, pois o poeta lança mão de expressões que detonam a ideia de uma relação homoerótica.

O trazer à tona esses elementos estruturantes do poema clássico se justifica porque, à medida que o trabalho da análise dos poemas de António Botto for sendo feito, necessitaremos da compreensão deles para mostrar como o poeta em tela evidencia o homoerotismo ou constrói a imagem de sujeitos do mesmo sexo que procuram encontros para viver o amor entre iguais. O ritmo, por exemplo, a depender do tom dado ao texto pelo sujeito que nele fala, contribui para a iluminação do sentido do sujeito lírico inscrito nas relações homoeróticas abordadas no interior do texto poético.

1.2 A questão do homoerotismo na literatura

Durante o percurso dos estudos de crítica literária, percebemos que há um silenciamento, por parte de quem constrói o pensamento sobre a literatura “nacional”, no que diz respeito à presença do homoerotismo, embora a temática esteja expressa em diversas culturas e obras literárias (com menor incidência em momentos em que não havia a homocultura, no campo das linguagens, como dado relativamente passível de estudo).

Os estudos sobre homoerotismo encontram seu espaço na academia, ampliando a compreensão da própria sexualidade, como uma forma de esclarecer inúmeros pontos obscuros em relação ao desejo, principalmente de pessoas do mesmo sexo. A concepção de desejo que utilizamos não está relacionada à perspectiva psicanalítica que entende o desejo apenas como pulsão ou libido. Baseamo-nos no conceito exposto por Sedgwick (1985) *homosocial desire* que, traduzido, significa desejo homosocial. Antonio de Pádua Dias da Silva (2011) aponta que este conceito de desejo homossexual é ampliado por Sedgwick e afirma que ela “entende o desejo gay ou homossexual contido no neologismo *homosocial*, pois este, além do endereçamento do prazer físico-sexual para o outro do mesmo sexo, denota também, antes de qualquer coisa, toda uma estrutura psíquica e cultural em torno dos que assim vivem [...]” (SILVA, 2011, p. 17)

Entendemos que a literatura constitui um espaço que contribui substancialmente para aumentar a visibilidade dessas relações e ajuda a refletir sobre nuances dos modos de vida dos que optam pelo relacionamento com os do mesmo sexo. No que diz respeito à produção literária, Souza Júnior (2002) afirma que “o grande desafio da literatura é o saber tecer, em conjunto, os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.” (SOUZA JÚNIOR, 2002, p.97). Assim, o texto literário pode ser considerado como o lugar em que tudo acontece, e das mais diversas maneiras possíveis que cabem em uma obra escrita.

No afã das relações interpessoais, entendemos que a literatura exerce um poder significativo para nos fazer vislumbrar os conflitos existentes na

sociedade, principalmente, quando falamos sobre sexualidade, tema que por muito tempo foi silenciado. Assim, homossexuais e outros simpatizantes, movidos, primeiramente, pelas influências das lutas feministas, produzem textos literários que tematizam as experiências e relações homoafetivas, abordando, ainda, diversos temas que tornam visíveis a condição do sujeito homoerótico.

Entendemos, então, que o termo gay ou homoerótico o qual utilizaremos doravante será voltado para uma gênese política. Assim, as obras que abordem a temática homoerótica podem ser denominadas *literatura gay* ou *homoerótica*, conforme as considerações de Silva (2009) em que ele define esses termos como: “todo e qualquer texto literário ou de ficção que represente prioritariamente (não exclusivamente) questões referentes à cultura gay.” (SILVA, 2009, p. 102) Nesse sentido, compreendemos que o livro: *As canções de Antônio Botto* configura-se como uma obra de temática homoerótica, tendo em vista que o sujeito lírico expresso em seus poemas relata suas experiências amorosas com outros do mesmo sexo.

O nosso foco neste estudo é a discussão a respeito das marcas textuais que denunciam e/ou caracterizam o sujeito homoerótico que confessa suas experiências amorosas e sexuais através de um vocabulário peculiar que reitera e visibiliza as ações desses sujeitos e suas performances na literatura. Nesse sentido, Barcellos (2002) afirma que “uma primeira forma de abordagem da relação entre Literatura e Homoerotismo constrói-se pelo viés temático.” (BARCELLOS, 2002, p. 19)

Quando falarmos em relações homoeróticas, utilizamos as concepções de Jurandir Freire Costa (1992) que contemplam o homoerotismo ao invés de homossexualismo ou homossexualidade, nos afastando, em parte, da conotação negativa que foi impregnada durante os tempos, principalmente a que concede à homossexualidade o caráter patológico.

Teoricamente, como procuro mostrar, homoerotismo é preferível a “homossexualidade” ou “homossexualismo” porque tais palavras remetem quem as emprega ao vocabulário do século XIX, que deu origem à idéia do “homossexual”. Isto significa, em breves palavras, que toda vez que as empregamos, continuamos pensando, falando e agindo emocionalmente inspirados na crença de que existem uma

sexualidade e um tipo humanos “homossexuais”, independentes do hábito linguístico que os criou. Eticamente, sugiro que persistir utilizando tais noções significa manter costumes morais prisioneiros do sistema de nomação preconceituoso que qualifica certos sujeitos como moralmente inferiores pelo fato de apresentarem inclinações eróticas por outros do mesmo sexo biológico. (COSTA, 1992, p. 11).

Adotaremos aqui, para fins didáticos, a visão de Barcellos (2006), baseado nos estudos pioneiros sobre o homoerotismo proposto por Costa (1992), sobre o homoerotismo

é um conceito abrangente que procura dar conta das diferentes formas de relacionamento erótico entre homens (ou mulheres, claro), independentemente das configurações histórico-culturais que assumem e das percepções pessoais e sociais que geram, bem como da presença ou ausência de elementos genitais, emocionais ou identitários específicos. (BARCELLOS, 2006, p. 20).

Entendemos homoerotismo como um conjunto de vivências, voltadas para as relações eróticas entre pessoas do mesmo sexo, masculino ou feminino. Porém, neste trabalho, quando nos referirmos a homoerotismo, estamos tratando das relações homoafetivas entre homens, tendo em vista que o sujeito lírico dos poemas ou “canções” de António Botto é masculino e direciona seus desejos e conflitos afetivo-sexuais a rapazes, traço que observaremos mais adiante. Sendo assim, tomamos por base as relações homoeróticas materializadas em textos literários, tendo em vista sempre os aspectos linguístico-imagéticos anteriormente apresentados que favoreçam o desenvolvimento dessa temática.

1.3 Canção: definições e características do gênero

O vocábulo canção, em termos gerais, pressupõe elementos que, *a priori*, pareceriam indissociáveis e invioláveis: a música (melodia) e a letra (versos). Porém, percebemos, através de um olhar mais detido, que estas duas instâncias formam uma espécie de amálgama, ou seja, podemos focar numa ou noutra, sem que haja o ofuscamento de uma em detrimento da outra, contrariando, inclusive, a afirmação de Pound (2006), quando diz que “a poesia

se atrofia quando se afasta da música.” (p. 61) Sustentamos a ideia de amálgama porque compreendemos que toda frase, verbal e articulada, na modalidade oral ou escrita, funciona numa cadeia melódico-sonora, com seus tempos e pausas determinadas, com entoações específicas, melodicamente, que dão sentido ao texto.

Parece ser impossível pensar uma frase qualquer sem que o valor melódico-musical, por exemplo, não esteja presente, vez que a leitura, mesmo quando silenciosa, exige a cadência fônico-musical (materializada na cadeia fônica verbalizada ou mentalizada) que articula, por exemplo, as finalizações de períodos, as pausas virgulais, as exclamações, interjeições, perguntas, o tom choroso, alegre, reflexivo. O próprio som dos signos linguísticos, uma vez materializados na cadeia significante, configura uma musicalidade (ruído) que se estende na melodia frasal do verso.

A possível noção de indissociabilidade entre os elementos da canção citados acima pode estar relacionada ao fato de que, durante muito tempo, esta forma fixa esteve intimamente ligada à música, herança que nos reporta à concepção grega diretamente relacionada à associação texto e música.

A respeito da canção, na concepção dos gregos, Piva (1990) afirma que

A música grega é por excelência música vocal: o laço natural entre a linguagem das palavras e a linguagem da música não se encontra desfeito. Para os gregos era através do canto que se reconhecia uma canção, e ao ouvi-la sentia-se também a íntima unidade da palavra e a música. Além dessa fraternidade entre poesia e arte musical, a música possuía outras características como sua riqueza de meios de expressão rítmica. Ao lado da estrutura rítmico-musical em períodos, movendo-se em estreito paralelismo com o texto, contava-se, como meio de expressão externa, com a orquestrada. Enquanto a música incrementava o efeito da poesia, a orquestrada aclarava a música. (PIVA, 1990, p. 36)

No que concerne à conotação da canção como sendo uma peça composta pela junção entre melodia e letra, Tatit (2004) tece considerações, de certa forma, imprescindíveis para a compreensão deste tão complexo gênero lírico literário. O autor deixa claro, primeiramente, que a apreciação crítica da canção configura-se como uma tarefa muito árdua, tendo em vista que a canção “Comportou-se como um organismo mutante que ludibriava os

observadores por jamais se apresentar com o mesmo aspecto.” (TATIT, 2004, p. 12) Considerando a afirmativa, temos: 1) se os críticos da época (século XX) tentassem observar a canção do ponto de vista da letra, lhes escapariam as informações inerentes a sua melodia de acompanhamento, musicalidade. O mesmo aconteceria se fizessem o contrário: acabariam por privilegiar uma face da canção em detrimento da outra como se fosse possível, principalmente em um “gênero” como a canção, a bipartição da “forma fixa” entre uma face escritural e outra auditiva.

Nos seus estudos sobre a canção brasileira no contexto do século XX, Tatit (2004) frisa que houve uma busca pela valorização das composições poéticas das letras das canções através do investimento dos recursos rítmicos e estéticos que destacassem não apenas a melodia, mas que ressaltassem o seu valor musical em concomitância com a letra, estabelecendo um casamento harmonioso entre melodia e letra.

Para tanto, os autores/compositores buscavam selecionar criteriosamente as palavras que iriam formar posteriormente a letra das canções. Porém, essa seleção seria feita em detrimento da melodia, a fim de causar ênfase no fluxo discursivo e entoativo da peça. A letra, para Tatit (2004), “liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliterantes.” (TATIT, 2004, p. 42)

Algo que nos interessa nos estudos de Tatit (2004) em relação à canção, do ponto de vista de melodia e letra, é o fato de que os conteúdos abordados pelos compositores eram geralmente declarações lírico-amorosas que serviam principalmente como um veículo de comunicação em que os cantores

mandavam seus recados aos amigos e aos desafetos, criavam polêmicas e desafios, faziam declarações ou declamações amorosas, introduziam frases do dia-a-dia, produziam tiradas de humor, “dizendo” tudo isso de maneira convincente com as inflexões entoativas adequadas (TATIT, 2004, p. 42)

Esses elementos temáticos prevalecem também, se formos pensar na canção em sua fisionomia de texto literário, principalmente no período do

Romantismo. Assim, Como o nosso objetivo nesta pesquisa é analisar os recursos literários de que se utilizou António Botto para construir as relações homoeróticas n'As *Canções*, cabe-nos aqui nos deter na observação da canção em sua conotação voltada para a modalidade literária concebida como forma fixa.

A canção vista como um gênero literário, de acordo com a maioria dos estudiosos acerca desse assunto, nos leva a crer que o seu berço natal é a região francesa Provença (*Aix-em-Provence*). E de acordo com Moisés (1993) é provável que o trovador Giraud de Borneil (1165-1199) tenha sido o primeiro a empregar a estrutura fundamental da canção. A região provençal torna-se, durante o século XI, um campo fértil no que diz respeito ao cultivo da arte poética. Assim, desta mesma região o lirismo trovadoresco difunde-se pela Península Ibérica, o Norte da França, a Inglaterra e a Itália. (Cf. MOISÉS, 1993) Essa difusão resulta em algumas transformações naturais na canção provençal, proporcionadas pelo “clima literário itálico”, gerando a *canzone*, que se torna a matriz de canção erudita cultivada daquele período em diante. Entendemos que a partir de então, através das metamorfoses sofridas pela canção nesse período, havia uma sinalização para o lento divórcio entre poesia e música.

De acordo com Moisés (1993),

Os primeiros poetas italianos que manipularam o novo molde foram Dante (1265-1321) e Petrarca (1304-1374): este último, que veio a ser mestre na matéria, com seu *Canzoniere*, colaborou decisivamente para disseminar a canção dentro e fora da Itália, durante o Renascimento. (MOISÉS, 1993, p. 282)

Pound (2006) atualiza uma declaração de Dante, que afirmou ser “uma *canzone* é uma composição de palavras postas em música.” (POUND, 2006, p. 34) Por esta premissa temos um entendimento de que a canção clássica, além de possuir em sua essência uma significação voltada para os ritmos melódicos produzidos pela música, ainda aponta para o fator musicalidade, intrínseco à composição dos versos, através dos mais variados recursos sonoros da linguagem poética, tais como: aliteração, assonância, metro, dentre outros.

Assim, a sonoridade de um poema não depende apenas da música que serve de acompanhamento para uma canção. No interior do próprio texto poético percebemos uma superposição da musicalidade através das aliterações e assonâncias que o compõem, bem como nas associações rítmicas concretizadas pelo metro dos versos, pelas rimas, dentre outros recursos.

De acordo com Moisés (1993),

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, p. 282 – Negritos nossos)

Ao contrário do que se vê nestas características do conteúdo da canção, António Botto se apropria da forma fixa canção e a subverte, por exemplo, trocando o *ofertório* proposto por Moisés (1993, p. 282). Se, de acordo com a concepção apresentada acima, a *dedicatória* estava dirigida “à dama causadora da melancolia”, nas canções de Botto, está direcionada a um sujeito do sexo masculino, sobretudo, jovens de classe social menos favorecida. Dessa forma, soa bastante positivo para nosso campo de pesquisa essa dupla subversão “fundada” nas *Canções* pelo poeta: 1) Se a canção clássica é centrada e justificada, primeiramente, pela impregnação da forma fixa, Botto se liberta dessa “camisa de força” e constrói canções com ritmos, rimas, versos e estrofes variados; 2) Se a composição clássica, de herança temática heterossexual, só podia conceber o discurso do poeta endereçado à imagem feminina do objeto de amor, Botto direciona seus afetos para o outro do mesmo sexo. O trecho do *poema nº 2* abaixo, da seção *Adolescente* exemplifica bem a manifestação do desejo homoerótico n’*As Canções de António Botto*.

2

[...]
O teu **rosto moreninho**
– **Tão formoso!**

Mostrava-se mais sereno,
E sem lágrimas, enxuto;
Só teu **corpo delgado**,
O teu **corpo gracioso**,
Se envolvia todo em luto.

Depois, ansiosamente,
Procurei tua boca,
A tua boca sadia;
Beijámo-nos doidamente...
– Era dia!

[...]
(BOTTO, “Adolescente”, 1999, p. 12 – Negritos nossos)

O desejo latente nesses versos é notório, principalmente, quando o eu lírico descreve as características daquele jovem para o qual o olhar é direcionado. As expressões em negrito nessa estrofe demonstram o direcionamento dos afetos homoeróticos ao outro, ressaltando a beleza do rosto e do corpo desse jovem. Na outra estrofe, percebemos o tom (homo) erótico quando o sujeito procura a boca do rapaz para beijá-la, e, o penúltimo verso “Beijámo-nos doidamente...” representa o momento do ápice de uma relação sexual. O advérbio modal “doidamente” denota a intensidade com que o sujeito lírico beijava o outro. As reticências no final do verso abrem prerrogativas para que compreendamos que o eu lírico não apenas beijou o jovem, mas também concretizou o ato sexual em si, tendo em vista a função das reticências de realizar citações incompletas que cabem ao leitor complementar.

No tocante à noção de gêneros, percebemos que o universo literário é composto por uma variedade de tipos de textos literários que vão sendo classificados de acordo com suas características e funcionalidades. Porém, não podemos entender os gêneros literários de uma forma cristalizada, ou chegar a afirmar que existe uma composição poética puramente lírica, épica ou até mesmo dramática.

Angélica Soares (2000), no livro *Gêneros Literários*, traz à tona a discussão sobre aspectos concernentes aos diversos gêneros de que a literatura dispõe. Ela apresenta uma discussão que retoma as concepções de gêneros literários de Platão e Aristóteles até uma visão detalhada dessas principais categorias de gêneros: Lírico, Épico e Dramático. Soares (2000)

enumera e define algumas formas líricas fixas, dentre elas a balada, a canção, a elegia, o haicai e a ode. O que as diferencia não é apenas as suas dimensões estruturais como extensão, modelos de versos, rimas e/ou métrica, e sim o que as torna singulares: as suas composições e direções temáticas. A balada seria destinada principalmente à dança, ao passo que a canção estaria mais relacionada à expressão oral da letra da música; a elegia geralmente está correlacionada aos cantos fúnebres e lamentos pela morte, e o haicai possui características temáticas voltadas para o clima satírico e cômico. Por fim, a ode possui suas peculiaridades direcionadas ao “cantar vitórias”, lembrando inclusive as produções de Píndaro no contexto grego clássico.

Entretanto, Emil Staiger (1975) aponta para uma questão que em alguns momentos passa despercebido. Ele fala sobre o fato de que a arte poética é por muitas vezes contestada sempre que um novo artista lírico surge como modelo inédito. Isso quer dizer que, devido ao grande número de estilos poéticos, seria impossível catalogar as inúmeras maneiras de compor poesia. Sendo assim, ele afirma que “A individualidade de cada poesia exigiria tantas divisões quantas poesias existam.” (STAIGER, 1975, p. 14)

A ideia de gênero literário concebida por Staiger (1975) é que existe um tom em cada composição que poderá caracterizá-la como lírica, épica ou dramática. Assim,

existe sem dúvida uma conexão entre lírico e Lírica, épico e a Épica, dramático e o Drama. Os exemplos mais típicos do lírico serão encontrados provavelmente na Lírica, os do épico, nas Epopeias. Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. (STAIGER, 1975, p. 15).

Logicamente, a percepção de características do gênero literário será intuída em abundância no interior de composições pertencentes a cada categoria desses gênero.

Pensando na raiz etimológica da palavra, podemos percorrer alguns caminhos que esclarecem acerca da sua origem e seus significados. Deste modo, Soares (2000) traz o seguinte conceito: “**Canção** – *latim cantione (m), canto, canção. Genericamente designa toda composição poética destinada ao*

canto.” (SOARES, 2000, p. 31) Entendemos que há uma restrição no que diz respeito à função da canção, voltada para o canto melódico. Angélica Soares ainda apresenta uma distinção entre três tipos de canção que se destacam na história da literatura luso-brasileira:

a *trovadoresca* (composição dos trovadores galego-portugueses da fase medieval e podia ser cantiga de amor ou de amigo); a *clássica* (da época renascentista e do século XVIII), de temática amorosa, obedecendo as regras fixas: na introdução, se indica uma circunstância; na ata, que é uma estrofe menor, estrutura-se algo semelhante ao ofertório das baladas – é construída em estrofes longas, que alternam versos decassílabos e hexassílabos e obedecem a um esquema simétrico regular entre as rimas; a *romântica* ou *moderna*, de grande liberdade formal e de temática variada (religiosa, patriótica, amorosa...), considerando-se de importância que encerre um sentimento vibrante. (SOARES, 2000, p. 31).

Através desta divisão feita por Soares (2000) é possível perceber que, de acordo com o período de produção, a canção possuía uma funcionalidade ou característica que a tornava marcante em determinada época. O que nos chama mais a atenção é o último tipo de canção – a romântica ou moderna – que possui em sua estrutura e conteúdo uma liberdade formal e temática que favorece a escrita voltada para uma produção mais livre, desde que “encerre um sentimento vibrante”. As “canções” de Botto, pela sua localização no tempo e sua temática, são interpretadas como românticas ou modernas. Românticas do ponto de vista de suas temáticas voltadas para a confissão de sentimentos homoeróticos; e modernas, pelo fato de o poeta se expressar obedecendo a uma liberdade formal e de conteúdos, principalmente, quando se refere ao desejo homossexual posto aos olhos de uma sociedade repressora do final do século XIX, início do século XX.

De acordo com Goldstein (2002), canção “é uma composição curta, cujo teor pode ser ora melancólico, ora satírico. Permite todos os temas e nem sempre se destina a ser cantada. Pode, ou não, apresentar estribilho ou refrão.” (GOLDSTEIN, 2002, p.56) Observando essa definição, percebemos que esta autora concebe o gênero canção abarcando alguns de seus elementos estruturantes. Um deles está relacionado à sua extensão, ou seja, a canção possui um “tamanho” relativamente pequeno, isto é, “composição

curta”. Outro caráter importante que podemos perceber está relacionado à expressividade do poema que pode ser melancólico ou satírico. Um ponto que há de diferente nesta definição em relação ao que Soares (2000) defende é o fato de que a canção nem sempre é destinada a ser cantada ou musicada – embora esse fato não negue a “vibração” melódico-musical como caráter inerente à estrutura desse tipo de texto literário.

Porém, percebemos que esta união entre letra e melodia sofreu algumas modificações durante os séculos e, principalmente, no Renascimento, momento em que houve uma cisão na relação música e letra. Cisão radical, considerando a autonomia dessas nuances, embora sem que se negue o fato de que todo estrato verbal, por si só, é composto, de maneira amalgamada, de letra e música. Assim, as composições poéticas poderiam ser feitas não apenas para serem acompanhadas pelos instrumentos, mas sim para serem apreciadas, lidas, declamadas.

No tocante às intenções da criação de um texto poético, sobretudo do gênero lírico, Pound sinaliza para uma divisão das maneiras de produzir sensações através do som produzido pela poesia, como também referente ao ritmo da fala – melopeia. Para tanto, ele a divide em três espécies, “a saber, poesia feita para ser cantada; para ser salmodiada ou entoada, para ser falada.” (POUND, 2006, p. 61) Assim, entendemos, a partir dessas definições, que, pelo fato de a canção estar incluída no gênero lírico, ela possui características próprias que abarcam tanto as dimensões textuais, quanto as dimensões melódicas ou musicais. É diante de tantas imbricações que a definição de canção vai se formando durante os séculos até chegar à concepção atual desse gênero literário, baseada na união entre melodia e letra.

Outro aspecto a ser observado nos estudos literários é a questão da temática das canções, enquanto texto poético. Como já foi dito anteriormente, as canções poderiam levar em seu interior diversas maneiras de se cantar ou de manifestar um sentimento através das palavras e sons. Mas, no que diz respeito aos temas, sobretudo aos amorosos, de onde teria surgido essa forma de exaltar e de louvar/cantar a beleza e o amor?

No contexto lírico romano, temos vários exemplos de poetas que se debruçaram a cantar o seu amor, direcionando-se a sua amada. Caio Valério Catulo (87 a.C – 54 a.C.) representa uma minoria de poetas romanos cuja produção artística sobreviveu no campo da poesia lírica latina. Seus poemas, muitas vezes eram direcionados a amigos e em sua maioria à mulheres, em especial à *Lésbia* que, de acordo com os biógrafos, dizia respeito a bela Clódia, com quem Catulo teria mantido um caso de amor. Em seus versos buscava cantar o seu amor através de uma linguagem simples e espontânea em que seus sentimentos eram extravasados.

Dentre os poetas gregos que se dedicaram a escrever odes, hinos, dentre outros, encontramos a poetisa Safo de Lesbos (Sec. VII a.C.). No âmbito da poesia lírica era considerada uma dentre as maiores personalidades femininas da Antiguidade grega a tratar da temática das práticas sexuais entre mulheres. Em sua arte poética, procurava exaltar a beleza feminina e a sexualidade, principalmente, no que diz respeito a práticas sexuais entre mulheres, o que nos permite afirmar a sua grande contribuição para o que denominamos hoje de lesbianismo. Safo foi considerada por Joaquim Brasil Fontes (1992) como “a maravilha do lirismo grego”. (FONTES, 1992, p.13).

Ainda no campo do lirismo grego, podemos citar Anacreonte que, segundo a história, cantava os banquetes e os amores, sendo considerado por Clemente de Alexandria como o criador das canções de amor. Aldo Dinucci (2009) afirma, a respeito disso, que “Segundo a tradição, o primeiro poeta a proclamar essa urgência de viver plenamente o que há de prazeroso na vida foi Anacreonte.” (DINUCCI, 2009, p. 02) O ato de exaltar a beleza e os prazeres se faz muito presente na antiguidade. Como exemplo, podemos lembrar, dentre outros, de *Antinous* que era um jovem de grande beleza, considerado o amante favorito do Imperador de Roma, Adriano. Assim, podemos afirmar que o “cantar amores” na poesia é uma prática antiga que até hoje perdura nos textos líricos produzidos na contemporaneidade.

1.4 Relações entre canção e lirismo

Considerando que a canção é uma das formas fixas do gênero lírico, podemos estabelecer uma relação conceitual entre ela e os conceitos de lirismo e lírico.

As primeiras manifestações poéticas latinas foram as formas líricas que, em sua maioria, eram dispostas em hinos e canções. As informações acerca deste contexto só se tornaram conhecidas posteriormente, e o que se conhece a respeito dessa história é que os romanos, mesmo antes dos contatos com a cultura da civilização da Hélade, que se deram por volta do ano III a.C., compunham cânticos de diversas espécies destinados às mais diversas funções, fossem elas religiosas, heroicas, triunfais e até mesmo fúnebres.

No contexto português, Cruz (1945) aponta para o fato de que “O lirismo é a primeira voz de uma civilização infante. ‘Os povos nascem cantando e morrem cantando’.” (CRUZ, 1945, p. 6) Assim, é de se compreender que as produções artístico-literárias que perpassam as gerações no âmbito de Portugal, conseqüentemente iriam carregar o teor central do *lirismo* ressaltado por Cruz (1945). Ainda a respeito da cultura artística e literária de Portugal, Cruz (1945) acrescenta que

a Literatura portuguesa há de se revelar, por certo, as faúlhas do cérebro, a flama ou os fios de mel do coração, a inflexão e o timbre da fala, o balúcio da reza, a melopeia da canção de ninar, o arpejo da cantiga campestre, os matizes da côr local, o olor das leivas e das plantas, o sabor dos frutos, a vergastada dos ventos, o beijo das brisas, a salsugem do mar, os reflexos do sol, do luar e das nuvens, - enfim o *hálito* característico, *sui generis*, da terra, da água, do céu e da alma. (CRUZ, 1945, p. 6-7)

Sob este ponto de vista, entendemos que o lirismo português buscava primordialmente exaltar a beleza da natureza, bem como cantar o amor e tudo o que faz parte do cotidiano do poeta de Portugal.

Baseando-nos nas concepções clássicas de lírica, entendemos que existia uma diferenciação no que diz respeito ao conceito, ao reconhecimento e à classificação de um arranjo poético como sendo pertencente a um ou a outro gênero literário, seja ele lírico, épico ou dramático. Diante disso, Staiger (1975)

afirma que era considerada como lírica “toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações dos autores líricos considerados clássicos, Alcman, Estesícoro, Alceu, Safo, Íbico, Anacreonte, Simônides, Baquílides e Píndaro.” (STAIGER, 1975, p. 13) Assim, esta concepção de composição poética lírica está voltada principalmente para a observação de características estruturais do texto poético cultivado pelos antigos, tendo em vista que os gêneros eram representados por um número ínfimo de obras literárias.

No que diz respeito às concepções de lírico e lirismo, Anazildo Vasconcelos da Silva (1975) afirma que “Lírico é o produto resultante de um processo de estruturação definido” e que “Lirismo é esse processo de estruturação, entendido como uma dinâmica do sujeito ou como uma expressão subjetiva.” (SILVA, 1975, p. 14) Assim, percebemos uma relação de interdependência entre esses dois termos, em que um, o lírico, pode ser entendido como um produto, através do qual o outro, o lirismo, deverá ser compreendido como um processo que se materializa. Salete de Almeida Cara (1989) aponta para a existência de um *lirismo erótico*, entendido como “uma poesia amorosa que enfrenta, cara a cara, a experiência da relação amorosa, da sensualidade e do desejo físico.” (CARA, 1989, p. 21) Desta forma, compreendemos que n’*As Canções de António Botto* existe um processo de estruturação específico que determina o tom lírico das suas composições voltado para a construção de um sujeito homoerótico. O engenho poético bottiano busca, então, tornar visíveis as relações homoafetivas através de uma linguagem moldada para este fim que podemos designar de “lirismo homoerótico”¹⁰. Esse lirismo é composto de forma singular, pois objetiva, pela linguagem, perfilar o “sentimento homoerótico” masculino, através de um inventário lexical propício a significar a relação amorosa entre iguais.

Coelho (1976) afirma que “A poesia revela-se, pois, através de uma fortuna de linguagem que transmite a sua mensagem.” (COELHO, 1976, p. 57),

¹⁰ No Capítulo 2, analisaremos aspectos específicos a respeito desse “lirismo homoerótico” que aqui proponho, através da observação do inventário lexical do qual Botto se apropria para demonstrar as relações homoeróticas em seus poemas.

seja comunicando algo ou transmitindo emoções e sensações aos seus leitores. Assim, podemos afirmar que lirismo é um processo no qual o autor lançará mão de uma nova visão de uma realidade, influenciada pela necessidade de criação de uma nova imagem do mundo, fazendo com que as suas expressões subjetivas sejam dispostas em um espaço lírico que, por fim, representará o produto do texto poético, aqui chamado poesia lírica.

Porém, devemos lembrar que o leitor dificilmente chegará ao grau de abstração que o poeta gozou ao compor os seus versos, pois o contato com a poesia muitas vezes é uma expressão individual, e que é produzida, em primeira instância, no artista que a produziu. Neste caso, “quanto mais lírica, tanto mais intocável.” (STAIGER, 1975, p. 22) Assim, no tocante à entoação, para um leitor alcançar o tom emocional na declamação de um poema precisa ser alguém com uma sensibilidade e inspiração para chegar o mais próximo possível das sensações que o poeta intencionou causar. Staiger ainda afirma que

Versos líricos, entretanto, quando têm que ser declamados, só ressoam corretamente, enquanto ressurgem de profunda submersão, de uma quietude isolada do mundo, mesmo quando se trata de versos alegres. Eles precisam do encantamento da inspiração, e qualquer suspeita de intencionalidade continua aqui em desacordo. (STAIGER, 1975, p.22).

A inspiração aqui não deve ser entendida quando do processo de criação poética, mas sim do ponto de vista daquele que irá declamar a poesia, pois se corre o risco de alongar ou abreviar uma ou outra sílaba, distorcendo o tom que o poeta quis dar à sua composição poética. No caso da intencionalidade mencionada por Staiger (1975), a sua compreensão deve estar voltada para a intenção de quem irá declamar o poema, pois mesmo que possua um grau de sensibilidade capaz de captar o tom mais aproximado para a declamação, ainda assim não conseguirá chegar ao tom que o poeta sugeriu.

No que concerne à definição de lirismo romântico, afirmamos, de acordo com Anazildo Silva (1975), que “O Lirismo¹¹ romântico procura construir uma

¹¹ A palavra “Lirismo”, com inicial maiúscula, está transcrita conforme o texto original.

expressão subjetiva como fundamento do indivíduo, a partir da sentimentalização da expressão objetiva do Espaço Externo, tornada significante do Espaço Lírico.” (SILVA, 1975, p. 17) Dessa maneira, “o [lirismo] romântico procura construir uma expressão subjetiva capaz de significar o indivíduo em relação a sua ordem sociocultural.” (SILVA, 1975, p. 17) Assim, o “Espaço Lírico” tornar-se-á um lugar de representação do sujeito capaz de desvelar uma dimensão que vai além da criação literária. Nesta concepção, está implícita não somente a ideia de sujeito preso nas “paredes” de um verso, cantando seus sentimentos e emoções, mas também um sujeito capaz de se movimentar e representar um grupo e seu lugar na sociedade.

Anatol Rosenfeld (1997, p. 22) afirma que o gênero lírico é o mais subjetivo, pois nele existe “uma voz central que exprime um estado de alma e o traduz por meio de orações”. Assim, dizemos que é através da lírica que um sujeito é representado, no seu encontro com o mundo a sua volta, resultando em uma projeção linguístico-poética selecionada para representar esta vivência com o intuito de torná-la visível na materialidade do poema, por exemplo.

Existe uma ambiguidade que gira em torno da palavra lírica. O principal fator que explica a ocorrência desta ambiguidade é a outra concepção desta palavra, que está intrinsecamente ligada à música. Segundo Cara (1989), a poesia lírica, na sua concepção musical, foi herdada dos gregos e era composta para ser cantada ou acompanhada por música. Mas, quando a imprensa foi inventada, no período do Renascimento, toda lírica foi adaptada para ser lida, no campo da palavra escrita, resultando no abandono do acompanhamento musical (Cf. CARA, 1989), muito embora esse abandono da utilização musical, através de um instrumento, não intervenha negativamente na ideia que fixamos páginas atrás: a de que o acompanhamento musical não invalida uma característica intrínseca à canção (e aos poemas), a saber, a existência de uma cadeia melódica.

É importante lembrar que os instrumentos que eram utilizados para acompanhar as poesias eram a flauta e a lira. Da lira veio a maior influência para a expressão *poesia lírica*. Com o fim do acompanhamento destes instrumentos, nascem necessidades de representar, através da palavra escrita,

os elementos musicais que ficaram totalmente condicionados à organização sequencial lógica das palavras. Esta maneira de representar os sons e ritmos musicais no poema é chamada de melopeia que, segundo Cara (1989), “é o conjunto de propriedades musicais de som e ritmo das palavras intimamente ligadas ao significado que expressam” (CARA, 1989, p. 19).

Destarte, entendemos que a musicalidade dos versos configura-se como um elemento constituinte da poesia lírica, pois os elementos da linguagem poética se unem, traduzindo-se em musicalidade e conseqüentemente contribuindo para a composição de todo o engenho na criação de um texto poético. Staiger (1975) ressalta essa importância da musicalidade na poesia lírica afirmando:

Na poesia lírica, a música da linguagem adquire enorme importância. A música endereça-se à audição. Ao ouvir, não temos que nos colocar, propriamente, diante do que será ouvido, como ao ver diante do que será visto. Concordamos em que a fenomenologia dos sentidos está pouco desenvolvida e justamente em tais domínios ficamos confundidos pelas divergências de interpretação. (STAIGER, 1975, p. 52).

Além disso, em outro momento, uma grande influência da poesia lírica é a produção provençal, que é entendida como a idealização amorosa, e em alguns casos até erótica. Daí vem a concepção da existência da voz lírica que ganha forma de uma maneira especial na construção do poema, no que diz respeito à organização, na sequência das palavras, no ritmo, na melodia, na sonoridade das palavras devidamente escolhidas para determinados fins.

Existe uma correlação entre a poesia lírica e a canção clássica quando pensamos no plano das suas temáticas, sempre voltadas para o sentimento amoroso. No que diz respeito a este fato, Coelho (1976) afirma que “A canção clássica (italiana ou petrarquiana) é sempre um canto de amor e saudade. Normalmente principia pela descrição do cenário onde o poeta evoca a amada; segue-se a lembrança do amor quando nasceu, cresceu e ausentou-se, mas continua a alimentar a vida no poeta.” (COELHO, 1976, p. 83).

Contrapondo-se a esse “formato” de amor ou a esse modo de cantar, em *As canções de António Botto*, o eu lírico põe-se a cantar e cultivar o “amor

puro” (no sentido dado por Bauman¹², 2005, e por Giddens¹³, 1999, a saber, o amor centrado no encontro físico, provisório, previsto para durar um curto espaço de tempo) e o desejo pelo outro do mesmo sexo. No caso dos poemas compostos por António Botto no livro *As canções*, percebemos que há uma subversão do paradigma de amor instituído durante toda a trajetória da humanidade, baseado no modelo heteronormativo¹⁴. Botto utiliza-se de vários artifícios linguísticos, como a adjetivação, utilização de palavras, sendo que com sentidos diferenciados, dentre outros que são mobilizados para construir as relações homoafetivas em seus poemas e, através de um olhar-o-outro, o sujeito lírico exalta a beleza masculina, principalmente dos jovens que, em sua maioria, são atletas que exibem suas potencialidades viris através dos esportes que atualizam a imagem dos atletas olímpicos gregos. Descreve, ainda, várias situações eróticas a partir do desejo de beijar e possuir o outro, considerando-se uma das mais marcantes características de configurações homoafetivas em seus poemas.

Retomando nossas discussões, ainda sobre a relação entre canção e amor, Moisés (1993) mostra que

[...] ‘canção’ e ‘amor’ são palavras afins: ao pensar em canção, estamos pensando em amor, e ao pensar em amor, estamos quase sempre pensando em uma forma de expressão que é a canção, ou dela se avizinha por intermédio de suas características, notadamente a musicalidade. (MOISÉS, 1993, p. 283).

¹² Sobre o sentido do “amor puro”, Bauman (2005) afirma que “o conhecimento amplamente compartilhado — na verdade, um lugar-comum — de que todos os relacionamentos são ‘puros’ (ou seja, frágeis, físsiparos, tendentes a não durar mais do que a conveniência que trazem, e portanto sempre “até segunda ordem”) dificilmente seria um solo em que a confiança pudesse fincar raízes e florescer.” (BAUMAN, 2005, p. 52 – Aspas do autor)

¹³ O atual “relacionamento puro”, na descrição de Giddens, não “é, como o casamento um dia foi, uma “condição natural” cuja durabilidade possa ser tomada como algo garantido, a não ser em circunstâncias extremas. É uma característica do relacionamento puro que ele possa ser rompido, mais ou menos ao bel-prazer, por qualquer um dos parceiros e a qualquer momento. Para que uma relação seja mantida, é necessária a possibilidade de compromisso duradouro. Mas qualquer um que se comprometa sem reservas arrisca-se a um grande sofrimento no futuro, caso ela venha a ser dissolvida”. (GIDDENS *apud* BAUMAN, 2005, p. 52)

¹⁴ Nos referimos aqui a toda a construção social, política, econômica que rege a história da sociedade que buscava, em sua maioria, a reafirmação dos padrões heterossexuais.

e que “Em suma: o lírico, o tema amor e a canção confundem-se indissoluvelmente, e referir um é lembrar os demais.” (MOISÉS, 1993, p. 284). Assim, a temática do amor é visivelmente encontrada nas canções bottianas, porém de uma maneira subversiva, se relacionadas aos padrões líricos cultivados pelos poetas da antiguidade.

No que diz respeito à concepção de lírico, Staiger (1975) sugere que não haja uma limitação no conceito de lírico. Para tanto, afirma que

a ideia de “lírico” tem que corresponder ao que geralmente denomina-se de lírico, embora sem um conceito claro. Isso não vem a ser a média do que é chamado de Lírica, de acordo com as características formais. Ao falar em “clima lírico” (“lyrische Stimmung”) ou de “tom lírico”, ninguém está pensando num epigrama; mas qualquer pessoa pensa imediatamente em uma canção. (STAIGER, 1975, p. 15).

Diante desse conceito, entendemos que para uma composição ser considerada como lírica não é necessário apenas obedecer a uma medida. Staiger (1975) ressalta o fato de que exista um “tom lírico” nas composições, e que essa existência nos faz remeter, quase que imediatamente, à canção. Assim, entendemos que os poemas de Botto, embora não demonstrem uma regularidade formal, pode ser considerada como canções e, por sua vez, como líricas, principalmente pelo fato de que o “clima lírico”, conforme Staiger (1975) aborda, configura os poemas bottianos como líricos.

Anatol Rosenfeld (1997) afirma que “A manifestação verbal ‘imediate’ de uma emoção ou sentimento é o ponto de partida da Lírica” (ROSENFELD, 1997, p. 31). Porém, não pensando em emoções e sentimentos no sentido comum de sua utilização, com significados voltados para os sentimentos amorosos entre os seres humanos. Adorno (2003) afirma que “o teor [*Gebalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais.” (ADORNO, 2003, p. 66) Deste modo, temos que compreender a lírica não apenas como uma estrutura individual, pelo contrário, o lírico, em suas individualidades reflete sobremaneira um coletivo, um social. Assim, “só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da

humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista [...]” (ADORNO, 2003, p. 67)

Bauman (2005) em *Amor Líquido* reflete sobre as relações entre os sujeitos diante de uma modernidade líquida em que esses sujeitos vivem presos em seu plano individual, que já é liquefeito. Assim, o amor representa a necessidade de esse sujeito moderno sair deste plano individual e transformar-se em “dual”. Isto é, construir relações sociais uns com os outros. Do ponto de vista de nossa pesquisa, as relações homoafetivas são construídas a partir desse mesmo paradigma da necessidade de “fusão” dos sujeitos. (Cf. Bauman, 2005)

Seguiremos este pensamento, sempre quando nos referirmos ao amor expresso *n’As Canções de António Botto*, embora tenhamos consciência de que o amor, líquido, puro, conforme Bauman, seja um conceito e uma prática coletivas distante do tempo a que se refere Botto *n’As Canções*, mas que, de certa forma, esse conceito contemporâneo pode, particularmente, fazer referência ao sujeito poético bottiano da obra em análise, visto que as relações de amor lá tecidas estão impregnadas da liquefação de hoje, talvez não porque o lirismo bottiano antecipe essas relações, mas porque as relações homoeróticas são, em sua maioria, pautadas na efemeridade do encontro com o outro. Bauman (2005) reitera:

Ao contrário dos relacionamentos antiquados (para não falar daqueles com “compromisso” muito menos dos compromissos de longo prazo), elas parecem feitas sob medida para o líquido cenário da vida moderna, em que se espera e se deseja que as “possibilidades românticas” (e não apenas românticas) surjam e desapareçam numa velocidade crescente e em volume cada vez maior, aniquilando-se mutuamente e tentando impor aos gritos a promessa de “ser a mais satisfatória e a mais completa”. (BAUMAN, 2005, p. 8 – Aspas do autor)

Podemos perceber um exemplo dessas relações efêmeras é o *poema nº 8* da seção *Adolescente*

8

Tenho a certeza
De que entre nós tudo acabou.

– Não há **bem** que sempre dure,
E o meu, bem pouco durou.
Não levantes os teus braços
Para de novo cingir
A minha carne de seda;
– **Vou deixar-te, vou partir!**

[...]
(BOTTO, “Adolescente”, 1999, p. 11 – Negritos nossos)

O trecho do poema acima afirma a certeza do término de um relacionamento amoroso entre o eu lírico com o outro, pois, logo nos dois primeiros versos, ele afirma: “Tenho a certeza / De que entre nós tudo acabou.” Esses versos revelam a efemeridade desse laço amoroso que dura um tempo bem curto, comungando com a concepção de Bauman (2005) a respeito do amor puro e líquido. Essa ideia é reiterada pelos versos seguintes: “– Não há **bem** [substantivo] que sempre dure, / E o meu, **bem pouco** [locução adverbial] durou.”, nos quais o poeta se utiliza de fanopeia para expressar que a relação amorosa entre os sujeitos durou pouco tempo. Ou seja, no verso “E o meu, bem pouco durou.”, percebemos uma ambiguidade se lermos sem obedecer à pausa sugerida pela vírgula: “E o meu **bem**” / “pouco durou.” A ênfase melódico-semântica recairá sobre a primeira parte do verso, promovendo um destaque à palavra “bem”, convertendo-a em um substantivo. Se pensarmos em outra possibilidade de leitura, obedecendo fielmente a pausa virgular, temos: “E o meu,” / **bem pouco** durou.”, a expressão: “bem pouco” é ressaltada, e a sua classe gramatical também modificada para uma locução adverbial de intensidade. Em qualquer das possibilidades de leitura, perdura o efeito de sentido voltado para a efemeridade da relação entre ambos os parceiros.

O fato de o poema apresentar apenas a expressão de um estado emocional e não uma narração de acontecimentos faz com que o eu lírico não seja nitidamente expresso, ficando ele em um plano mais subjetivo e individual. Porém, essa subjetividade e individualidade nas quais esse sujeito lírico se encontra, não são apenas “mera expressão de emoções e experiências individuais” (ADORNO, 2003, p. 66), pelo contrário: o individual acusa um modo de ser de uma coletividade. Assim, Adorno (2003) afirma que

o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. (ADORNO, 2003, p. 66)

Na poética de António Botto, percebemos que o sujeito lírico queixa-se de suas agonias no que diz respeito aos seus desejos, confessando-os e declarando-os através de recursos imagéticos, não apenas como um transbordar de emoções, pelo contrário, Botto tematiza as experiências individuais de um sujeito, em prol de tornar visível o desejo homoerótico, acusando um modo de ser¹⁵ presente na sociedade. A lírica, portanto, para Luiz Costa Lima (1975) “implica o protesto contra uma situação social que cada indivíduo experimenta como hostil, estranha, opressiva, situação que se imprime na formação da lírica.” (LIMA, 1975, p.345) No que diz respeito à maneira de protestar contra a sociedade, “o poema exprime o sonho de um mundo no qual as coisas fossem de outro modo. Este modo peculiar de ser da lírica contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, ao domínio das mercadorias sobre os homens [...]” (LIMA, 1975, p.345).

A lírica, na concepção atual, está diretamente ligada ao fato de esta voz interior conseguir manifestar seus sentimentos em forma de palavras. Na concepção romântica, o sujeito lírico trata de um profundo momento de crise, que resulta em uma lamentação pelo seu intenso estado de solidão. Esse comportamento pode ser denominado a fuga para o mundo interior, gerando reflexões acerca de suas crises e a sociedade em que vive. Assim, Lima (1975) apresenta que na concepção de Adorno, “a lírica se mostra profundamente social não quando imita a sociedade, não quando imita algo, mas sim quando o sujeito consegue a expressão adequada, entra em harmonia com a própria linguagem, ali onde a linguagem aspira por si e de si.” (LIMA, 1975, p.347)

¹⁵ Quanto a este modo de ser o qual fazemos menção, estamos nos referindo às práticas homossexuais presentes em nossa sociedade desde muito tempo.

Botto, em sua poética, discursa sobre seus amores por rapazes, pondo em evidência as condições sociais dos sujeitos homoafetivos, muitas vezes em uma tensão que traduz as relações de poder entre eles.

Quando nos referimos à lírica e sua relação com o Romantismo, entendemos que é através da influência do Romantismo (séc. XVIII), que a poesia lírica é concebida como uma expressão inspirada de uma alma. Isso resulta numa mudança de perspectiva, no que diz respeito ao conceito de poesia, em que a lírica garante a sua posição de destaque diante das reflexões sobre padrões estéticos. Das técnicas de linguagem poética em que o Romantismo investia, podemos destacar o ritmo, que propõe organizar analogicamente uma imagem do mundo no poema.

No tocante à utilização da palavra lírica como um substantivo e como adjetivo, Cara (1989) afirma que quando esta palavra é utilizada como substantivo está se referindo à classificação dos gêneros literários, tal como a Épica, a Dramática. Nesse sentido, também sugere que “cabem na Lírica todos os poemas não muito longos, sem personagens claramente delineados, onde o ritmo e a melodia servem para expressar o estado da alma de um ‘eu’.” (CARA, 1989, p. 56)

Quando a palavra *lírica* é utilizada como adjetivo significa uma qualidade, refere-se ao fato de estar diretamente ligada a traços estilísticos específicos, que podemos encontrar em qualquer texto, independente de gênero, ou seja, podemos encontrar traços estilísticos da *lírica* em textos épicos ou dramáticos, mesmo sem apresentar uma predominância dos aspectos líricos. Nas análises de poemas que apresentaremos mais adiante, utilizamos a concepção de lírica entendida como um gênero literário que traduz as emoções e sentimentos de um sujeito lírico, conforme manifestas na poesia de António Botto.

A partir das concepções de lírica expostas anteriormente é possível pensar em uma concepção bem particular. Assim, podemos afirmar que na lírica é percebida a união de recursos linguísticos, rítmicos, sonoros, estéticos que buscam, de uma forma lógica e intencional, traduzir um sentimento ou emoção de um sujeito, através da reinvenção do uso das palavras na tentativa

de causar, provocar ou sugerir uma nova imagem poética. Sobre o valor dos versos líricos, Staiger (1975) ressalta que

O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música. É uma música espontânea, enquanto onomatopeia – mutatis mutandis e sem valoração – seria comparável à música descritiva. [...] Em consequência disso, cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível. (STAIGER, 1975, p. 22)

Nesse contexto, é possível afirmar que a poesia lírica é resultado de um transbordamento de fortes sentimentos, originados de uma emoção recolhida em um determinado momento da vida do ser, e esta é sempre qualificada pela sugestão de diversos prazeres, geralmente configurando-se em um momento de euforia por parte do eu lírico, transfigurado em diversos recursos musicais harmoniosamente postos na materialidade do poema e causando nos leitores a sensação de estar participando intimamente das situações descritas pelo poeta.

Uma afirmação de Cara (1989) diz respeito ao fato de que o sujeito lírico não pode ser confundido com o poeta em carne. Ela diz que “o sujeito lírico é o próprio texto, e é no texto que o poeta real transforma-se em sujeito lírico”. (CARA, 1989, p. 48) Nesse sentido, podemos dizer que o que delinea o eu lírico no poema é a escolha dos recursos de linguagem adequados, para traduzir de maneira moderada, o espaço da realidade escolhida pelo poeta. Assim lembramos que

o sujeito lírico moderno é aquele que, a partir do Simbolismo, toma consciência de que o espaço da poesia não é nem o espaço da realidade (a objetividade será impossível, portanto), nem o espaço do ‘eu’ (a dita subjetividade será encarada também como ilusória). (CARA, 1989, p. 48)

Essa aporia que problematiza a con-fusão entre o eu biográfico e eu lírico pode tomar outro rumo, se optarmos por ler os textos poéticos à luz do pensamento do *ethos* discursivo, por exemplo, vez que, por esta perspectiva, a voz autoral é a que impregna, de certa forma, a voz lírica, não havendo, pois, como diferenciar uma da outra, dado que o “caráter” de que se imbuí a fala do

sujeito lírico pode ser interpretada como a voz/ideia do próprio poeta, se não a falar de si propriamente, pelo menos a falar a partir de sua experiência.

De acordo com Denilson Lopes (2002),

A experiência tem por função retirar o sujeito de si mesmo, de fazer com que ele não seja mais o mesmo. A experiência revela e oculta, tem espaços de luz e de sombras. **A experiência não é apreendida para ser repetida, simplesmente, passivamente transmitida, ela acontece para migrar, recriar, potencializar outras vivências, outras diferenças.** Há uma constante negociação para que ela exista, não se isole. Aprender com a experiência é, sobretudo fazer daquilo que não somos, mas poderíamos ser, parte integrante de nosso mundo. A experiência é mais vidente que evidente, criadora que reprodutora. (LOPES, 2002, p.4 – Negritos nossos)

Então, o eu lírico bottiano constrói, através de seu discurso baseado em experiências, a imagem do sujeito homoerótico que revela suas vivências, frustrações e realizações amorosas. Este fato fica claro quando o autor faz o uso do passado em seus poemas, o que revela seus desejos através das suas lembranças, o que analisaremos nos capítulos a seguir.

2. Manifestações do lirismo e do homoerotismo n'As *Canções de António Botto*

– Voz do mar misteriosa;
Voz do amor e da verdade!
Ó voz moribunda e doce
Da minha grande saudade!
Voz amarga de quem fica,
Trémula voz de quem parte...

E os poetas a cantar
São ecos da voz do mar!
(BOTTO, 1999)

A investigação dos sinais linguísticos, processos de adjetivação, construções linguístico-imagéticas que conduzem o entendimento da estruturação da linguagem poética voltada para a temática homoerótica, permite sistematizar e elencar algumas dessas marcas textuais e outros recursos poéticos que levam o leitor a deparar-se com a presença do sujeito que expressa o desejo por pessoas do mesmo sexo, aqui chamado sujeito homoerótico.

Assim, no decorrer deste capítulo, analisamos as canções e poemas de António Botto com a intenção de observar como os aspectos formais recorrentes estruturam e problematizam a construção do sujeito homoerótico, através das ações, visões, desejos do eu lírico.

Observamos, ainda, alguns poemas das seções: *Adolescente*, *Olimpíadas*, *Curiosidades Estéticas* que nos ajudarão a entender as manifestações do homoerotismo, com vistas nas relações homoeróticas da Grécia antiga¹⁶.

¹⁶ Nas relações homoeróticas da Grécia antiga, estabelecemos uma relação entre as práticas sexuais denominadas pederastia.

2.1 Canção e *As Canções de António Botto*

2.1.1 Um pouco sobre o autor

Dia 17 de Agosto de 1887: a cidade de Concovada recebia António Tomás Botto, homem que alguns anos após iria marcar significativamente a sua época com suas obras poéticas.

No que diz respeito ao seu desejo afetivo-sexual, Botto se relacionava mais com sujeitos do mesmo sexo, embora fosse casado com Carminda Silva. Um de seus primeiros empregos foi em uma livraria em Lisboa e, logo em seguida, passou uma pequena estadia em Angola. De acordo com biografias encontradas em alguns sites, dentre eles o *TimeOut Lisboa*, Botto se comportava sempre de maneira irreverente e não escondia a sua preferência sexual por homens. Trabalhou ainda como escriturário de primeira classe de onde foi demitido no dia 09 de Novembro de 1942 por “falta de idoneidade moral” (TIMEOUT LISBOA), o que podemos entender como discriminatórios, já que ele vivia em uma época em que o homossexual sofria grande censura, ou ainda pelo fato de ele não esconder a sua sexualidade, assumindo-se publica e irreverentemente como homossexual. Por ser confessadamente gay e pelo fato de suas canções serem impregnadas de um tom confessional e amoroso endereçado a outro do mesmo sexo, a segunda edição do livro *Canções* foi apreendida por volta do ano 1922. Vários são os motivos que fizeram com que esta edição de *Canções* fosse apreendida. Emerson da Cruz Inácio (2009) frisa que António Botto foi “acusado publicamente de fazer difundir em Portugal o vício trácio, o amor grego, o pecado nefando: a pederastia, visto que veiculava em seus poemas declaradamente seu amor pelos rapazes desconhecidos, exploradores e de aluguel.” (INÁCIO, 2009, p. 14)

No que concerne a sua demissão, o Diário do Governo divulgou a seguinte nota no dia 09 de Novembro de 1942, a respeito dos motivos da demissão de António Botto:

- a) ter desacatado uma ordem verbal de transferência dada pelo primeiro oficial investido ao tempo em funções de director, por impedimento do efectivo;
 - b) não manter na repartição a devida compostura e aprumo, dirigindo galanteios e frases de sentido equívoco a um seu colega, denunciando tendências condenadas pela moral social;
 - c) fazer versos e recitá-los durante as horas regulamentares do funcionamento da repartição, prejudicando assim não só o rendimento dos serviços, mas a sua própria disciplina interna.
- (Disponível em: <http://www.biografia.inf.br/antonio-botto-poeta.html>)

Quando leu a nota da sua demissão, ele teria afirmado que era “o único homossexual reconhecido no País”¹⁷. Devido às perseguições e preconceitos homofóbicos, Botto teve que se refugiar em outro país. Foi exilado no Brasil onde viveu em condições de miséria, morreu atropelado no ano de 1959. Os seus restos mortais foram trasladados para o cemitério do Alto de São João, em Lisboa, no ano de 1966.

Autor de vários livros, Botto era amigo de Fernando Pessoa, fazendo parte do seu ciclo de relações sociais. Pessoa muito o ajudou e chegou a traduzir para o inglês *As Canções*. A seção intitulada *Poemas de Cinza* é composta por um poema que é direcionado a Pessoa. Através dessa amizade, era sempre citado, principalmente, no período do *Modernismo*, mais precisamente em sua terceira fase.

Conviveu diretamente com inúmeros poetas e críticos:

As sucessivas e confusas edições das suas obras, as inexactidões biobibliográficas de toda a ordem expendeu em notas e apontamentos (até sobre o local e data do nascimento do poeta correm variadas versões) contribuíram para a mistificação duma obra cujo brilho, porém, nada logrou esmorecer. Óbices desta natureza também não impediram que fosse extremamente significativo o reconhecimento de grandes personagens das letras estrangeiras que a Botto se referiram em termos de louvor. Unamuno, Garcia Lorca, António Machado, Ramon Jiménez, Gide, Valéry, Pirandello, Malaparte, Mário de Andrade, Jorge de Lima, Lins do Rego, Gabriela Mistral foram unânimes em saudar nas canções o aparecimento de um grande poeta moderno. Em Portugal, a repercussão não foi menor. Manuel Teixeira Gomes prefaciou as *Canções* com um estudo crítico que Fernando Pessoa verteu para inglês. O próprio Pessoa

¹⁷ Informação encontrada no site do *TimeOut Lisboa* no texto intitulado *António Botto: Pobre 'dandy' do Chiado morreu há 50 anos*, disponível em < http://timeout.sapo.pt/printn.asp?id_news=3190> (Acesso em: 15 de Novembro de 2011).

veio a prefaciar a novela António, cuja edição original era também acompanhada por uma carta de Guerra Junqueiro. No volume de prosa, Cartas que me foram devolvidas surgiram ensaios críticos de Fernando Pessoa e José Régio e, finalmente, João Gaspar Simões também contribuiu com algumas páginas de crítica no prefácio ao volume Ciúme. (LOPES, Fernando. 2000)

O seu nome estava associado diretamente a vários outros poetas portugueses, dentre eles Raul Leal. Esse reconhecimento seria posteriormente lembrado em estudos feitos por José Régio e Casais Monteiro.

Assim, Botto é concebido por Fernando Pessoa como um “esteta grego” que remonta à era clássica, valendo-se de imagens do passado, principalmente voltadas para o ideal helênico, ressaltando sua “atração” pela temática da contemplação da beleza masculina. Pessoa comenta nas primeiras páginas do livro *Canções*:

A noção da beleza masculina, é de todos os elementos do ideal estético, aquele que mais pode servir de arma contra a opressão do nosso ambiente; daí o servir-se António Botto dela com uma constância e uma persistência que há não só que compreender, mas que louvar. António Botto é um esteta grego nascido num exílio longínquo. (PESSOA, s/d, p.10).

Fernando Pessoa, em suas publicações de textos de crítica literária, procurava exaltar as qualidades da obra de António Botto, sobretudo do livro *Canções*. Ele afirmava que

António Botto é o único português, dos que conhecidamente escrevem, a quem a designação de esteta se pode aplicar sem dissonância. Com um perfeito instinto ele segue o ideal a que se tem chamado estético, e que é uma das formas, se bem que a ínfima, do ideal helênico. Segue-o, porém, a par de com o instinto, com uma perfeita inteligência, porque os ideais gregos, como são intelectuais, não podem ser seguidos inconscientemente. (PESSOA, 2011, p. 01).

A maneira como os críticos que escreveram e se posicionavam acerca do livro *Canções*, geralmente, excluíam a temática homoerótica presente no livro. Em alguns casos, os críticos indiciavam a tentativa de invisibilização do

homoerotismo, quando se direcionavam às temáticas abordadas por Botto. No artigo intitulado *Marginalia*¹⁸, Manuel Teixeira Gomes afirma que

Uma das formas singulares do poeta António Botto, consiste em exprimir alguns sentimentos requintados, despindo-se do convencionalismo burguês, ou mesmo de toda a classe de convencionalismo: tem-se a impressão ou a ilusão de que brotam do fundo d'alma. E na sua propositada sobriedade, se tem versos que assomam ao alto da página como seios leves de bailarinas, logo outros seguem como frutos maduros e sucosos, tão intensa é a significação... (GOMES, s/d, p. 396-397)

Como veremos posteriormente, a obra de Botto é imbuída pela tom lírico que traduz uma relação homoafetiva, uma vez que o eu-lírico que fala e transita pelos espaços dos poemas desse autor é geralmente um homem que contempla a beleza de outro do mesmo sexo, sobretudo de jovens. Podemos compreender que o destaque dado ao corpo masculino na obra de António Botto é uma forma de manifestar a relação homoafetiva, já que o autor se utiliza do potencial imagético-semântico desse corpo para materializar o desejo do eu lírico de possuir o outro, de viver a (in)temperança da carne a partir do exercício de uma “cidadania” sexual pelo outro igual. Vale salientar que esta forma de contemplação e valorização está voltada para a tradição dos gregos que tinham por regra o investimento em exercícios físicos e atividades esportivas para os jovens, para que, assim, estes pudessem trabalhar os seus músculos, tornando-se “ícones de beleza” no contexto em que viviam. O recuo à tradição grega de manter o corpo sempre saudável, pelo jovem, é uma forma dissimulada de abordar o aprendizado pelo (homo)sexual, mas uma maneira de tornar “requintada” a problematização do homoerotismo, vez que surge através de alusões a práticas exercidas em uma cultura – a grega – modelo de culto do belo, das artes e dos prazeres do corpo.

¹⁸ Este artigo foi publicado no primeiro volume das *Obras Completas* de António Botto em sua 14 ed., s/d, p. 393-397.

2.1.2 As Canções de António Botto: um livro de temática homoerótica

O livro intitulado *As Canções de António Botto*, publicado em sua primeira edição por volta do ano de 1920¹⁹, representa uma ruptura com os padrões políticos e religiosos da época, principalmente, pelo fato de que a temática homoerótica abordada nele causou um enorme frenesi entre o público coevo.

Consideramos este livro de temática homoerótica e tomamos por base o que Barcellos (2006) aponta nos estudos de Popp (1992) afirmando que

Popp equaciona essa questão em termos de uma disjuntiva metodológica: ou nos baseamos nos dados biográficos do autor e, a partir deles, lemos a mensagem “cifrada” do texto, ou, em vista das estratégias textuais, inferimos uma suposta homossexualidade que através delas se expressaria (POPP *apud* BARCELLOS, 2006, p. 35).

Assim, privilegiamos em nossas análises a questão das “estratégias textuais” que permitem a visualização das relações homoeróticas nos poemas escolhidos, embora não desconsideremos o dado biográfico que aloca Botto na periferia dos sujeitos que se tornaram visíveis ao assumirem o gosto pelo mesmo sexo, já que “o grande desafio para a literatura é o de saber tecer, em conjunto, os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo.” (SOUZA JÚNIOR, 2002, p. 97) Botto investe em um “projeto autobiográfico”²⁰ no qual não há, claramente, referência a si próprio, mas, através da relação com a sua biografia podemos inferir que os seus poemas refratam fragmentos luminosos de suas experiências homoafetivas. Muito embora, temos que concordar com a possibilidade de omissão, ou até mesmo a probabilidade de se forjar uma imagem de si no discurso expresso nos poemas.

¹⁹ Não afirmamos uma data exata de publicação deste livro, devido ao fato de ele ser fruto de uma coletânea em que o autor fez algumas revisões, modificações e inserções de poemas entre os anos 1921 e 1932.

²⁰ Para Philippe Lejeune (1975), a autobiografia é caracterizada pela existência de uma relação entre a identidade do autor e a sua obra, expressa por meio do pacto autobiográfico estabelecido com o leitor, ao passo que ele reconhece traços da biografia do autor.

A edição é composta de uma coletânea de 15 livros que, embora publicados em datas diferentes, foram organizados em única edição. Nas análises chamamos de seções, já que as temáticas abordadas, bem como o número de poemas/canções são diferenciados para efeito de análise.

António Botto não apenas produziu poemas. Ele também escreveu contos e alguns textos considerados dramáticos, produção acanhada desse gênero. Na cronologia da sua obra literária percebemos grande variedade, dentre elas: *Canções* (1921); *Motivos de Beleza* (1923); *Curiosidades Estéticas* (1924); *Pequenas Esculturas* (1925); *Olimpíadas* (1927); *Dandismo* (1928); *Alfama, Lisboa* (1933); *António* (1933); *Ciúme* (1934); *Baionetas da Morte* (1936); *A Vida Que Te Dei* (1938); *Os Sonetos* (1938); *Isto Sucedeu Assim* (1940); *Os Contos de António Botto, histórias para crianças* (1942); *O Livro do Povo*, (1944); *Ele Que Diga se Eu Minto* (1945); *Fátima – Poema do Mundo* (1955);

Cada seção das *Canções* é composta por quantidades variadas de poemas e estão distribuídos da seguinte maneira e ordenação: 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 organizadas 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. 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). Essa descrição ainda não contempla aspectos formais e as suas diferenciações em formas fixas. Esta tarefa será desenvolvida mais

detidamente nos momentos destinados às análises, quando formos focar as características de cada uma das seções escolhidas para compor o *corpus* das análises.

2.2 O “eu” lírico bottiano: a voz que traduz o sujeito homoerótico masculino

Através das abordagens feitas no capítulo anterior acerca do lírico e do lirismo, entendemos que um poema é composto por uma voz que conduz, através do discurso poético, as emoções e desejos de um sujeito lírico. Assim, quando nos deparamos com alguma composição poética, é possível indagar: a voz que fala no poema é masculina ou feminina? O que determina o gênero desta voz? A partir dessas indagações buscamos entender o fenômeno lírico presente no texto literário, especificamente, nos poemas de Antônio Botto. A observação deste auxilia a compreensão do porquê o livro *As canções de Antônio Botto* é considerado uma obra de temática homoerótica, bem como distinguir de que maneira esta temática é construída a partir dos elementos líricos. Para tanto, percorremos as seções na tentativa de confirmar essa materialidade da relação homoerótica.

O primeiro livro analisado é *Adolescente*. Nele, tomaremos o *poema nº 1*²¹ para identificar as primeiras marcas do sujeito homoerótico masculino. No poema:

1

Não. **Beijemo-nos**, apenas,
Nesta agonia da tarde.

Guarda –
Para outro momento,
Teu viril corpo trigueiro.

²¹ Sempre que formos nos referir aos poemas sem título, chamaremos de *poema nº 1, nº 2, nº 3* e assim sucessivamente, sempre de acordo com o número que o designa, tendo em vista que a numeração ordena-os numa proporção crescente.

O meu desejo não arde
E a convivência contigo
Modificou-me – **sou outro...**

A névoa da noite cai.

Já mal distingo a cor fulva
Dos teus cabelos – **És lindo!**

A morte
Devia ser
Uma vaga fantasia!

Dá-me o teu braço: - não ponhas
Esse desmaio na voz.

Sim, beijemo-nos, apenas!,
- Que mais **precisamos nós?**
(BOTTO, “Adolescente”, 1999, p. 11 – Negritos nossos)

A primeira observação a ser feita é que na construção lírica do poema, a utilização dos verbos beijar (beijemo-nos) e precisar (precisamos nós) leva a compreender que são referenciados mais de um sujeito, tendo em vista que esses verbos encontram-se flexionados na 1ª pessoa do plural. Um fato que poderia, em uma leitura rápida, apresentar-se obscuro é se os sujeitos ou vozes expressos neste poema são masculinos ou femininos.

Esta dúvida é esclarecida parcialmente na terceira estrofe, em que o sujeito denuncia seu gênero, quando lemos, “E a convivência contigo / Modificou-me – **sou outro...**”. A expressão destacada convoca a presença de uma 1ª pessoa “eu” que se encontra em forma de sujeito oculto. Quando agregamos esse pronome ao termo destacado temos: (eu) “sou outro...”, materializando-se através da palavra “outro” que está no masculino. Tem-se, então, o primeiro sujeito masculino visivelmente marcado no poema de António Botto, lembrando que este sujeito representa a voz que fala e conduz as ideias no poema.

Na quinta estrofe, percebemos a materialização do outro sujeito masculino através da expressão “– És lindo!” que é desvelada através da percepção do primeiro sujeito. Assim, ao contemplar o outro, o “eu” lírico verbaliza a sua admiração, marcada pela exclamação que encerra o verso, direcionando-a ao outro sujeito masculino marcado pelo adjetivo “lindo”. Como há no primeiro e no penúltimo verso do poema, uma evocação à beleza de

outro, como também o convite para o beijar, subentende-se que existe uma intenção a permear o discurso que traduz a “voz” homoerótica na composição poética.

Este fenômeno se repete em diversos poemas, não apenas da seção *Adolescente*, mas também nos que possuem a temática voltada para a expressão do sujeito homoerótico. Ainda na seção em análise, temos no *poema nº 2* o seguinte trecho:

2

A noite,
– Como ela vinha!
Morna, suave,
Muito branca, aos tropeções,
Já sobre as coisas descia,
E eu nos teus braços **deitado**²²
Até sonhei que morria

E via -
Goivos e cravos aos molhos;
Um Cristo crucificado;
Nos teus olhos,
Suavidade e frieza;
Damasco roxo puído,
Mãos esquálidas rasgando
Os bordões de uma guitarra,
Penumbra, velas ardendo,
Incenso, oiro, – tristeza!...
E eu, devagar, morrendo...

O teu rosto **moreninho**

Tão **formoso!**
[...]

(BOTTO, “Adolescente”. 1999, p. 12 – negritos nossos)

Nesta primeira estrofe do *poema nº 2*, o sujeito fala sobre a noite, descrevendo a sua percepção dessa parte do dia. No sexto verso, fica evidente que estava deitado nos braços de alguém. Na estrofe, não fica claro nos braços de quem o sujeito lírico está deitado, porém, estabelecendo uma relação com o poema anterior, entendemos que ele pode estar nos braços de outro homem,

²² Neste trecho do poema, a palavra “deitado” está em destaque por causa do seu gênero que pertence ao masculino. Esta é uma forma de mostrar que o sujeito masculino que fala nos poemas de Botto é reiterado também em outras composições poéticas.

porque o pensamento que domina o discurso dos poemas de António Botto se centra na prática de um homem, dirigindo-se a outro para falar de seus sentimentos amorosos, de seus desejos físicos. O poeta, neste caso, ambienta os sentimentos do sujeito lírico num clima romântico, tomando as percepções da noite que surgia como cúmplice do sentimento que lhe invadia o ser, por outro do mesmo sexo. A confirmação de que o eu lírico bottiano está se referindo a outro do mesmo sexo aparece no verso “Um Cristo crucificado;”, tendo em vista que a visão que o sujeito lírico tem é de outro do sexo masculino, sabendo que a palavra “Cristo” é um substantivo masculino.

É através de uma alternância, no que diz respeito à voz lírica dos poemas que António Botto constrói os relacionamentos amorosos entre dois sujeitos de mesmo sexo. No que concerne a essa alternância, percebemos que o sujeito lírico bottiano ora fala de si, ora fala do e sobre o outro, confessando experiências amorosas, e, impulsionado pelos seus sentimentos, declarando os desejos.

Outra composição poética em que percebemos a manifestação do sujeito lírico masculino é o *poema n° 3*

3

[...]
Pelo chão em desalinho
Os veludos pareciam
Ondas de sangue e ondas de vinho.

Ele, olhava-me **cismado**;
E eu,
Placidamente, fumava,
Vendo a Lua branca e nua
Que pelos céus caminhava.

Aproximou-se; e em delírio
Procurou-me avidamente
E avidamente beijou
A minha boca de cravo
Que a beijar se recusou

Arrastou-me para **Ele**;
E encostado ao meu ombro
Falou-me de um **pajem loiro**
Que morrera de saudade
À beira-mar, a cantar...

[...]
(BOTTO, “Adolescente”. 1999, p. 13 – negritos nossos)

O poema, no que tange ao endereçamento do outro, explicita o interlocutor através do pronome pessoal de 3ª pessoa – “Ele” (masculino) – como também em concordância com o advérbio, no masculino, “cismado”. Percebemos que o poeta seleciona as palavras conscientemente a fim de determinar a posição de cada sujeito nas ações presentificadas no poema. Moisés (1993) afirma que “a linguagem do poema expressa um ‘eu’, mas de forma a obedecer às estruturas comuns da Língua; do contrário, não haveria comunicação”. (MOISÉS, 1993, p. 143) Nesse sentido, a inteligibilidade do poema, no que concerne ao seu objetivo de traduzir as vozes dos sujeitos masculinos que se relacionam amorosamente, configurando uma relação homoerótica, depende unicamente da capacidade que o poeta tem de construir as sentenças poéticas através de uma linguagem condensada e expressiva. Assim, Moisés (1993) reitera esse pensamento afirmando que “o poeta busca antes de tudo exprimir-se, porém exprimir-se inteligentemente.” (MOISÉS, 1993, p. 143)

A ordenação dos poemas através de numeração cardinal crescente traz uma ideia voltada para uma relação sequencial entre os poemas desta seção. Assim, compreendemos que, uma vez identificado, o sujeito lírico é masculino, fato comprovado nos três primeiros poemas que foram selecionados para este fim, toda a seção composta por seus 25 poemas estarão representados por uma voz masculina que externa seus mais variados sentimentos para um outro sujeito, seja ele masculino ou feminino, configurado como recurso que o poeta encontrou para demonstrar a ligação temática entre os poemas de cada seção.

2.3 Resgatando as heranças da tradição grega na poética de Botto

Na Antiguidade clássica, mais precisamente no contexto social da Grécia, havia uma valorização das práticas sexuais que envolviam sujeitos do mesmo sexo, posto que a relação “amorosa” entre um homem mais velho e um rapaz ou homem mais jovem era vista como uma prática institucionalizada,

tolerada pela sociedade da época, porque envolvia todo um sistema de preparação do mais jovem da relação para assumir os lugares na sociedade destinados aos Eupátridas, sujeitos que compunham a classe assentada no topo da “pirâmide social”.

No contexto grego, existia uma relação de ensinamento a que todo *cidadão* deveria ser submetido em determinada época de sua vida denominado *pederastia*, livre de qualquer conotação discriminatória ou preconceituosa, exceção feita aos homens que espontaneamente adotavam o amor entre iguais como modo de vida, às prostitutas e às relações entre homens de mesma idade. Essas práticas faziam parte do contexto das relações sociais. Porém, mantinham algumas regras para serem consideradas de “forma ‘bela’, estética e moralmente válida.” (Cf. FOUCAULT, 2007b, p.174) Contradizendo, de certa forma, a afirmação de que todas as relações homoeróticas masculinas eram permitidas no contexto da Grécia.

A institucionalização social dessa prática fixava os papéis dos *erastes* e *erômenos*, e eram guiadas pelas seguintes regras, de acordo com Foucault (2007b):

O primeiro tem a posição da iniciativa, ele persegue, o que lhe dá direitos e obrigações: ele tem que mostrar seu ardor, e também tem que moderá-lo; ele dá presentes, presta serviços; tem funções a exercer com relação ao amado; e tudo isso o habilita a esperar a justa recompensa; o outro, o que é amado e cortejado, deve evitar ceder com muita facilidade; deve também evitar aceitar demasiadas honras diferentes, conceder seus favores às cegas e por interesse, sem pôr à prova o valor de seu parceiro; também deve manifestar reconhecimento pelo que o amante fez por ele. (FOUCAULT, 2007b, p. 175)

Sendo assim, os *erastes* e *erômenos* que não obedecessem às regras de como se relacionar com seu parceiro poderiam sofrer penalidades. Tinha-se, por exemplo, o fato de que “se o pai ou guarda de um menino o entregasse, em troca de dinheiro, para uso homossexual, a um terceiro, os dois adultos estavam sujeitos a severas penalidades.” (ULLMANN, 2005, p. 94) Logicamente, estas penas só seriam aplicadas àqueles que, de alguma forma, violassem a conduta proposta pelas leis atenienses (Atenas, diferentemente de Esparta, era um forte centro cultivador da pederastia).

Dover (2007), ao tecer considerações a respeito da homossexualidade²³ na Grécia antiga, apresenta um fato que se contrapõe à compreensão que temos a respeito da homossexualidade no contexto ocidental: afirma que

outras características da cultura grega são a atitude complacente para a expressão aberta, em palavras e em comportamento, do desejo homossexual, e o seu gosto pelo tratamento desinibido de temas homossexuais na literatura e artes visuais. (DOVER, 2007, p. 13)

Assim, é possível perceber que, à época referida havia certa abertura no que diz respeito à prática das relações entre pessoas do mesmo sexo.

A esse respeito, Foucault (2007b) afirma que “os gregos não opunham, como duas escolhas excludentes, como dois tipos de comportamento radicalmente diferentes, o amor ao seu próprio sexo ao amor pelo sexo oposto.” (FOUCAULT, 2007b, p. 167) Assim, entende-se que as relações afetivo-amorosas masculinas no contexto da Grécia eram praticadas com fins educacionais, focalizando principalmente a preparação do mais jovem para os papéis sociais a desempenhar, e essa educação se dava nos moldes das homossociabilidades típicas daquele período, que previam nessa relação, o prazer espiritual e físico.

A seção *Olimpíadas* apresenta em sua “folha de rosto” a seguinte dedicatória feita por António Botto: “A todos esses jovens que ao sol e à chuva, num campo, durante horas inteiras quase nus, cultivam, como uma formosa animalidade inconsciente, a alegria muscular na destreza dos desafios” (BOTTO, 1999, p. 65) Já a partir desta observação feita por Botto entramos nas páginas que contêm seus poemas, com o entendimento de que os poemas apresentados, nesta seção, são baseados na contemplação do aspecto físico dos jovens. Estes, por sua vez, estando “quase nus”, trazem à memória os jogos olímpicos no contexto da Grécia antiga.

²³ Vale lembrar que o termo homossexualidade utilizado neste trabalho está relacionado à concepção do próprio Dover (2007), que a define “como a disposição para buscar prazer sensorial através do contato corporal com pessoas do mesmo sexo, preferindo-o ao contato com outro sexo. (DOVER, 2007, p. 13)

Escolhemos para fins de análise dois dos cinco poemas apresentados nesta seção: o *poema nº 1* e o *poema nº 3*. Neles, verificamos a presença das heranças da tradição grega, voltada para as relações homoafetivas.

O *poema nº 1* desta seção apresenta o momento em que um jovem atleta grego se prepara para atuar na arena, prendendo o foco das atenções do eu lírico do poema que, iluminado pelo aspecto físico, jovem e, provavelmente, ainda “virgem” de mulher, rende-se à beleza máscula-masculina.

1

Manhã de luz penetrante.
O sinal dando início à Maratona
É dado
Pela voz d’oiro
De Píndaro – o imortal.

E aqueles corpos
De gentilíssimo talhe
E sóbria musculatura
– Carne divina
Sem a mácula do abraço feminino
Que a torna
Doente, sacrificada –
Arrancam!, – e lá vão abrindo sulcos
Na areia fina e molhada

De entre tantos,
P’la graça dos movimentos,
Nervoso, ágil, delgado,
Um moço alto
Cativa o meu olhar deslumbrado!

Silêncio! Ele? – Foi ele!...

Rosas vermelhas e frescas
Engrinaldam
A fronte lisa do herói.

Braços de mulher o envolvem?

E na minha alma de artista
Uma trágica certeza
Mais me entristece e me dói.

(BOTTO, “Olimpíadas”, 1999, p. 67-68 – negritos nossos)

Do ponto de vista estrutural, temos um poema composto de versos livres, porém apresentando, a partir da segunda estrofe, algumas *rimas*

*pobres*²⁴, do ponto de vista fônico e gramatical (*sacrificada* – adjetivo / *molhada* – adjetivo; *delgado* – adjetivo / *deslumbrado* – adjetivo) e uma *rima rica* do ponto de vista do critério gramatical (*herói* – substantivo / *dói* – verbo) (Cf. GOLDSTEIN, 1988)

Tendo em vista que as rimas podem estreitar as relações semânticas entre as palavras que a comportam, podemos perceber que quando o poeta utiliza os adjetivos “delgado” e “deslumbrado” há uma aproximação do olhar do sujeito contemplador que fica “deslumbrado” com os movimentos do corpo “delgado” daquele atleta, enfatizando a relação de desejo homoerótico entre os sujeitos.

Desse modo, a utilização desta *rima pobre* contribuiu para estabelecer uma ligação semântica entre o olhar do sujeito e o corpo do jovem, ato que configura o desejo de possuir. Já a utilização das outras *rimas ricas* e *pobres* apenas funciona como recurso melódico, conferindo ao poema certa musicalidade.

A liberdade métrica nos versos é recorrente no Modernismo em Portugal no início do século XX, período em que Botto estava em seu momento de intensa produção, e segue sendo utilizado na segunda metade do mesmo século. Assim, observando os versos livres deste poema, percebemos a formação de uma “aura” sinuosa, com base nos movimentos delgados que os variados tamanhos e metros dos versos sugerem.

Ma | nhã | de | luz | pe | ne | tran | te.
1 2 3 4 5 6 7
O | si | nal | dan | do + i | ní | cio + à | Ma | ra | to | na
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
É | da | do
1 2
Pe | La | voz | d'oi | ro
1 2 3 4
De | Pín | da | ro – + o + i | mor | tal.
1 2 3 4 5 6

²⁴ Norma Goldstein (1988) considera *rima pobre*, aquelas formadas por palavras pertencentes a uma mesma categoria gramatical (critério gramatical), bem como aquelas em que ocorre a coincidência de apenas um fonema (critério fônico). *Rimas ricas* são aquelas em que coincidem palavras pertencentes a categorias gramaticais distintas (critério gramatical), como também aquelas em que há semelhança, não necessariamente linguística, mas primordialmente sonora (critério fônico).

E + a | que | les | cor | pos
 1 2 3 4
 De | gen | ti | lís | si | mo | ta | lhe
 1 2 3 4 5 6 7
 E | só | bria | mus | cu | la | tu | ra
 1 2 3 4 5 6 7
 – Car | ne | di | vi | na
 1 2 3 4
 Sem | a | má | cu | la | do + a | bra | ço | fe | mi | ni | no
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11
 Que + a | tor | na
 1 2
 Do | en | te, | sa | cri | fi | ca | da –
 1 2 3 4 5 6 7
 Ar | ran | cam!, | – e | lá | vão | a | brin | do | sul | cos
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
 Na + a | rei | a | fi | na + e | mo | lha | da
 1 2 3 4 5 6 7
 [...]

Esta variação métrica, observada a partir da escansão²⁵ feita acima, confere ao poema um dinamismo, quase que reproduzindo os movimentos dos jogos olímpicos gregos, provavelmente o *pentatlo*, modalidade em que os competidores deveriam desenvolver cinco atividades esportivas (salto em distância, corrida, arremesso de disco, lançamento de dardo e luta livre) em uma só tarde.

Neste poema, percebemos que o olhar do sujeito lírico está impregnado de desejo por um jovem dentre tantos que ali se apresentavam em suas categorias olímpicas. Esta atitude remonta ao período da Grécia em que os atletas exibiriam seus potenciais corporais nos ginásios através das lutas. Nesse sentido, Dover (2007) traz à tona a questão dos espaços propícios para se “seguir” um *erômenos* e assim pleitear ser seu *erastes*:

O ginásio como um todo ou a escola de luta (*palaistra*) em particular oferecia oportunidades de se olharem meninos nus, chamando a sua atenção discretamente, na esperança de finalmente falar com eles (pois o ginásio funcionava como um centro social para homens que dispunha de tempo livre), e mesmo de tocar um menino de forma sugestiva, como que por acidente enquanto se lutava com ele (DOVER, 2007, p. 83)

²⁵ Lembramos que, por se tratar de versos livres não haveria a necessidade de se fazer a escansão, porém, como o nosso objetivo é comprovar a variação métrica exata de cada verso, denotando sinuosidade desses versos, assim o fizemos por mera ilustração.

Aqui, a imagem dos jovens atletas é transfigurada em “corpos / de gentilíssimo talhe”, todo investido de detalhes. Observamos que neste poema, o eu-poético “seleciona” dentre tantos atletas admiráveis apenas um para dirigir o seu olhar contemplador. Os versos da terceira estrofe marcam esta “seleção”, quando há a afirmação de que “Dentre tantos, / P’la graça dos movimentos”, uma escolha criteriosa que aponta para o vencedor da prova, um atleta “Nervoso, ágil, delgado” que cativa o olhar do sujeito lírico no poema, deixando-o deslumbrado.

A distância que é mantida entre o sujeito lírico e o jovem que ele contempla revela uma face das relações homoafetivas no contexto da Grécia antiga, voltada para o ato de “seguir” um rapaz. Esse fato, segundo Dover (2007), “é reconhecido como comportamento abertamente erótico numa lei citada por Ésquiles (§ 139), que ele interpreta como permitindo ao erastes, e mesmo estimulando-o a observar o objeto de seu eros em silêncio, e de uma distância discreta.” (DOVER, 2007, p. 84)

A posição de vencedor é representada pelo verso “Silêncio! Ele? – Foi ele!...”. Neste instante, o sujeito contemplador exalta o momento da conquista do vencedor na prova através da descrição do momento do recebimento das aclamações por sua vitória naquela prova, exaltação marcada por “Rosas vermelhas e frescas” que “Engrinaldam / a fronte lisa do herói.”. Nesses versos há uma subversão no que tange à recompensa que os vencedores recebiam ao ganhar uma competição. Na Grécia, os atletas que venciam as categorias esportivas recebiam de um juiz uma coroa tecida com ramos de louros ou oliveiras. Possivelmente, Botto utiliza a palavra “rosas” para conferir à imagem do jovem atleta traços de feminilidade, já que a rosa vermelha é sinônimo de beleza sempre voltada para o feminino, ou ainda, pelo fato de a cor vermelha denotar a paixão ardente que o sujeito lírico sentia por aquele que ali estava sendo coroado pelo seu êxito. A associação entre a imagem do jovem e as rosas pode ainda deixar clara uma predileção por parte do sujeito lírico do poema, por rapazes que possuíam traços efeminados. Assim, a imagem do jovem vencedor é enaltecida não somente pelas suas características corporais,

mas também pelo seu desempenho positivo na tarefa de atleta. O poema termina com uma expressão de frustração, quando o eu lírico indaga “Braços de mulher o envolvem?”, estabelecendo certa relação de rivalidade, ciúme ou tristeza, uma vez que justamente o jovem escolhido para ser admirado, estava diante dos seus olhos sendo, provavelmente na imaginação do sujeito lírico, abraçado por uma mulher.

A última estrofe desse poema marca um instante reflexivo do sujeito poético no que diz respeito à possibilidade de possuir aquele corpo “Nervoso, ágil, delgado”, pois é colocado, em contrapartida, que existe “Uma trágica certeza” que pode ser compreendida como a impossibilidade da concretização do seu desejo, visto que o jovem poderia dedicar suas atenções a uma mulher que se entregaria em seus braços. Percebemos a existência de um sentimento de frustração, ocasionado pelo ciúme de ver o tão desejado “corpo” ser tocado por outra pessoa, mesmo que seja apenas um abraço. Este ciúme torna-se ainda mais “ferrenho” por se tratar de uma mulher abraçando o jovem. A dor do eu-poético está materializada no último verso do poema, no qual ele afirma que “Uma trágica certeza / mais me entristece e dói.”. Essa dor ainda estaria associada ao fato de que há um privilégio concedido à figura feminina no poema no que concerne à aproximação e ao abraço dado no jovem, e isso pode ter causado o sentimento “decadente” nesse sujeito. A escolha vocabular por parte do poeta contribui para a formação desta condição, principalmente quando utiliza o adjetivo “trágica” associado à palavra “certeza”, fazendo com que esta última seja compreendida de uma forma depreciativa, reforçando a ideia de que o sujeito lírico encontra-se frustrado por não ter sido correspondido em seus desejos de possuir o outro.

Portanto, vemos que o desejo homoafetivo neste poema não é concretizado pelo atrito corporal, resumindo-se à contemplação, em uma forma de vislumbrar a beleza do corpo sem necessariamente manter contato direto com ele. Assim, consideramos que uma das configurações das relações homoafetivas em poemas de António Botto traduzem também o ciúme de um homem que se vê diante de uma situação em que o seu objeto de desejo estaria, ante os seus olhos, recebendo carinhos de uma mulher e não dele.

O poema nº 3 desta mesma seção apresenta o mesmo sujeito lírico a contemplar, numa competição denominada *Arremesso de Disco*, um jovem que, na postura descrita encontra-se quase nu. Esta nudez configura-se como o ponto de contato que revela a atração do eu lírico pelo jovem atleta, quando deste capta o perfil de objeto de desejo pelo qual se sente e quer estar enlaçado:

3

Quase nu,
Ágil,
Trigueiro –
Como um donaire gentil,
Ergueu o disco nos braços –
E o disco,
Rolou –
Galhardamente lançado
Num largo aprumo viril.

Nos olhos
Suavíssimos e longos
Uma expressão
De fadiga e de pecado
Tomou mais vulto
E a maior intensidade
Quando notou que o fixei.
A boca sorriu-me,
Alta,
Condescendente,
– Como amante que vacila
Na dádiva do seu corpo,
Ausente e longe
Daquele a quem jurara
Ser firme.

O dia morre
Em claridade soturna;
E as rosas,
Cingindo a fronte do vencedor,
Esmorecem –
Como troféu que perdesse
A gala da sua cor.

Escravo belo da força
Foge do amor!

(BOTTO, “Olimpíadas”, 1999, p. 69-70 – negritos nossos)

António Botto utiliza a composição em versos livres, organizados quase que em sequência narrativa cada passo que o atleta jovial desempenha em sua categoria. Essa forma de dispor os versos produz a mobilidade que o jovem

descrito no poema necessita para se deslocar e realizar a prova que fora destinada a ele: o arremesso de discos.

Logo na primeira estrofe, encontram-se expressas as características corporais do possível jovem que vão paulatinamente sendo apresentadas: “Quase nu, / Ágil, / Trigueiro – / Como um donaire gentil,”. Seguindo um ritmo pausado, bem demarcado pelas vírgulas e travessões, esta estrofe pode ser dividida em duas partes: a primeira que atribui características ao jovem, do 1º ao 3º versos, e a outra que descreve os movimentos do corpo praticados pelo mesmo, do 4º ao 9º versos. Mais uma vez temos um poema que proclama a admiração de um homem direcionado à beleza corporal de um jovem, ressaltando-se que essa relação não é materializada, havendo apenas uma contemplação, um desejo processado pelo campo visual e restrito ao encontro ou atrito corporal, distante da expressão de um sentimento que ultrapassa os limites da fisicidade da relação.

Na cultura grega, quando se achava alguém belo (*kalos*)²⁶, as características que estavam em ênfase para chegar a esta conclusão eram as físicas, isto é, o contorno dos corpos, as musculaturas e a virilidade dos atos, principalmente. Assim, Dover (2007) afirma que “os gregos não costumavam chamar uma pessoa de ‘bonita’ em função da moral, da inteligência, da habilidade ou do temperamento desta pessoa, mas exclusivamente por causa de sua forma, cor, textura e movimento.” (DOVER, 2007, p. 33) Então, quando o sujeito lírico ressalta a nudez, a agilidade do jovem, a sua cor trigueira percebe-se a exaltação das características da beleza corporal, fazendo menção indireta aos costumes atribuídos aos prováveis *erastes*, quando saíam para os ginásios em busca dos seus futuros *erômenos*.

Na segunda parte dessa primeira estrofe, do 4º ao 9º versos, as atitudes praticadas pelo jovem são enfatizadas pelos movimentos atrelados às características corporais expressas na primeira parte desta estrofe. Isto é, o destaque dado aos braços, no momento em que o jovem levanta o disco, dá a

²⁶ Dover (2007) afirma que há alguns problemas de tradução da palavra grega *kalos*, podendo esta significar “belo”, “bonito”, “atraente” ou “adorável” quando for aplicado a um ser humano, a um animal, objeto ou lugar, e “admirável”, “confiável” ou “honrado” quando aplicado a ações e instituições. (DOVER, 2007, p. 33)

entender que o olhar do sujeito lírico está acompanhando cada detalhe de cada movimento, culminando na expressão “aprumo viril” no final da estrofe. A virilidade do atleta revelada nos versos “Galhardamente lançado / Num largo aprumo **viril.**” apresenta-se como uma característica fundamental para a contemplação da beleza dos traços masculinizantes daquele corpo. Dover (2007) aponta, conforme análises feitas das gravuras nos vasos datados de até o século V a.C., que “os ingredientes mais marcantes e consistentes da figura masculina ‘aprovada’ [tipo masculino] são: ombros largos, grandes músculos peitorais, grandes músculos acima das coxas, cintura estreita, barriga contraída, nádegas protuberantes e coxas e canelas robustas.” (DOVER, 2007, p. 102-103) Assim, essas características são, de certa forma, demarcadas no poema em análise, compondo um perfil do objeto de desejo homoerótico do sujeito lírico-poeta.

Na segunda estrofe, a contemplação dos movimentos do jovem por parte do sujeito que o observa continua com destaque firmado no olhar. A cadência rítmica convida a ler os versos desta estrofe de dois em dois, acompanhando os *enjambements* que estabelecem uma relação imediata entre as ideias de um verso e outro. Percebemos que logo no primeiro par de versos “Nos olhos / Suavíssimos e longos”, os olhos do sujeito lírico estão fitos nos do rapaz. Um olhar tão detido que consegue perceber alguns aspectos da expressão facial do jovem. Este olhar é, de certa forma, “abortado”, quando o atleta percebe que está sendo cobiçado pelo olhar do outro no momento em que o verso “Quando notou que o fixei” surge no poema. O ponto final posto neste verso “trava” o ritmo naquele momento, quebrando as sequências de *enjambements* que transcorriam no poema, e, conseqüentemente, interrompe o fluxo de imagens que vinham sendo apresentadas até os versos anteriores. Após essa parada, o jovem atleta emite um sinal de esperança em resposta àquele olhar tão penetrante, um sorriso altivo e condescendente. Observamos que nos versos “A boca sorriu-me, / Altiva, / Condescendente,” o foco do olhar está na boca do rapaz, e o sorriso aparece em segundo plano na ordenação das palavras desses versos. Nesta sequência, encontramos uma palavra que traduz o momento em que o jovem cede à admiração e dá ênfase ao sinal de

esperança, o sorriso, emitido por ele. O termo “condescendente”, neste verso, é empregado no sentido de transigir, ou seja, ceder, porém, a palavra “altiva” que antecede “condescendente”, produz um sentido de contenção, não permitindo que o jovem se entregue facilmente.

Neste jogo de sedução o que prevalece é o olhar que, no poema, traduz um modo de atrair o outro para si. O fato de o jovem não ceder prontamente aos olhares cobiçosos do homem que o contempla, revela uma característica presente na cultura grega de que fala Ullmann (2005), ao discorrer sobre o assunto, quando afirma que “Os *erastai* procuravam parceiros que resistissem às insinuações de relação homossexual, que tivessem um físico atlético e coxas bonitas.” (ULLMANN, 2005, p. 58) Além do mais, na cultura grega, o jovem que cedesse facilmente aos olhares e às insinuações de um *erastes*, era criticado de maneira ferrenha. A respeito disso, Ullmann (2005) ressalta que “era motivo de honra, para um *país* grego [ou *paidika*], ser assediado por vários homens. Aceitar a relação amorosa não representava vergonha. Desonra pública constituía, para o efebo, ceder à primeira insinuação do amante.” (ULLMANN, 2005, p. 58) Assim, diferentemente do *poema nº 1*, em que o sujeito que observa o atleta não é percebido, neste *poema nº 3*, o jovem atleta percebe as insinuações por parte do sujeito que o contempla e foge. Esta ideia está expressa nos dois últimos versos “Escravo belo da força / Foge do amor!” e reforça a necessidade do *eromenos* em não ceder às primeiras cantadas dos *erastes*, fugindo de seus desejos, embora seja receptivo à “cantada”.

Pode-se dizer que há, como marca estilística de António Botto, n’*As Canções*, precisamente, uma “poética do olhar”. É neste sentido e foco de captação imagética que as relações homoeróticas são processadas e filtradas como emoções e sentimentos pelo sujeito lírico. Nessa perspectiva, Novaes (1988) afirma que “O olhar deseja sempre mais do que o que lhe é dado a ver.” (NOVAES, 1988, p. 9). Assim, percebemos que esse desejo de ir mais além, encontra-se marcado na poética de Botto.

Existem, em outras seções, atos sugeridos pelo eu lírico que remontam aos “métodos de sedução homossexual” do período da Grécia Antiga. Na seção *Adolescente*, por exemplo, temos o *poema nº 13* que apresenta um

convite do sujeito lírico direcionado a um jovem, para que este se entregue aos prazeres do interessado, estabelecendo uma relação de troca com o rapaz.

13

[...]

Anda vem!... Dá-me o teu corpo
Em **troca** dos meus desejos...
Tenho saudades da vida!
Tenho sede dos teus beijos!
(BOTTO, “Adolescente”, op.cit. p. 21-22 – negritos nossos)

A última estrofe deste poema é uma espécie de repetição da primeira e, nela, reforça-se a vontade de possuir o outro do desejo. O sujeito expressa veementemente “Anda, vem! / Dá-me o teu corpo / Em troca dos meus desejos...”, mostrando claramente qual será a “negociação” feita entre ambos. A relação que estes versos estabelecem com as práticas (homo)eróticas masculinas na cultura greco-romana está justamente atrelada ao fato de que nas relações (homo)sexuais na Grécia, os *erastes* para agradar aos seus *erômenos* ofereciam presentes. Assim, Ullmann (2005) afirma que “Da etiqueta do amor fazem parte presentes, alguns deles convencionais: um frango ou um galo; uma lebre, que é símbolo de sexualidade; um veado; um ganso; uma codorna; cavalos; cães; pássaros; uma lira.” (ULLMANN, 2005, p. 89) No jogo da conquista apresentado por Botto, no poema em tela, o “presente” oferecido ao jovem são os desejos do sujeito lírico. De certa forma, o “benefício” nesta relação homoafetiva está direcionado em favor do sujeito lírico, tendo em vista que tanto os desejos quanto o corpo serão dele.

Percebemos, portanto, que as relações homoafetivas são retomadas por António Botto através de nuances expressas com base nas relações (homo)eróticas masculinas da Grécia antiga. Pudemos entender que o foco dado ao olhar através do qual todo o poema é desenvolvido, foi uma maneira que Botto encontrou para demonstrar o modo como os gregos cortejavam os jovens, a fim de manter as relações homoafetivas fundadas num desejo físico. Diferentemente da tradição grega, a poesia bottiana não ultrapassa os limites físicos da relação entre homens, não desenvolvendo o aspecto platônico da

temperança, mas centrando-se, assim, unicamente no prazer físico, próximo da atual lógica das relações puras, conforme entende Bauman (2005).

2.4 Entre beijos e desejos: Marcas das relações homoeróticas n'As Canções de António Botto

O desejo voltado para as relações homoeróticas aparece de uma forma muito forte, caracterizada pela vontade de possuir o outro, pelo beijo, pela contemplação da beleza masculina, como também pelas “cantadas” ou flertes que permeiam os poemas de António Botto. Salienta-se que, em alguns dos poemas esses desejos são concretizados, e em outros não. Assim, podemos dizer que os textos poéticos que se ocupam de problematizar a temática homoerótica são construídos a partir de uma escolha vocabular própria voltada para a materialização do desejo através de um inventário lexical bastante peculiar.

Na seção *Adolescente* do livro *As Canções de António Botto*, o sujeito lírico do *poema nº 5* exprime um forte desejo de beijar o outro, fato que acaba acontecendo em uma atitude recíproca da materialização desse desejo.

5

Ouve, meu anjo:
Se eu beijasse a tua pele?
Se eu beijasse a tua bôca?
Onde a saliva é um mel?

Calmo, tentou afastar-se
Num sorriso desdenhoso;
Mas ai!
– A carne do assassino
É como a do virtuoso.

Numa atitude elegante,
Misteriosa, gentil,
Deu-me seu corpo doirado
Que eu beijei quâsi febril.

Na vidraça da janela,
A chuva, leve, tinia...

Êle apertou-me cerrando
Os olhos para sonhar –
E eu lentamente morria
– Como um perfume no ar!
(BOTTO, “Adolescente”, 1999, p. 15 – negritos nossos)

Percebemos que o esquema rítmico desse poema é marcado por versos compostos em redondilha maior, configurando-se uma forma fixa no que diz respeito à estrutura formal, com exceção do primeiro verso da primeira estrofe: “Ouve, meu anjo:”, e do terceiro verso da segunda estrofe (rápida alusão ao termo que expressava a dor do trovador medieval “Mas ai!” que cantava a sua amada, configurando a coita amorosa, com apenas duas sílabas poéticas). Este último, exercendo uma quebra no sistema rítmico proposto, separando ao meio o quarteto na segunda estrofe. Essas irregularidades métricas podem ter um significado ou uma intencionalidade, tendo em vista que todo sinal posto em um poema, seja um ponto final ou uma vírgula, constitui-se em unidade significativa no texto, fato que analisamos posteriormente em outras composições poéticas.

O eu-poético mostra-se na primeira estrofe do poema com um desejo de possuir o outro materializado pela conjunção condicional “se”, encabeçando o 2º e 3º versos desta estrofe. Estes dois versos são marcados por um recurso da linguagem poética denominada anáfora, que é a repetição total ou parcial de palavras em uma mesma posição no interior dos versos. (Cf. GOLDSTEIN, 2002) Através desse jogo poético rodeado de indagações, o sujeito exprime a sua cobiça, cortejando o outro e lançando uma espécie de flerte explicitado, sobretudo, pelo primeiro verso desta estrofe “Ouve, meu anjo:”, cogitando a possibilidade de beijar a sua pele e a sua boca.

A segunda estrofe do poema marca um momento de estranhamento por parte daquele a quem foi dirigido o flerte, e com uma atitude sutil e singela, com uma calma afasta-se do sujeito que a pronunciou para ele, ação perceptível no verso “Calmo, tentou afastar-se”. Assim, este momento marca uma tensão entre o eu-poético e a pessoa para quem ele se declara, sinalizada, principalmente, pelo afastamento do outro, resultado do flerte expresso na primeira estrofe do poema. A respeito dessa tensão podemos afirmar que ela é alimentada pelo estranhamento de se experimentar uma

relação homoerótica, visto que, se a considerarmos como uma prática numa sociedade de tradição e padrões heterossexuais, esse relacionamento poderia ser, de certa forma, condenado. Porém, como vimos em afirmações anteriores, o fato de o rapaz fugir aos flertes remonta às características do “jogo” de sedução presente na cultura grega, nas relações entre *erastes* e *erômenos*, configurando-se uma convenção admitida perante os padrões culturais daquela época. Percebemos que tão logo o sujeito cobiçado afasta-se, há uma quebra no ritmo do poema, expressa através da locução interjetiva “Mas ai!”. Esta, por sua vez, funciona como um sinal de sentimento de dor do eu lírico, marcado especificamente pela interjeição “ai!” que retoma e atualiza a cantiga (canção) lírica trovadoresca da poesia medieval, especificamente naquela em que o trovador estetizava a coita amorosa.

Em seguida, o sujeito cortejado acaba cedendo àquelas cantadas, concretizando o desejo que permeava o discurso do eu-poético no início do poema. De acordo com o sentido impregnado no contexto do poema, essa entrega é consolidada de uma maneira “estranha” aos olhos do sujeito poético, interpretada ou vista como uma “atitude elegante / misteriosa, gentil”. O rapaz cede aos desejos e à cantada e “dá-se por inteiro”, entregando o seu “corpo doirado” para que o eu lírico o beijasse, ainda em estado “quási febril”. Vemos, neste momento, a consumação do desejo, ou seja, o que não passava de um “se”, expressamente condicional ou duvidoso logo no início do poema, agora é fato concreto, o beijo que era apenas um desejo inicialmente, agora é um beijo concreto, em contato direto com o corpo do outro. Eis, então, uma das configurações da relação homoerótica, o desejo consumado.

De acordo com Silva (2008) “O *desejo gay* [a partir da leitura que faz de Sedgwick], (...) é erguido sobre uma base significativa que o coloca como uma *estrutura* psíquica (assim como o termo *libido*).” (SILVA, 2008, p. 34) A *libido* estaria diretamente relacionada ao “*continuum* inteligível de anseios, emoções e ligações valorativas [...]” (SEDGWICK, 1998, p. 697) Assim, percebemos que as construções textuais impregnadas no poema supracitado estão voltadas para a concretização de uma relação homoerótica, uma vez que dois homens dividem o mesmo espaço na trama poética. Esta indicia marcas textuais que

permitem a visualização do desejo de beijar (Se eu beijasse a tua pele? / Se eu beijasse a tua boca? / Onde a saliva é um mel?), associado ao medo ou estranhamento inicial por parte do outro flertado (Calmo, tentou afastar-se / Num sorriso desdenhoso), porém culminando numa cessão voluntária, voltada para a concretização do ato sexual de fato (Deu-me seu corpo doirado / Que eu beijei quási febril).

Os dois versos “Na vidraça da janela / A chuva, leve, tinha...” revelam uma marca que caracteriza o espaço onde os dois estão realizando a relação homoerótica. Este momento do poema traduz certa vulnerabilidade desses sujeitos no que diz respeito à localização dos mesmos em cenários obscuros, culturalmente mais propícios para a experiência da relação entre iguais, visto que o prazer físico e fora das convenções reprodutivas geralmente é abundante nesses ambientes, longe dos olhos dos outros que podem exercer algum tipo de retaliação ou discriminação pelo preconceito e valores culturais que se opõem às práticas *ex natura*. No que concerne aos espaços propícios, Silva (2008) afirma que

Como os espaços são fechados, escuros; e como as personagens só conseguem, em sua maioria, encontrar o “prazer de viver” longe do contato dos outros, principalmente quando têm que se relacionar com o outro do seu afeto e optam pela vivência do desejo (seja ele sexual ou a cultura gay como um todo), esbarram no confinamento, na habitação de lugares escondidos, sem a presença de amigos e/ou familiares. (SILVA, 2008, p.36 – Aspas do autor).

Nesse sentido, a relação apresentada no poema de António Botto revela elementos sutis que fazem referência a um espaço fechado, principalmente quando há a afirmação de que a chuva tinha na janela. Logo, podemos inferir que esses sujeitos estão no interior de uma casa, ou em algum quarto ou cômodo. Fernandes & Silva (2007) ressaltam que “os cenários onde ocorrem, principalmente, as relações sexuais e os jogos de desejos, em alguns contos, revelam aspectos importantes à configuração do espaço na literatura gay.” (FERNANDES & SILVA, 2007, p. 11) Sendo assim, mesmo referindo-se ao espaço em contos, podemos tomar por base as informações a respeito unicamente do espaço que, mesmo descrito sutilmente no poema de António Botto, configura uma marca através da qual podemos inferir que os sujeitos

estão realmente em um ambiente fechado e propício à concretização da relação sexual.

O final do poema é emblemático ao passo que aponta para a finalização de um ato sexual marcado sutilmente por elementos textuais que nos induzem a pensar desta maneira. Quando o eu-poético afirma “Ele apertou-me cerrando / Os olhos para sonhar –”, fica subentendida a ideia de que o outro pode estar, no momento em que o aperta em um instante de gozo intenso, e que os versos finais do poema “E eu lentamente morria / – Como um perfume no ar!” mostra-se como o momento de entrega por parte do sujeito, quando o prazer físico-sexual chega ao desfecho. O *enjambement* utilizado nesta estrofe funciona como um prolongador rítmico e atribui uma conotação de durabilidade da ação que está expressa no conteúdo dos versos. Neste caso, o sentido do verbo “apertou-me” é potencializado e esse aperto torna-se, de fato, duradouro.

A “morte” metaforiza aqui um momento de libertação e doação total ao outro, resultando num sentimento de liberdade por parte de quem está possuindo o objeto do flerte e convencido a se render à aventura homoafetiva. Esses *enjambements* que permeiam todo o poema, a partir da segunda estrofe, causam um efeito de prolongamento rítmico em cada verso que ele é aplicado, contribuindo concomitantemente com a dilatação do sentido das ações expressas pelos verbos. Ou seja, o verbo “apertou-me”, coligado à expressão “cerrando / Olhos para sonhar –” que contém um verbo que se encontra no gerúndio, produz esse efeito de continuidade e alongamento. Ainda, o uso do advérbio de modo “lentamente”, no verso seguinte, associado à forma verbal “morria”, produz também esse efeito de ampliação do sentido desse verbo, uma vez que esse advérbio modal carrega em seu radical o aspecto semântico de lento, traduzindo a maneira como o sujeito “morria” no poema. A forma verbal “morria” é “cercada” por duas expressões que traduzem as maneiras como esse sujeito “morre”: de um lado, a palavra “lentamente” e, de outro, o verso posterior, “– Como perfume no ar!”.

Percebemos, a partir das observações feitas no poema acima, que o desejo homoafetivo, por várias vezes, é materializado através da imagem do beijo ou da vontade de beijar. Eis, então, outra configuração das relações

homoeróticas marcadamente presente nos poemas de António Botto – o beijo. É através do beijo ou da vontade de beijar que o sujeito lírico consegue externar o seu desejo, mesmo que em algumas vezes ele não seja concretizado. Exemplo disso é o que apreendemos no *Poema nº 13* da seção *Adolescente*.

13

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

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

Dá-me o infinito gozo
 De contigo adormecer
 Devagarinho, sentindo
 O aroma e o **calor**
 Da tua carne, meu **amor**!

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

Anda vem!... Dá-me o teu corpo
 Em troca dos meus **desejos**...
 Tenho saudades da vida!
 Tenho sede dos teus **beijos**!

(BOTTO, “Adolescente”, op.cit. p. 21-22 – negritos nossos)

Este poema apresenta versos de várias medidas ou escansões²⁷ e a sua musicalidade é construída a partir de algumas rimas dispostas alternadamente no decorrer do poema. As palavras destacadas no texto acima representam a

²⁷ An | da, | vem..., | por | que | te | ne | gas, / Car | ne | mo | re | na, | to | da | per | fu | me?

1 2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Por | que | te | ca | las, / Por | que + es | mo | re | ces, / Bo | ca | ver | me | lha – | ro | sa | de | lu | me?

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5 6 7 8 9

disposição dessas rimas, na extensão do poema, que constituem a estrutura melódica do texto.

Percebemos uma expressão marcante e repetida na primeira e na última estrofe: a forma como o eu lírico se dirige ao jovem quando o chama: “Anda, vem...,” (primeira estrofe) e “Anda, vem!...” (última estrofe). A primeira possui um tom mais “leve”, pois as reticências conferem ao trecho uma leitura lacunar ou elíptica, e até mesmo um ritmo mais pausado, podendo proporcionar em todo o conjunto múltiplas possibilidades de interpretação (como o de quem pede, quem manda, quem solicita, ou até mesmo quem roga). Já na outra expressão, o uso do ponto de exclamação (!) proporciona ao trecho um tom “elevado” do ponto de vista da maneira que ele poderá ser entoado, revelando a postura imperativa de um sujeito sobre o outro, configurando-se em uma relação de dominador sobre o dominado, mais precisa quanto ao seu teor semântico. A partir dessas verificações feitas observa-se, nessa primeira estrofe, que o sujeito lírico conduz a sua cantada-convite através de alguns questionamentos, marcados pelo pronome interrogativo “porque”, que, mesmo sendo utilizado de maneira incorreta gramaticalmente (se é que não houve equívoco no ato da digitação e impressão ou que o acordo ortográfico da época permitia esse uso, ou ainda o uso de uma licença poética), consegue exprimir a sua ideia, reforçada pelo ponto de interrogação (?).

Na estrutura semântica dessa primeira estrofe, logo depois que o sujeito lírico chama imperativamente o jovem para si (Anda, vem...), uma sequência de verbos no presente do indicativo aparece: “te negas”, “te calas” e “esmoreces”, levando a compreender que o jovem foge àquele convite feito inicialmente, uma vez que as interrogativas implicam no não posicionamento ou na não alusão imediata do objeto amado/desejado aos reclames do sujeito-lírico. As expressões “Carne morena” e “Boca vermelha” dizem respeito às características físicas desse jovem cobiçado. A primeira referindo-se à cor do corpo, e a segunda aludindo ao objeto de desejo e também à cor (vermelha) do orifício, ou ainda ao local do corpo que representa o beijo, a boca. O potencial semântico do adjetivo “vermelha” que acompanha o substantivo “Boca” confere ao verso como um todo, certo destaque, sendo ressaltado ainda mais através

da “luminosidade” da expressão “rosa de lume”. Assim, percebemos que o foco do olhar do sujeito homoafetivo em relação ao jovem estava concentrado na boca, e, por isso, tanto destaque, lembrando que o beijo representa uma das configurações das relações homoeróticas em Botto. Nesse sentido, a boca não é vista apenas como zona ou “topoi” das preliminares sexuais, mas também como orifício que pode ser sexualizado, servindo para a penetração, bastante utilizado nas relações homoeróticas.

Entendemos, em linhas gerais, que o eu lírico encontra-se envolvido por uma expectativa voltada para o ato de beijar o outro, ainda marcada por uma forma de cantar o desejado. Assim, este poema ainda se enquadra no contexto anterior da manifestação do desejo de possuir sexualmente o outro indivíduo do mesmo sexo, materializado através de cantadas, porém, não percebemos a concretização do ato sexual em si. Na segunda estrofe desse poema, o sujeito declara, além da sua vontade de possuir o outro, o sentimento voltado para o beijo, enfatizado pela expressão “Esperemos a noite presos num beijo”. Percebemos que este verso, no que diz respeito à sua extensão métrica, é o que possui mais sílabas poéticas²⁸ (onze sílabas), em relação aos demais versos do poema que possuem entre quatro e nove sílabas. Essa extensão métrica ampliada pode denotar maior durabilidade da ação praticada pelo sujeito lírico e seu companheiro, que sugere a “espera” de uma noite inteira, “presos num beijo”. Observamos, ainda, que o sujeito lírico faz menção a fatores externos que designam o lugar onde eles se encontram, quando afirma nos versos “Se a luz do dia / Te cobre de pejo”. Assim, de acordo com o dicionário, a palavra “pejo” significa “pudor, acanhamento, timidez” (RIOS, 2009, p.518), e podemos afirmar que o detentor da carne morena possui algum receio de ali beijar o sujeito lírico. Vemos mais uma vez o medo a tomar conta de um dos sujeitos que permanece inerte em relação à cantada mencionada pelo outro sujeito do poema.

Nas estrofes subsequentes, encontramos outras tentativas feitas pelo sujeito lírico em prol da conquista de seu objetivo: beijar o outro e gozar de

²⁸ Es | pe | re | mos | a | noi | te | pre | sos | num | bei | jo.
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

seus prazeres. A expressão “Dá-me o infinito gozo / De contigo adormecer” reforça a intenção de possuir o outro e não apenas beijá-lo.

A palavra “mancebo” na 4ª estrofe tem como significado “jovem moço” e o poeta atribui uma característica peculiar a essa palavra através do acréscimo do adjetivo “alado”, significando o “que tem asas”. Aqui, observamos que as asas podem representar velocidade e liberdade de fazer o que bem entender com o outro, remetendo à ideia de que a entrega do corpo aos prazeres físicos poderia ser feita de modo livre, sem a carga de preconceitos que as sociedades, em determinados momentos, impregnam a relações interpessoais.

A justificativa mencionada pelo eu lírico para que o mancebo se entregue e seja contente é que “– Nem todo o prazer / Tem vileza ou tem pecado!”. Assim, conseguimos entender que na visão do sujeito lírico, aquela maneira de obter prazer não se configura uma atitude vil, infame ou abjeta, nem muito menos um pecado. Esta percepção pode ser entendida como uma forma que o eu lírico encontrou para tornar natural essa relação homoafetiva e, assim, poder concretizar seus desejos: distantes de credos religiosos ou tornando o abjeto positivo, postura adotada, hoje, pelos adeptos da teoria *queer*²⁹ quer, nessa concepção, afirmar posturas críticas sobre a subjetividade gay a partir de atos ou performances considerados abjetos.

Por fim, na última estrofe, o eu lírico enuncia “Dá-me o teu corpo / Em troca dos meus desejos...”, apresentando uma proposta para o outro, uma relação de troca em que o objeto principal seria o corpo do “mancebo alado”, tão desejado por esse sujeito. A vontade de possuir e de gozar um momento prazeroso com o jovem, com ênfase no corpo representa algo importante para compreendermos as relações homoeróticas neste poema, remetendo o leitor ao fato de que geralmente se deseja aquilo que se vê e/ou o que se imagina.

²⁹ Os estudos *queer* surge por volta da década de 1980 como uma vertente que coloca à prova as formas usuais de compreender as identidades. Esse termo pode ser traduzido literalmente como estranho, anormal, esquisito, excêntrico, e, em alguns casos é utilizado como forma de depreciação pelos homofóbicos para fazer menção aos gays e às lésbicas. Para a teoria *queer*, tanto a identidade de gênero, como a sexual, configura uma construção social. Ou seja, essa teoria concebe a identidade em uma relação dependente da identidade do outro, afirmando que não há identidade sem uma significação, como também não existe identidade sem se pensar nas relações de poder. A teoria *queer* questiona os processos discursivos e institucionais que formam as estruturas de significação a respeito do que é correto ou incorreto, o que é moral ou imoral, o que é normal ou anormal.

Na expressão “Tenho sede dos teus beijos!” o termo “sede” remete, de certa forma, a uma ausência ou falta de algo, intimamente associada, no contexto do poema, à expressão “teus beijos”, tornando claro que o sujeito poético sente, na realidade, uma vontade desenfreada de possuir o outro.

Neste poema, percebemos que o conteúdo e a forma desempenham papéis importantes na organização dos versos. A composição poética em versos livres possibilita este “equilíbrio”, tendo em vista que cada uma destas partições (forma e conteúdo) se tocam, construindo, assim, uma maneira mais completa de o eu lírico expressar os seus desejos homoeróticos, contituindo-se em uma forma mais completa de expressão.

Percebe-se, assim, que o cuidado da linguagem, por parte do poeta, para falar do desejo homoerótico restringe-se não só à construção de imagens que apontam ou indicam somente o sentimento momentâneo do sujeito lírico, mas também através da melopeia e da sonoridade que traduz, em muitos momentos os sentimentos do eu lírico. Efeitos de linguagem para traduzir esse desejo são raros ou não foram pensados como fator importante para problematizar o amor entre iguais.

Na seção *Curiosidades Estéticas* encontramos o *Poema nº 22* que também dá destaque ao desejo e ao beijo como configurações das relações homoeróticas. Assim, temos

22

Porque me negas um beijo?

Teu hostil retraimento
Amolece os restos do meu alento
Para a vida
E aumenta o meu desejo...
Porque me negas um beijo,
Linda boca,
- Flor mordida?

[...]

Porque me negas um beijo?

(BOTTO, “Curiosidades Estéticas”, 1999, p. 48-49 – negritos nossos)

Neste poema, destacamos a repetição tríplice do verso “porque me negas um beijo?”. Essa repetição de uma estrutura reiterativa denominada de *refrão* (Cf. GOLDSTEIN, 1988) pode ser encontrada geralmente em canções e exerce uma função específica de facilitar a memorização, possuindo um papel importante no ritmo de um poema ou canção. Digamos que neste contexto, a repetição desse verso, além de ser o refrão desta canção, também reforça a ideia do desejo homoafetivo voltado para o contato físico através do beijo.

O retraimento expresso no poema representa um paradoxo, pensando do ponto de vista do eu lírico, pois por um lado “amolece os restos do meu alento / Para a vida” e por outro “aumenta o meu desejo...”. Percebemos que um comportamento atrai o eu lírico bottiano nesse poema: o “hostil retraimento”. É perceptível que o outro se encontra em uma posição que lhe permite negar-se beijar o sujeito lírico, colocando-se em uma posição superior ao ponto de hostilizar o desejo do outro.

O desejo do eu lírico está pautado na vontade de beijar o outro e isso fica claro através do processo de adjetivação ao qual a palavra “boca” é submetido. As expressões “**linda** boca / - **Flor mordida?**” materializa esse desejo latente por parte do eu lírico que, insistentemente, tenta achar uma explicação para o fato de o outro não querer o beijar. A palavra “linda” anteposta ao substantivo “boca” vem reforçar o sentido da beleza daquela boca tão desejada. Já a expressão “- Flor mordida?” posposta ao substantivo, reitera ainda mais a admiração e o desejo do eu lírico por aquela boca que o atraía.

Enfim, quando falamos de configurações das relações homoeróticas em textos literários, mais especificamente no livro *As Canções de António Botto*, entendemos que, em se tratando de literatura gay, esses códigos configuradores do homoerotismo, em sua maioria são percebidos não apenas em termos físicos e visuais, mas também observados em construções linguístico-discursivas que saltam aos olhos quando lemos determinados textos literários com essa temática.

3. O corpo e o olhar como configuradores do homoerotismo na poética de António Botto

Explica-me tu se podes
Num movimento de calma,
Por que razão
Se te beijo num desvario de
prazer
Às vezes sou todo corpo
E às vezes sou todo alma?
(BOTTO, 1999, p. 227)

O homoerotismo pode ser observado através de várias formas de expressões da linguagem literária, como analisamos no capítulo anterior. Assim, debruçamo-nos sobre a poética de Botto a fim de delimitar aspectos que explicitem a presença da contemplação (ou do olhar) do corpo masculino jovem, e a beleza deste.

Abordamos, neste capítulo, a maneira como a linguagem do corpo é configurada como um objeto de desejo nos relacionamentos homoeróticos n' *As Canções de António Botto*. Consideramos o corpo não apenas como um conjunto de órgãos, mas como um objeto que suscita leituras e compreensões a respeito de condições culturais e de sexualidades.

3.1 Considerações sobre corpo e homoerotismo

Quando falamos sobre o corpo, percebemos que ele tem sido objeto de análise frequente em diversos campos dos estudos, sejam históricos, literários, antropológicos, sociológicos, psicológicos, dentre outros. É importante frisar que o corpo aqui não será considerado apenas como uma simples matéria de natureza comum à humanidade, mas uma entidade que carrega em si uma construção sociocultural de sentidos baseados nas vivências e realidades às quais os indivíduos são submetidos.

Nesse sentido, Goelner (2003, p. 29) afirma que

Mais do que um conjunto de músculos, ossos, vísceras, reflexos e sensações, o corpo é também a roupa e os acessórios que o adornam, as intervenções que nele se operam, a imagem que dele se produz, as máquinas que nele acoplam, os sentidos que nele se incorporam, os silêncios que por ele falam, os vestígios que nele se exibem, a educação de seus gestos... enfim, é um sem limite de possibilidades sempre reinventadas e a serem descobertas. Não são, portanto, as semelhanças biológicas que o definem mas, fundamentalmente, os significados culturais e sociais que a ele se atribuem. (GOELNER, 2003, p.29)

Portanto, quando olhamos para uma pessoa, por exemplo, percebermos traços culturalmente legitimados (e preconceituosos) e podemos enunciar algumas características que ela possui e a que grupo social ela pertence. Essas observações são definições subjetivas, porém “na sociedade contemporânea, o corpo é o local de construção de identidades” (FIGUEIRA, 2003, p.127).

É no corpo que nossas sensações, sentimentos, desejos, emoções são materializadas. Assim, o corpo é considerado como o primeiro plano da visibilidade humana e um lugar privilegiado e propício para a propagação das marcas de uma cultura. Tal fato o coloca em constante evidência e faz com que as discussões a seu respeito ocupem lugar central. Guacira Lopes Louro (2004) endossa a ideia de que “ao longo dos tempos, os sujeitos vêm sendo indiciados, classificados, ordenados, hierarquizados e definidos pela aparência de seus corpos; a partir dos padrões e referências, das normas, valores e ideais da cultura.” (LOURO, 2004, p. 75) Logicamente que, em se tratando das características que materializam o discurso das relações homoafetivas na literatura, o corpo e suas dimensões e potencialidades semânticas entram em evidência, corroborando um construto linguístico voltado especificamente para essa materialização.

No tocante a isso, Barcellos (2006) deixa claro que “em muitas de suas manifestações, a cultura *gay* mostra uma tendência muito clara para a visualidade e a gestualidade, o que a leva a centrar-se antes em ícones que em discursos.” (BARCELLOS, 2006, p. 219) Assim, é possível ainda estabelecer uma relação entre corpo, literatura e homoerotismo, visto que os

mecanismos que favorecem esse processo emblemático estão materializados através de uma escolha linguística e vocabular que nos leva a perceber nuances das relações homoeróticas na literatura, através de expressões voltadas para uma descrição do corpo como “o lugar que salta aos olhos”.

Falando em corpo nas relações homoeróticas masculinas apresentadas na literatura é possível constatar que o jogo imagético, bem como as expressões escolhidas para representar essas maneiras de relacionamento estão sempre remontando à performance do corpo, às características visuais imanentes ao sujeito.

Assim, Barcellos (op. cit. p. 226) afirma que

O corpo masculino, portanto, aparece investido de todo um potencial semântico, em que virtudes pessoais e valores sociais ganham forma e visibilidade, a ponto de, no imaginário moderno, a educação física se tornar indissociável da construção da personalidade e da afirmação dos ideais cívicos, étnicos e nacionais.

Por esta perspectiva, é possível depreender que o potencial semântico do corpo no que concerne à escritura homoerótica irá proporcionar ao leitor a percepção das múltiplas temáticas, performances das personagens, abordagens recorrentes em obras que contemplem esta temática, através dos recursos linguístico-imagéticos dos quais o poeta lançou mão, no momento de produção literária. Louro (2004) em *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer* afirma:

Diz-se que os corpos carregam marcas. Poderíamos, então, perguntar: onde elas se inscrevem? Na pele, nos pelos, nas formas, nos traços, nos gestos? O que elas ‘dizem’ dos corpos? Que significam? São tangíveis, palpáveis, físicas? Exibem-se facilmente, à espera de serem reconhecidas? Ou se insinuam, sugerindo, qualificando, nomeando? Há corpos ‘não-marcados’? Elas, as marcas, existem, de fato? Ou são uma invenção do olhar do outro? (LOURO, 2004, p. 75)

É importante refletir na perspectiva de Louro (2004) e compreender que os corpos possuem marcas que nos fazem entender, do ponto de vista discursivo, como estas podem significar, principalmente, quando falamos em homoerotismo. Assim, o processo de construção do desejo nos poemas de

Botto é baseado na visualização dos corpos, em sua maioria, corpos de jovens que se “insinuam” do ponto de vista do eu que observa. Na realidade, existe toda uma relação de poder no que diz respeito ao fato de que quem observa o corpo desejado é quem expressa o juízo de valor e considera aquele corpo como objeto de desejo.

Para perceber essas marcas que constroem os sujeitos a partir da sua materialidade é necessário um sentido – a visão, o olho – que nos conduza a enxergar, ler e interpretar as inscrições naturais, ou não, dos sujeitos que se compõem socialmente. Alfredo Bosi (1988) afirma que

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quando se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar. (BOSI, 1988, p. 66)

Nesse sentido, a escrita de Botto é construída a partir das percepções que o sujeito lírico tem em relação aos corpos dos jovens que ele deseja, ressaltando o que lhe salta aos olhos. Percebemos que existe em Botto um *olhar ativo*³⁰ que exerce um poder sobre o corpo que é observado por aquele sujeito desejoso de possuir o outro. Pensando em visão natural, percebemos que os corpos que são vistos, muitas vezes podem até passarem despercebidos. Porém, quando algo nos atrai a atenção, não olhamos apenas por olhar, mas fitamos naquele corpo com uma intencionalidade. É nesse “jogo do olhar” que os sujeitos bottianos se controem, através do contato físico, prevalecendo também nos poemas de Botto a recordação dos encontros amorosos e relações homoafetivas praticadas pelo eu lírico, remetendo primordialmente aos traços corporais dos rapazes envolvidos nos relacionamentos homoeróticos.

Estas considerações teóricas observadas são de grande valor para a nossa fundamentação a respeito dos potenciais semânticos do corpo na

³⁰ Alfredo Bosi (1998) em *Fenomenologia do olhar* afirma que “há um ver-por-ver [podemos dizer, o olhar natural de quem é dotado de visão], sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo.” (BOSI, 1988, p. 66)

poética de Botto, isto é, os significados atribuídos ao corpo em várias perspectivas: o juvenil como símbolo de vigor, erotizado, musculoso, delgado, dentre outros, visando a reflexão sobre a temática do homoerotismo. Assim, este aporte teórico tem ainda, como finalidade, nortear as ideias que serão expostas neste capítulo, visto que *As Canções* é a principal obra de Botto que trata explicitamente de uma temática que envolve as relações amorosas entre pessoas do sexo masculino, ou seja, o relacionamento homoafetivo.

3.2 Corpos que atraem: configurações dos corpos na poética de António Botto

Já vimos nos capítulos anteriores que a poética de Botto baseia-se principalmente no olhar e no corpo expressos através de um jogo de palavras que sugerem comportamentos e desejos homoeróticos entre os sujeitos que se atraem na trama poética. As características atribuídas aos corpos em Botto vêm construir uma ampla potencialização dos sentidos arrolados nesses corpos, contribuindo para uma compreensão das marcas poéticas que traduzem o desejo homoerótico nos poemas.

No trecho do *poema nº 1* da seção intitulada *Adolescente*, o eu poético vive um momento de resistência em relação ao outro, ao se aproximar dele.

1

Não. Beijemo-nos apenas,
Nesta agonia da tarde.

Guarda –
Para outro momento,
Teu **viril corpo trigueiro**.

O meu desejo não arde
E a convivência contigo
Modificou-me – sou outro...

[...]

(BOTTO, “Adolescente”. 1999, p. 11 – negritos nossos)

Perceba a utilização do advérbio de negação “Não.” Logo no início do poema demonstra-se claramente que existe um truncamento da ação do outro por parte do eu lírico. A continuação da primeira estrofe é um tanto limitadora de uma ação quase concretizada. O limite dado às possíveis ações praticadas pelo eu lírico é marcado pela expressão “apenas”, posposta à forma verbal “beijemo-nos”. Veja nesse trecho do poema que as expressões que nos levam a pensar na sexualidade, e porque não dizer, no homoerotismo, são marcadas por um desejo materializado em um olhar-o-outro, acentuado, sobretudo, pela escolha de palavras que ressaltam a imagem do corpo, já que o ato de beijar é considerado um ato quase sempre preliminar ao sexo propriamente dito.

Entendemos que aqui o eu lírico encontra-se desejoso pelo outro, porém, receoso por se entregar naquele momento. O olhar o denunciou quando ele resalta as características do corpo daquele jovem. Novaes (1988) retoma uma afirmação de Giordano a respeito do olhar os detalhes do corpo

Os olhos apreendem as aparências e as propõem ao coração; elas se tornam, então, para o coração, objeto de desejo, e esse desejo, ele o transmite aos olhos; estes concebem a luz, irradiam-na e, nela, inflamam o coração; este abrasado, espalha sobre os olhos seu humor. (GIORDANO *apud*. NOVAES, 1988, p.18)

Desse modo, entendemos que este jogo entre o olhar-o-corpo e o desejo está presente quando o sujeito que se comunica no poema prima pela exaltação das características corporais do jovem cobiçado.

Na continuação do poema, percebemos que a limitação dos atos posta na primeira estrofe é complementada com a ideia exposta na segunda estrofe do poema, quando o eu lírico afirma “Guarda – / Para outro momento, / Teu viril corpo trigueiro.”. Na realidade, os desejos que explodiam no interior do possível adolescente são bloqueados pela ação do eu lírico, que os resume a nada mais que um beijo. Assim, a concretização do ato sexual seria guardada ou adiada para outro momento. O elemento que é posto em evidência é o corpo que está caracterizado como “viril” e “trigueiro”, adjetivos que significam respectivamente “energético e vigoroso” e “da cor do trigo maduro”. Existe, portanto, uma potencialização do sentido da palavra corpo, quando é investida pelos dois adjetivos que a cerca, conferindo à imagem desse corpo características que,

possivelmente, se configura como uma preferência do eu lírico bottiano. É através da adjetivação que o processo de fanopeia proposto por Pound (2006) se materializa no poema, pois, ao passo que o poeta lança mão das expressões que circundam a palavra corpo, essa palavra vai construindo uma imagem na mente do leitor, conduzindo-o a vislumbrar características específicas daquele corpo, reforçando a temática do homoerotismo.

A temática do corpo e do homoerotismo se repete em vários outros versos de outros poemas desse autor. Um desejo muitas vezes desenfreado por corpos de jovens, fato que caracteriza primordialmente o eu lírico criado por António Botto. No trecho abaixo veremos que no *poema nº 16* da seção *Curiosidades Estéticas* é possível ver claramente que os desejos do eu lírico são sempre materializadas em um corpo, preferencialmente de um jovem.

16

Fazes-me pena dizendo
Que sou culpado
Da vida que tens levado...

Mas vá, responde mais claramente.
Eu sou o culpado porquê?
Lá por ter sido o primeiro...
– Bem se vê que és infantil
Meu doido amor de algum dia.

Meu adolescente loiro,
– **Corpinho alto**
Que eu doidamente mordia!

[...]

Bem se vê que és infantil
Meu doido amor de algum dia.

– **Corpinho alto**

Que eu doidamente mordia.

(BOTTO, “Curiosidades Estéticas”, 1999, p. 43-44 – negritos nossos)

Esses excertos mostram uma espécie de refrão que, de acordo com Goldstein (2002, p. 41), “facilita a memorização nas canções, tendo um papel rítmico importante em todas as épocas”. O refrão aqui recortado se apresenta como uma forma de invocar ao outro, sempre ressaltando as suas características corporais, através da expressão “corpinho alto”. Esse trecho se repete duas vezes no poema, causando um efeito de reiteração da imagem

desse corpo. Tal destaque atribuído aos detalhes corporais desse jovem através da adjetivação, nos leva a inferir que esta era uma das preferências do eu lírico bottiano. O uso do diminutivo “corpinho” contrasta com o adjetivo “alto” e ao mesmo tempo ressalta a predileção e a (homo)afetividade em relação àquele corpo.

O tom confessional produz nesse poema uma tensão no que diz respeito à culpa que é atribuída ao eu lírico na primeira e na segunda estrofe. O sujeito desse poema refere-se ao outro através de palavras desdenhosas quando diz “Fazes-me pena dizendo / Que sou culpado / **Da vida que tens levado...**”. Essa tensão reiterada pelo desdém coloca o sujeito que fala em uma posição superior ao outro com quem ele fala. É provável que o jovem esteja passando por alguma dificuldade em decorrência do relacionamento que teve com o outro que lhe fala. Isso fica exposto no verso destacado dessa primeira estrofe.

A culpa atribuída ao eu lírico do poema pode estar relacionada à questão da iniciação sexual desse adolescente pelo sujeito homoerótico que questiona e confessa, nos segundo e terceiro versos da segunda estrofe, “Eu sou o culpado porquê? / Lá por ter sido o primeiro...”. Esta última expressão está repleta de significações e uma delas remete ao fato de que o sujeito lírico do poema foi o primeiro homem que se relacionou com o adolescente. Pensando na função gramatical das reticências, afirmamos que, por estarem dispostas no final desse verso, abre margem para essas interpretações. Entendemos que os elementos linguísticos do poema contribuem para a compreensão da materialização do desejo homoerótico que é sugerido através das imagens construídas, justamente, por esses elementos.

Assim, o comportamento do adolescente descrito no poema em tela é impregnado de um ressentimento que pode estar relacionado ao fato da iniciação sexual com o homem que causou os transtornos apresentados indiretamente na primeira estrofe. A maneira como o jovem se porta em relação à iniciação sexual está mais voltada para uma atitude comum daqueles que cometem algo que contraria a sua formação cultural e religiosa, muito ligada

aos fatores morais que a sociedade cultiva, desenvolvendo o sentimento de culpa³¹.

É notória a intimidade entre os dois sujeitos no poema, pois o eu lírico confessa detalhes de seus momentos particulares, quando afirma na terceira e na última estrofe “– Corpinho alto / Que eu doidamente mordia”. Essa intimidade só foi possível porque os dois parceiros desenvolveram uma relação de confiança a qual as negociações são possíveis e reais. Anthony Giddens (1993) afirma que “A intimidade é acima de tudo uma questão de comunicação emocional, com os outros e consigo mesmo, em um contexto de igualdade interpessoal.” (GIDDENS, 1993, p. 146) Assim, se o sujeito mordia o “corpinho alto” do rapaz, era porque dispunha de uma confiabilidade que fazia com que o outro cedesse aos seus desejos. Indo um pouco mais além, o ato de morder, no que concerne à relação sexual, alude ao momento do ápice do ato sexual em si. Este trecho configura-se como uma marca das relações homoeróticas nos poemas de Botto, o desejo sempre materializado no corpo de um jovem.

Em outra seção intitulada *Ciúme*, o *poema nº 1* apresenta um tom de louvação e de celebração do corpo juvenil, por parte do sujeito que fala. O corpo, aqui, mais parece um emblema, ou seja, algo que está posto em algum lugar de destaque para ser venerado, adorado.

1

Venham ver a maravilha
Do seu **corpo juvenil!**

O sol encharca-o de **luz**,
E o mar de roxo tem rasgos
De luxúria provocante.

Avanço. Procuo olhá-lo
Mais de perto... **A luz é tanta**
Que tudo em volta **cintila**
Num clarão largo e difuso...

Anda nu – saltando e rindo,

³¹ Sobre isto, Jurandir freire Costa (2004) considera a culpa como algo social, e que existe uma relação entre a culpa e os castigos morais impetrados sobre aqueles que transgrediam alguma lei. Costa (2004) retoma algumas concepções nietzschianas quando afirma que “A origem da culpa estaria, agora, na revolução histórica que encerrou o homem ‘no âmbito da sociedade e da paz’.” (COSTA, 2004)

E sobre a areia da praia
Parece um astro fulgindo.
Procuro olhá-lo; – e os seus olhos,
Amedrontados, recusam
Fixar os meus... – *Entristeço*...

Mas nesse olhar fugidio –
Pude ver a eternidade
Do beijo que eu *não mereço*.
(BOTTO, “Ciúme”, 1999, p. 95 – negritos e grifos nossos)

Percebemos que a construção do primeiro verso a partir da locução verbal “venham ver” nos remete a um convite feito pelo eu lírico para que todos contemplem a “maravilha” daquele corpo juvenil. O tom de chamamento é acentuado, a partir da utilização do ponto de exclamação, colocado no final dessa primeira estrofe. A produção imagética do verso “O sol encharca-o de luz” mostra que o corpo-jovem torna-se mais provocante quando submetido à luz do sol e essa luz cintilante acaba permeando todo o poema, numa expressão luzente despertante dos desejos do sujeito lírico, concretizada a partir dos versos “Avanço. Procuro olhá-lo / Mais de perto... A luz é tanta / Que tudo em volta cintila / Num clarão largo e difuso...”. A luz funciona como um destaque para a quele corpo que “se oferece” ao olhar desse sujeito que observa detidamente. Mais uma vez percebemos a materialização do desejo homoerótico construído a partir do aspecto visual, em que as características físicas se sobressaem num jogo de linguagem que prioriza, acima de tudo, os gestos e movimentos sugeridos pelas palavras, configurando-se a fanopeia. (Cf. POUND, 2006) Adauto Novaes (1988) afirma que “o homem que contempla é absorvido pelo que contempla.” (NOVAES, 1988, p. 10), ou seja, no poema de Botto, percebemos que o ato contemplativo do sujeito que direciona seu olhar para o corpo juvenil é seduzido por aquele corpo, que, por sua vez, atrai sobremaneira o eu lírico.

Nos versos seguintes, percebemos o motivo da fixação do olhar do eu lírico para aquele jovem corpo. “Anda nu – saltando e rindo, / E sobre a areia da praia / Parece um astro fulgindo.” A nudez é uma marca que caracteriza o desejo neste poema. Assim, o ato de olhar aquele corpo nu revela esse desejo, compactuando com a ideia expressa por Bosi (1988), quando afirma que “o olhar não é apenas agudo, ele é intenso e ardente. O olhar não é só

clarividente, é também desejoso, apaixonado.” (BOSI, 1988, p. 77) Esse olhar que penetra não só no olho do jovem, mas também passeia por aquele corpo nu representa o que Giddens (1993) reitera, quando fala sobre o “amor à primeira vista”, afirmando que “o ‘primeiro olhar’ é uma atitude comunicativa, uma apreensão intuitiva das qualidades do outro. É um processo de atração por alguém que pode tomar a vida de outro alguém, digamos assim, ‘completa’.” (GIDDENS, 1993, p. 51) Porém, o sujeito lírico é surpreendido por uma reação talvez não esperada: a recusa, expressa nos versos: “Procuro olhá-lo; – e os seus olhos, / Amedrontados, recusam / Fixar os meus... – Entristeço...” que causa uma profunda tristeza por não ser correspondido.

O tom melopeico do poema é reforçado pela escolha vocabular que o poeta faz, despertando no leitor a percepção das emoções do eu lírico no poema. Ou seja, se no início, o eu lírico expressa um tom celebrativo e contemplador daquele corpo destacado pela luminosidade causada pelas palavras escolhidas (luz, cintila, clarão) no decorrer do poema, esse tom é obscurecido através da expressão da fuga do jovem, causando a decadência do tom de celebração que outrora havia no poema. Isso se confirma através das expressões “entristeço” e “não mereço” que acabam formando uma rima pobre, pois combina os sons de duas palavras pertencentes a uma mesma classe gramatical (verbo + verbo). (Cf Goldstein (2002) Este é um poema que retrata o desejo homoerótico sob a perspectiva da performance do corpo muito recorrente n’*As canções de António Botto*.

Semelhantemente a esse poema que apresenta o corpo do jovem como um estandarte por causa da sua beleza, a seção *Ciúme no poema nº 9* mostra essa ideia de exibir o corpo do outro como um troféu, denotando o motivo para se vangloriar por ter possuído aquele corpo.

9

Não. Continua o teu caminho.
– Abraça e beija aqueles que tu quiseres
Porque fico na **certeza**
De que fui eu quem deu alma
A todos os movimentos
Da tua sensualidade!

Carícias intermináveis,

Comprou-as o meu dinheiro!
Inútil!... Guarda os teus braços,
Guarda-os, sim, para o primeiro!...

Deste-me tudo o que eu quis!

Fiz do teu corpo bandeira
Na guerra do meu anseio!

Mas sinto que me apetece
Por entre náuseas profundas.

Cheio de lama e de sonho,
Ando a ver se encontro a origem
Das nossas vidas imundas.
(BOTTO, "Ciúme", 1999, p. 103 – negritos nossos)

O poema nº 9 mostra-nos, através dos seus versos livres, que o eu lírico está em um momento em que o relacionamento chegou ao fim, mas o outro ainda deseja manter contatos. Este fato fica claro quando o eu lírico afirma no primeiro verso do poema: "Não. Continua o teu caminho. / – Abraça e beija aqueles que tu quiseres". O advérbio de negação "não" vem causar um efeito de truncamento das ações transcorridas anterior ao poema. Esta é uma característica recorrente nos poemas de Botto, pois, logo ao iniciar alguns de seus poemas, percebemos que a situação exposta está referenciada a algo que ocorreu anteriormente, seja imediato, ou lembranças do passado.

Na continuação do poema, o sujeito lírico se considera o responsável por dar alma aos movimentos da sensualidade do outro a quem ele direciona os seus afetos. Isso fica claro nos versos "Porque fico na **certeza** / De que fui eu quem deu alma / A todos os movimentos / Da tua sensualidade!" que fazem com que o eu lírico se coloque em uma posição superior ao rapaz com quem ele se relacionou. Este fato demonstra uma posição de dominação que estabelece, por sua vez, uma relação de poder que nos remete ao que Giddens (1993) retoma a respeito de Foucault, afirmando que o poder

pode ser um instrumento para a produção do prazer: não se coloca apenas em oposição a ele. A "sensualidade" não deve ser compreendida somente como um impulso que as forças sociais têm de conter. Mais do que isso, ela é "um ponto de transferência especialmente denso para as relações de poder", algo que pode ser subordinado como um foco de controle social pela própria energia que, impregnada de poder, ela gera. (GIDDENS, 1993, p. 28 – Aspas do autor)

Assim, como a construção do lirismo homoerótico bottiano está diretamente relacionada ao exercício da sexualidade, percebemos que as relações de poder estão presentes, principalmente, no que diz respeito ao endereçamento das palavras no poema supracitado, quando o eu lírico afirma que “Carícias **intermináveis**, / Comprou-as o meu dinheiro!”. A certeza de que o eu lírico é responsável por ter concedido sensualidade ao rapaz permeia os versos da primeira estrofe, e a relação de dominação é reforçada na segunda estrofe através dos dois versos.

Torna-se claro que a afinidade que existe entre o eu lírico e a pessoa com quem se relacionou foi uma negociação dos prazeres, pois os carinhos que o outro dedica a ele são comprados por dinheiro. O sentido da palavra “carícias” é ampliado através da expressão “intermináveis”, denotando que os momentos de relacionamento entre os dois foi duradouro, porém, mantido pela troca financeira dos prazeres. É comum ouvir relatos que abordem tais situações em que um homem mais velho, “beneficiado” por sua experiência e sua estabilidade financeira, busca conquistar outro mais jovem que tenta suprir suas necessidades diárias de subsistência.

Robert Howes (2010) analisa as relações de poder nos contos de Gasparino Damata (1976) e encontra algo semelhante ao que vemos em António Botto, citando que nos contos de Damata, “os rapazes têm a juventude e a masculinidade desejadas, além de sua própria experiência da vida. É um jogo sutil envolvendo o desejo sexual dos mais velhos e a necessidade de se virar dos jovens.” (HOWES, 2010, p. 181) Assim, essa troca pode ser considerada como uma característica das relações homoeróticas das canções de Botto.

Percebemos, assim, que nos versos “Carícias intermináveis, / Comprou-as o meu dinheiro!” existe uma relação de poder entre o sujeito mais velho, que seria o eu lírico e o sujeito mais novo. Isto é, o sujeito mais velho e experiente ofereceu dinheiro para comprar aquilo que o jovem “daria de graça”, se a idade cronológica (com seus resultados) e o ideal de beleza não fossem tão restritivos como nas sociedades ocidentais. Assim, as “carícias intermináveis”

seriam a “mercadoria” que o eu lírico comprou daquele jovem. O verso “Comprou-as meu dinheiro” vem reiterar a ideia de dominação do sujeito mais velho sobre o mais jovem, que busca maneiras de se manter financeiramente, e, muitas vezes, recorrem à prostituição masculina para isso. Não generalizando essa ideia de dominação, já que este conceito encontra-se em um plano mais psíquico, mas compreendendo que a venda do corpo pode ocorrer por pessoas que têm outras alternativas para ganhar dinheiro, porém, optam por vender o seu sexo, por espontânea vontade. Entendemos, então, que a relação de poder sexual nesses versos comunga com a ideia observada por Robert Howes (2010) nos contos de Damata (2010).

Nos versos seguintes da segunda estrofe, o sujeito lírico menciona “Inútil!... Guarda os teus braços, / Guarda-os, sim, para **o primeiro!**...” fazendo referência a uma terceira pessoa, com a qual o jovem desejado poderia se relacionar. A palavra “Inútil!...” que introduz o verso, ainda faz menção ao que foi exposto nos versos anteriores, ressaltando a ideia de que as carícias compradas por dinheiro não foram suficientes para que o jovem permanecesse se relacionando com ele. O eu lírico sugere que o rapaz guarde os braços, e os guarde para “o primeiro”. Percebemos que esse outro ao qual o eu lírico faz menção pode ser um amor antigo ou um cliente recente que tenha iniciado um relacionamento homoafetivo com este jovem. Perlongher (2008) apresenta em *O negócio do michê* que existem agenciamentos complexos que envolvem fluxos de dinheiro e desejo, e, essas trocas são perceptíveis no poema em tela. (Cf. PERLONGHER, 2008) Assim, o michê tolera relações fixas e duradouras. Nesse caso, os clientes são considerados pelos michês como um parente que em certos momentos podem até dar conselhos a esses jovens. De outro lado, porém, existem aquelas relações em que os clientes desfrutam de apenas um momento com o michê. Confirmamos isso, através de uma afirmação que um dos jovens michês afirmou ao ser entrevistado por Perlongher: “Quando vou transar com um cliente, eu não sou eu; eu sou a fantasia do cliente” (Cf. PERLONGHER, 2008)

Após a segunda estrofe, temos um verso isolado “Deste-me tudo o que eu quis!” que está sutilmente imbuído de significados homoeróticos. O

posicionamento deste verso em um lugar “independente” no poema confere a ele um maior realce, e o sinal de exclamação (!) colocado no seu final reforça a sua entonação e, conseqüentemente, sua posição de destaque. Este verso nos faz imaginar que o jovem, em sua função de michê, arcou com seus compromissos sexuais depois de ser pago pelo eu lírico (cliente) que satisfaz seus desejos através das carícias de um jovem. No início desse verso, o verbo “dar” pode também significar, no contexto das relações homoeróticas, a atuação passiva no coito, o que nos leva a crer que o jovem pode ter assumido tal posição no relacionamento com o eu lírico. Giddens (1993) afirma que

Com a emergência da modernidade, a emoção toma-se de muitas maneiras uma questão de política de vida. No reino da sexualidade, a emoção como um meio de comunicação, e também de compromisso e de cooperação com os outros, é especialmente importante. O modelo do amor confluyente sugere uma estrutura ética para a promoção de emoção não-destrutiva na conduta do indivíduo e da vida comunitária. Proporciona a possibilidade de uma revitalização do erótico – não como uma habilidade especial das mulheres impuras, mas como uma qualidade genérica da sexualidade nas relações sociais formadas pela mutualidade, ao invés do poder desigual. O erotismo e o cultivo do sentimento, expresso pela sensação corporal, em um contexto comunicativo; **uma arte de dar e receber prazer.** (GIDDENS, 1993, p. 220 – Negritos nossos).

Assim, em termos de sexualidade, entendida como a prática do sexo que corrobora o processo de construção de si, podemos afirmar, ainda, que o verso em análise representa uma via de mão dupla no que diz respeito aos seus significados, visto que não fica clara a posição sexual adotada pelo eu lírico, e talvez, pela desimportância do fato. Aludimos a essa questão tão somente em razão do teor interpretativo do verbo “dar” que suscita essa discussão. Ou seja, quando o sujeito afirma “tudo o que eu quis” entendemos que há possibilidades que ter havido tanto relação ativa quanto passiva. Giddens (1993) afirma ainda que “Alguns homens *gays* encontram seu maior prazer sendo submissos, mas muitos são também capazes de trocar os papéis.” (GIDDENS, 1993, p. 139) Assim, pelo fato de o poema tratar de um relacionamento homoerótico, através dessa afirmação de Giddens, todas as prerrogativas são abertas para que compreendamos que possa ter havido alguma inversão dos papéis entre os sujeitos (homo)eróticos.

Como estamos falando de relações de poder, podemos afirmar que a atividade e/ou a passividade de sujeitos numa relação homoerótica representa uma forma de os indivíduos exercerem dominação uns sobre os outros, podendo haver, ou não, a reciprocidade dos atos sexuais. A respeito disso Pierre Bourdieu (2010) comenta:

Se a **relação sexual** se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino, ativo, e o feminino, passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo em última instância, como reconhecimento erotizado da dominação. **No caso em que, como se dá nas relações homossexuais, a reciprocidade é possível, os laços entre a sexualidade e o poder se desvelam de maneira particularmente clara, e as posições e os papéis assumidos nas relações sexuais, ativos ou passivos principalmente, mostram-se indissociáveis das relações entre as condições sociais que determinam ao mesmo tempo, sua possibilidade e sua significação.** (BOURDIEU, 2010, p. 31 – Negritos nossos).

As relações de poder, no que concerne ao homoerotismo, são recorrentes em Botto e, manifestam-se, principalmente, através da forma que o sujeito lírico fala de e sobre o outro. A voz ativa do eu lírico confessa os acontecimentos homoeróticos nos poemas, prevalecendo sobremaneira o discurso dele. O outro sujeito “fala” apenas através dos movimentos descritos, reforçando a sua passividade discursiva. É nesse momento que a linguagem do corpo entra em ação, representando a “voz” e sensação do outro no poema.

O momento emblemático do poema encontra-se na quarta estrofe, quando o eu lírico assevera “Fiz do teu corpo bandeira / Na guerra dos meus anseios!”. O verbo “fazer” no pretérito perfeito remete a um ato já acontecido, significando, portanto, um momento em que o eu lírico rememora. O tom memorialístico do poema de Botto caracteriza a voz que olha o passado e confessa, no presente, aspectos marcantes, e, neste caso, o seu relacionamento amoroso com outro do mesmo sexo. Jacques Le Goff (1984) define a memória “como propriedade de conservar certas informações, reenviando em primeiro lugar para um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode actualizar impressões ou informações passadas, que ele

representa como passadas.” (LE GOFF, 1984, p. 11) O corpo colocado na qualidade de “bandeira” remete à importância que o eu lírico atribui a esse corpo que pode ser visto como uma fonte do seu prazer. Ainda podemos afirmar que a bandeira é disposta, geralmente, em um mastro, conseqüentemente, reforçando a ideia de que todos deveriam ver e contemplar aquele corpo que ele possuía.

Os versos das duas últimas estrofes rompem com toda a sequência que vem sendo construída desde o início do poema, pois, através da conjunção coordenativa adversativa “mas” presente no verso “Mas sinto que me **apeteces**” e da expressão “apeteces” que significa “desejar muito; despertar grande desejo” (RIOS, 2009, p.75) o eu lírico põe a baixo tudo que foi dito anteriormente. O desejo que, no início do poema, estava ofuscado pela possibilidade do eu lírico ser trocado por outro parceiro, possivelmente, aquele primeiro, ao qual o eu lírico faz menção, a partir de então volta a arder nele, porém de outra maneira. Ou seja, de um lado, o sentimento ardente do eu lírico por aquele que desperta seus desejos, de outro, o desdém atribuído a esse sentimento ambivalente, imundo, como o próprio eu lírico enuncia no verso “Por entre náuseas profundas”. Na verdade o sujeito lírico deseja, mas desdenha, porém, quer, pois se sente atraído ou viciado no outro. O sentido abjeto desse desejo reforça o lugar subalterno, desprivilegiado do outro a quem é direcionada a vontade de possuir, tendo em vista que a palavra “lama” a qual o autor faz menção nos versos “Cheio de **lama** e de sonho, / Ando a ver se encontro a origem / Das nossas vidas imundas.” reforça a ideia de algo imundo, ou impuro naquele relacionamento, mas ainda assim desejável.

Os aspectos estruturais e sonoros do poema favorecem a construção de um lirismo que subverte os padrões clássicos e heterossexistas, porque está voltado para a manifestação do desejo homoerótico e das relações entre pessoas do mesmo sexo. Assim, Botto fundamenta sua poética sob a égide da construção de si através do relato de experiências lírico-amorosas entre pessoas do mesmo sexo, ou seja, confissões que se oferecem sem culpa e contribui para um construto discursivo que reflete as práticas homoeróticas.

Em linhas gerais, além de o sujeito lírico demonstrar o seu afeto pelo

outro do mesmo sexo, colocando-se em uma posição aparentemente superior, do que domina a situação através da confissão de todos os acontecimentos, o jovem permanece em silêncio, “falando” apenas através dos seus movimentos, e todos os seus movimentos são sempre conduzidos pela voz e sentimento ativo do eu lírico desse poema. Ou seja, o rapaz ao qual o eu lírico faz menção no poema encontra-se em uma posição também aparentemente o de passividade, enquanto que o eu lírico é quem parece dominar tudo. Dizemos aparentemente porque a dependência física do sujeito lírico demonstra, nesse jogo amoroso, mais “passividade” do que dominação, pois ele é quem se dirige ao outro, porque precisa deste.

Entendemos, portanto, que no lirismo homoerótico construído por Botto transparece a imagem de um homem que é galanteador, que busca emoções no mundo de oportunidades sexuais abertas. Porém, observamos que, em sua maioria, os relacionamentos expressos nos poemas de Botto são homoafetivos.

No que diz respeito às manifestações da cultura *gay* na literatura, Barcellos (2006) aponta para

um elemento muito comum em certas vertentes da cultura *gay*, a saber o predomínio da imagem sobre a palavra. Em muitas de suas manifestações, a cultura *gay* mostra uma tendência muito clara para a visualidade e a gestualidade, o que a leva a centrar-se antes em ícones que em discursos. (BARCELLOS, 2006, p. 219)

Assim, através destas análises pudemos perceber e contemplar a presença de um conteúdo voltado para as representações linguístico-imagéticas do corpo e a sua recorrência nas canções de António Botto como uma afirmação ao homoerotismo, servindo de amostragem para dar suporte às nossas afirmações, sempre confirmando a concretização da temática homoerótica na literatura.

3.3 Do “ser mudo” ao “ser corpo”: o sujeito-corpo e o corpo que mente e seduz

É comum observar na poética de Botto a referenciação do outro através da exposição do corpo. Em nenhum momento percebemos menção a nomes ou codinomes que identifiquem os sujeitos. Assim, esse direcionamento ao corpo nos leva a crer que existe uma identificação do sujeito apenas pelas características e performances do seu corpo, transformando um dos sujeitos da enunciação em um “sujeito-corpo”³², que remete às sensações, às sensibilidades.

Vejamos o que nos mostra o seguinte poema:

9

Querer-te mal, porquê? – **Foste quem eras**: (A)
Um **corpo gentilíssimo, perfeito**, (B)
Que se amoldava ao meu e a qualquer **jeito** (B)
No pântano de todas as **quimeras**! (A)

Que culpa tinhas tu se ainda **esperas** (A)
O lugar prometido aqui no **peito** (B)
E saís da minha vida e do meu **leito** (B)
Com a simplicidade que **trouxeras**? (A)

A culpa tenho-a eu que fui um **triste** (C)
A desejar no alto do meu **sonho** (D)
Beijar a perfeição que **não existe**. (C)

Fui esta coisa inútil, **complicada** (E)
– Não me encontrando aonde me **suponho** (D)
E encontrando-me aonde **não há nada**. (E)
(BOTTO, “Sonetos”, 1999, p. 207 – negritos e grifos nossos)

No *poema nº 9* da seção *Sonetos* verificamos através da sua escansão que os versos do poema obedecem à ordem métrica dos decassílabos que contribuem para a demarcação do ritmo. As rimas seguem uma ordenação ABBA ABBA CDC EDE, fato que contribui para a musicalidade do poema.

³² Percebemos, em linhas gerais, que a caracterização do “sujeito-corpo” se dá através do processo de adjetivação em que o poeta investe na caracterização do substantivo corpo, a cada vez que este é utilizado com a finalidade do eu lírico se dirigir

Embora a maioria dos poemas escritos por Botto não possua uma regularidade no que diz respeito à metrificação dos versos e à disposição das rimas, percebemos que ele recorre ao soneto para demarcar um território literário no âmbito das relações homoeróticas, subvertendo os padrões da lírica clássica que primava pelo endereçamento dos afetos de um homem a uma mulher. De acordo com Giddens (1993), “o sexo tomou-se de fato o ponto principal de um confessionário moderno.” (GIDDENS, 1993, p. 29) Nesse sentido, a confissão representa uma das formas de que Botto se apropriou para falar de si e sobre si, dialogando com o que Ruth Amossy (2005) afirma sobre a imagem de si: “Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si.” (AMOSSY, 2005, p. 09) Assim, a voz ativa nos poemas de Botto põe-se a cantar as experiências amorosas direcionadas preferencialmente a jovens, construindo uma forma diferente de lirismo, baseado na confissão desses relacionamentos.

A primeira estrofe desse soneto nos orienta a entender que o parceiro a quem o eu lírico se refere era visto apenas como um objeto de seu desejo, ressaltado e/ou valorizado somente pelas características corporais. Nos versos “Querer-te mal, porquê? – **Foste quem eras: / Um corpo gentilíssimo, perfeito,**” há uma indagação inicial que nos leva a crer que anterior à situação exposta houve algum diálogo que reflete sobre o término de um relacionamento amoroso. Percebemos que, em seguida, o sujeito lírico não considera o outro como uma pessoa que possui sua identidade demarcada pelas suas características socioculturais, pelo contrário, o destaque é dado ao corpo que é transformado para a identificação do outro. A expressão “**Foste quem eras: / Um corpo gentilíssimo, perfeito,**” é responsável por carregar a ideia do “sujeito-corpo”, reificado. Os verbos no pretérito-perfeito “Foste” e “eras” reforçam a ideia de que o eu lírico remete a sua memória para poder confessar suas experiências homoeróticas, já vivenciadas de um todo.

O “sujeito-corpo” está demarcado pela construção imagética proporcionada pela adjetivação que circunda a palavra “corpo” no verso em análise. O investimento semântico que Botto faz através do adjetivo “gentilíssimo”, flexionado no grau superlativo sintético, confere à imagem desse

corpo um destaque significativo, somando-se a essa imagem o adjetivo “perfeito” que restringe esse sujeito a apenas “o corpo” e contribui para a nossa compreensão a respeito da representação do outro no poema em análise. O homoerotismo dos versos de Botto revela-se quando o sujeito lírico fala nos versos seguintes “Que se **amoldava** ao meu e a qualquer jeito / No **pântano** de todas as **quimeras!**”. Observamos que a situação a qual o eu lírico menciona nesses versos remete ao ato sexual através do qual o “sujeito-corpo” é envolvido em todo um contexto em que o desejo homoerótico se sobressai. O eu lírico afirma que o corpo do outro “se amoldava” ao seu “a qualquer jeito”, demonstrando todo o (homo)erotismo dos seus atos. A construção do lirismo homoerótico se dá através de um jogo de palavras que vão erigindo, para o leitor, as imagens que representam as relações homoafetivas, já que os poemas de Botto estão imbuídos por essa temática. A expressão “quimeras” significa “fantasias, sonhos” e associada à palavra “pântano”, que significa “charco” ou lugar alagadiço que acumula lixo, sugere uma imagem obscura e abjeta dos desejos e da relação homoerótica nesse poema de Botto.

Existe um conflito no que concerne à afirmação do desejo homoerótico por aquele jovem. O olhar do eu lírico sobre o corpo desse rapaz conseguia vislumbrar grande beleza e perfeição, chegando ao ponto de entregar-se aos seus deleites sexuais com ele. Porém, na terceira estrofe, o sujeito lírico reconhece a culpa do fim daquele relacionamento, afirmando “A culpa tenho-a eu que fui um **triste** / A desejar no alto do meu **sonho** / Beijar a **perfeição que não existe.**” Há, portanto, uma contradição entre o fato de ver perfeição no início e em seguida, provavelmente, através de um olhar mais detido, não haver a perfeição que se via anteriormente. Este fato revela a fugacidade da relação homoerótica que os sujeitos viviam, apresentando-se como apenas um encontro casual. A percepção da inexistência de perfeição no outro, revelada no verso “Beijar a **perfeição que não existe.**” reforça a ideia do amor puro expressa nos versos anteriores conforme o que sugere Bauman (2005), afirmando que “o sexo é a própria síntese, talvez o silencioso/secreto arquétipo, daquele ‘relacionamento puro.’” (BAUMAN, 2005, p. 30)

Entendemos, portanto, que, diante dessas observações e análises feitas, o homoerotismo neste poema está voltado para a referência do sujeito por meio da adjetivação que constrói a imagem desse sujeito. Ainda percebemos que o desejo do eu lírico é concretizado através do olhar que passeia aquele corpo cheio de marcas que o atrai, construindo, assim, uma forma de reconhecer o outro, não através de seu nome, mas sim por suas características corporais corroborando uma maneira diferente de identificar o outro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, nossos olhares passearam sobre as canções de António Botto de modo a observar a construção das relações homoeróticas por ele “cantadas”. Por ser um livro pouco explorado no que diz respeito à temática marcada pelas relações afetivo-sexuais entre sujeitos do mesmo sexo, encontramos certa “facilidade” de analisar as construções, tendo em vista esse “ineditismo” na abordagem das questões citadas.

Percebemos que Botto se beneficia de um gênero literário, o lírico, para subverter os padrões temáticos cultivados durante tanto tempo pela tradição lírico-literária. Ou seja, se na trajetória do gênero lírico, o que se percebia eram expressões líricas endereçadas a mulheres, Botto lança mão de uma linguagem que traduz os desejos daquele que foi e ainda o é, mesmo que em menor escala, visto como degradado durante tanto tempo – o homossexual.

O nosso ponto de partida foi trazer à tona as concepções de lirismo cultivadas pelos teóricos da lírica e da poesia, para entender o processo de construção da lírica em Botto. Como ele se utiliza dos recursos da linguagem poética na construção do que chamamos de “lirismo homoerótico”. Assim, entendendo o lirismo como o processo de construção e estruturação da lírica, Botto constrói um lirismo avesso ao que comumente é visto.

Um caminho frutífero nessa perspectiva foi observar, a partir dos elementos imagético-semânticos e estruturais dos poemas, como as relações e/ou sujeitos homoeróticos são caracterizados e construídos nessa poética. Para tanto, no segundo capítulo, necessitamos refletir sobre a voz lírica que se definia nos poemas-canções quanto ao gênero, ou seja, se realmente a voz central do poema era masculina e se o sujeito para quem os flertes eram direcionados era também masculino. Observamos este fato através do gênero dos adjetivos que se referiam a segunda pessoa do discurso nos poemas. Conseguimos, ainda, observar que as relações homoeróticas nos poemas de Botto estavam pautadas em experiências efêmeras entre os sujeitos, corroborando a ideia de Bauman (2005) a respeito do amor puro.

Outra perspectiva que nos fez compreender a abordagem das relações homoeróticas nas canções de Botto foi a observação de como esse autor remontava às questões da pederastia grega, na qual era possível se perceber práticas sexuais entre sujeitos do mesmo sexo, via sistema educacional vigente naquela, conforme vimos no nosso segundo capítulo. Botto encontra essa possibilidade para reportar as relações homoeróticas em seus poemas em que os sujeitos estabelecem, assim como na cultura grega, o sistema de trocas e de recompensas em favor das carícias.

Partimos, então, para a observação de algumas configurações das relações homoeróticas que se davam ou foram construídas através do desejo de beijar, de possuir sexualmente o outro. Essas configurações são materializadas no texto pelas “cantadas” que o eu lírico direciona ao seu interlocutor e “objeto de desejo”. Assim, as expressões utilizadas na construção dos versos colaboram e reforçam o desejo nos poemas bottianos.

Outro aspecto que pudemos perceber no que diz respeito ao homoerotismo é que no corpo, e através dele, que Botto delineia os desejos e predileções do eu lírico. O processo de adjetivação que circunda a palavra “corpo” nas canções de Botto oferece um campo vasto de interpretações. Porém, nos detivemos a apenas algumas, tendo em vista que demandaria muito mais tempo e estudo caso fôssemos categorizar todas as características desses corpos. Essa prerrogativa fica como incentivo para um aprofundamento em estudos posteriores.

Observamos, ainda, que nuances das relações de poder estiveram presentes na poética bottiana, tendo em vista que, quando falamos em corpos, não podemos esquecer essas relações sempre estão presentes. Nas nossas observações, o poder de sedução que o eu lírico exerce sobre o corpo do outro, geralmente mais jovem, muitas vezes eram marcadas pela “troca” em uma perspectiva pederástica, e pela “compra” das possibilidades sexuais daquele corpo. Os poemas que analisamos deixaram clara a relação, em alguns momentos, cliente/michê, já que o eu lírico bottiano representava o sujeito mais velho, que possuía mais experiência e também, uma estabilidade financeira. Do outro lado estava o jovem, tido como o michê que dependia das

recompensas ofertadas pelo eu lírico, em troca de prazeres sexuais. Em outros momentos, já em nosso terceiro capítulo, vimos que a inversão de papéis – ativo e passivo – também representava uma forte marca na construção do sujeito homoerótico nos poemas. Assim, todas essas relações se materializavam a partir da visualização/observação dos corpos, em sua maioria bem torneados, másculos e musculosos, configurando-se como um dos preferidos pelo sujeito lírico.

O nosso maior compromisso, durante esta pesquisa, foi o de delinear algumas possibilidades de leitura dos textos de António Botto como também proporcionar uma reflexão sobre os recursos da linguagem poética que se mobilizavam para caracterizar o lirismo e o homoerotismo nas canções.

Este estudo representa, apenas, um despertar para as questões sobre o eu que conduz o gênero lírico. No nosso caso, como estamos falando de sujeitos homoeróticos, essa voz que confessa, questiona, chora, desdenha, enfim, uma voz ativa que se impõe e traz à superfície do texto poético nuances que nos faz compreender como as relações homoeróticas são materializadas no texto poético, reivindicando uma alteridade. Nas canções de Botto, percebemos que o subalterno pode sim, falar, principalmente quando pensamos no sujeito homoerótico como aquele que busca a visibilidade e o seu espaço na sociedade.

Fica, então, a importância da investigação da homocultura na Literatura, especificamente na lírica, como forma de tornar visível todo um estilo de vida, sensações de época registradas por sujeitos que viveram dramas, conflitos e desejos em um tempo que rechaçava as pessoas não orientadas sexualmente para a norma vigente, a saber, a heterossexualidade. António Botto, dessa forma, em suas “canções”, atribui valor à estética pederasta pela qual sentimos as sensações poéticas desse sujeito também preocupado em visibilizar o desejo homoerótico.

REFERÊNCIAS

ADORNO, W. Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura 1*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1983. 1ª ed. Brasileira.

AMOSSY, Ruth. Da noção retórica de ethos à análise do discurso. In: _____. (Org.). *Imagens de si no discurso: a construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2005.

BARCELLOS, José Carlos. *Literatura e homoerotismo em questão*. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. (Coleção Em Questão - Virtual nº 2)

BARCELLOS, José Carlos. Literatura e Homoerotismo Masculino: perspectivas teórico-metodológicas e práticas críticas. In: *Literatura e homoerotismo: uma introdução* / José Luiz Foureaux de Souza Júnior (org.). – São Paulo: Scortecci, 2002.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. São Paulo: Jorge Zahar Editora, 2005.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: 7 ed. Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, A. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

BOTTO, António. *As canções de António Botto*. 18. ed., Editorial Presença, Lisboa: 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 9 ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações / FFLHCH/USP, 1996.

CARA, Salete de Almeida. *A Poesia Lírica*. São Paulo: 3 Ed. Ática, 1989. (Série Princípios)

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura & Linguagem: a obra literária e a expressão linguística*. São Paulo: 2 ed. revista e ampliada, Edições Quíron LTDA, 1976.

COSTA, Jurandir Freire. *Da dívida como culpa ao cuidado com o outro: as perspectivas de Nietzsche e de Winnicott*. In: Saúde, sexo e educação, Rio de Janeiro, v. 34-35, 2004. (Disponível em: <

http://jfreirecosta.sites.uol.com.br/artigos/artigos_html/nietzsche.html#_ftn16>
Acesso em 23 de Maio de 2012)

CRUZ, Marques da. *Siglas do lirismo português*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1945.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. São Paulo: Tradução Sandra Vasconcelos, Beca Produções Culturais, 1999.

DANTAS, José Maria de Souza. *MPB: o canto e a canção*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1988.

DINUCCI, Aldo. *A iminência da morte e o desfrutar da vida na poesia e no ethos greco-romano*. CEMOrOC-Feusp / IJI-Universidade do Porto. Notandum 19 jan-abr, 2009.

DOVER, Kenneth James. *A homossexualidade na Grécia antiga*. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2007.

FERNANDES, Carlos Eduardo Albuquerque. SILVA, António de Pádua Dias da. Apontamentos sobre o espaço físico e o desejo gay em narrativas de temática homoerótica. *Graphos*. João Pessoa, v. 9, n. 2, 2007. (p. 149 – 164)

FIGUEIRA, Márcia Luiza Machado. *Revista capricho e a produção de corpos adolescentes femininos*. In: FELIPE, Jane; GOELLNER, Silvana Vilodre; LOURO, Guacira Lopes (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis: Vozes, 2003.

FONTES, Joaquim Brasil. *Variações Sobre a Lírica de Safo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – a vontade de saber*. 18 ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2007a.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – o uso dos prazeres*. 12 ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2007b.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – o cuidado de si*. 9 ed. Rio de Janeiro, Edições Graal, 2007c.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: Sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.

GOELNNER, Silvana V. A Produção Cultural do Corpo. In: LOURO, Guacira L. NECKEL, Jane Felipe. GOELNNER, Silvana Vilodre. (orgs.). *Corpo, Gênero e Sexualidade: Um debate contemporâneo na educação*. Petrópolis-RJ: Vozes, 2003.

- GOLDSTEIN, Norma. *Análise do poema*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- GOLDSTEIN, Norma. *Versos, Sons & Ritmos*. São Paulo: 13 ed. Ática, 2002. (Série Princípios)
- GOMES, Manuel Teixeira. *As canções de António Botto: primeiro volume das obras completas*. 14 Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d. p. 393-397.
- HOWES, Robert. Solidão e relações de poder na obra de Gasparino Damata. In: COSTA, Horácio [et all] (org.) *Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Imprensa Oficial: 2010.
- INÁCIO, Emerson da Cruz. Para uma estética pederasta. In: SILVA, A. P. D. (org.) *Sexualidade, identidade e gênero em debate*, Livro Rápido, Olinda – PE: 2009.
- LE GOFF, Jacques. *Enciclopédia Einaudi*. (Memória/ História), vol. 1. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil. (Poétique.)
- LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Vol. 2. 3 ed. Civilização Brasileira, 2002.
- LOPES, Fernando. *O essencial de António Botto: exposição virtual*. 2000 Disponível em < <http://www.bmab.cm-abrantes.pt/António%20Botto/ExposicaoBotto.htm>> (Acesso em 19 de Agosto de 2011).
- LOPES, Denilson. Experiência e escritura. In: *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2002.
- LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte, Autêntica, 2004.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MOISÉS, Massaud. *A Criação literária: Introdução à problemática da literatura*. 4 ed. Revista e aumentada. São Paulo: Edições Melhoramentos – 1971.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. São Paulo: 12 ed. Cultrix, 1993.
- NOVAES, Aauto. De olhos vendados. In: NOVAES, A. (org.) *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

PERLONGHER, Nestor. *O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo*. 2 ed. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2008

PESSOA, Fernando. António botto e o ideal estético em Portugal. In: *Textos de Crítica e de Intervenção*. Fernando Pessoa. Lisboa: Ática, 1980. (Disponível em <<http://arquivopessoa.net/textos/3123>> Acessado em 18 de Setembro de 2011).

PESSOA, Fernando. António Botto o poeta das canções eternas. In: BOTTO, A. *As canções de António Botto: primeiro volume das obras completas*. 14 ed. Lisboa: Livraria Bertrand, s/d.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. 3 ed. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1989.

PIVA, Luiz. *Literatura e música*. Brasília: Musimed, 1990.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. 11 ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

PROENÇA FILHO, Domício. *A linguagem literária*. 8 ed. São Paulo: Ática, 2007.

RAMOS, Maria Luiza. *Fenomenologia da obra literária*. 4 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

RIOS, Dermival Ribeiro. *Grande dicionário unificado da Língua Portuguesa*. São Paulo: DCL, 2009.

ROSENFELD, Anatol. Gêneros e traços estilísticos. In: ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. *In Between Men*. In RIKVIN, J. & RYAN, M. (Eds.). *Theory of Literature: an anthology*. Oxford: Blackwell, 1998.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. Para uma concepção de lirismo. In: *Desconstrução/construção no texto lírico*. Anazildo Vasconcelos da Silva, José Clécio Basílio Quesado, José Maria de Souza Dantas. Rio de Janeiro: F. Alves, 1975.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Considerações sobre uma literatura gay. In: *Literatura e linguística – teoria, análise e prática*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2007.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Especulações sobre uma história da literatura brasileira de temática gay. In: *Aspectos da literatura gay*. Antônio de Pádua Dias da Silva (org.). – João Pessoa: Editora Universitária da UFPB – Autor Associado, 2008.

SILVA, Antonio de Pádua Dias da. Uma visada sobre a construção discursiva em torno da literatura de temática homoerótica. In: ARANHA, Simone Dália de Gusmão; et al. (orgs.) *Gêneros e linguagens: diálogos abertos*. João Pessoa: Editora Universitária/EDUEPB, 2009. P. 95-104.

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. 6 ed. São Paulo: Ática. 2000. (Série Princípios)

SOUZA JÚNIOR, José Luiz Foureaux de. Leitura de leituras: propostas de comunidade, acerca de Literatura e Homoerotismo. In: *Literatura e homoerotismo: uma introdução*. José Luiz Foureaux de Souza Júnior (org.). – São Paulo: Scortecci, 2002.

SPIVAK, Gayatri. Can the subaltern speak? Em: Patrick Williams & Laura Chrisman (eds), *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory. A Reader*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1993.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STALLONI, Yves. *Os gêneros literários*. 3 ed. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2007.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. 3 ed. Editora Escuta, São Paulo: 2007.

TATIT, L. / LOPES, I. C. *Elos de melodia e letra*. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

TINHORÃO, José Ramos. *As origens da canção urbana*. Editora 34, 1 ed., São Paulo: 2011.

ULLMANN, Reinholdo Aloysio. *Amor e sexo na Grécia Antiga*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. (Coleção Filosofia)

WALTZ, René. *La création poétique*. Rio de Janeiro, Flammarion, 1953.