

# ARTIGOS

---

## POEMA ENQUANTO PERFORMANCE: A POESIA N. 1 DO LIVRO CANÇÕES\*

---



Michael Silva\*\*  
Paulo Petronilio Correia\*\*\*

**Resumo:** *este ensaio fará uma apreciação do poema nº 1 do livro Canções, do poeta português António Botto [1897-1959, Brasil]. Para tanto, observará aspectos constituintes do texto para salientar o homoerostismo do poema enquanto performance. O trabalho se alicerça nas sensações provocadas a partir do encontro com o poema para levantar hipótese de que o texto poético pode instaurar, pelo menos, cinco momentos de performance.*

**Palavras-chave:** *Poema. Performance. Homoerostismo. António Botto.*

*A literatura performatiza através da palavra, assim como a dança  
através dos gestos e do movimento.*

### A PERFORMANCE DO ENCONTRO COM O POEMA Nº 1

**A**ntes de sermos incididos pelo brilho do poema, salientamos que este artigo será guiado pelas advertências de Alfredo Bosi (2003) em relação ao ato interpretativo literário e o poema nº 1 da seção *Adolescente* do livro *Canções* do poeta António Botto será considerado como *performance* nos termos de Paulo Petronilio Correia (2013 e 2015), Richard Schechner

---

\* Recebido em: 13.02.2017. Aprovado em: 05.06.2017.

\*\* Mestrando em Performances Culturais pela Universidade Federal de Goiás e graduado em Letras, línguas portuguesa e inglesa e suas Literaturas pela Universidade Federal de Tocantins.

\*\*\* Professor Adjunto II de Filosofia da UnB. Doutor em Educação pela UFRGS, Mestre em Literatura pela UFSC, Mestre em Educação pela UFSC, Graduado em Letras pela PUC GO, Graduado em Filosofia pela UFSC.

(2006) e Paul Zumthor (2007). Através das inquietaes provocadas a partir do poema e pelas leituras destacadas, levantamos a seguinte questão: Quais etapas de *performance* o texto poético pode protagonizar?

Antes de ensaiarmos uma resposta para esta pergunta, no entanto, achamos oportuno sinalizar que o poema enfocado entra em cena em Portugal no início dos anos 1920:

*Não. Beijemo-nos, apenas, / Nesta agonia da tarde. (1-2) // Guarda -/ Para outro momento, / Teu viril corpo trigueiro. (3-5) // O meu desejo não arde; / E a convivência contigo / Modificou-me – sou **outro**... (6-8) // A névoa da noite cai (9) // Já mal distingo a cor fulva / Dos teus cabelos – s **lindo!** (10-11) // A morte, / Devia ser / Uma vaga fantasia! (12-14) // D-me o teu braço: - não ponhas / Esse desmaio na voz. (15-16) // Sim, beijemo-nos, apenas, / Que mais precisamos nós? (17-18) (BOTTO, 1999, p.11, grifo nosso).*

Propício indicar que os versos estão separados por uma barra (/) e as estrofes, por duas (//). Deste modo, então, temos um poema constituído por 18 versos distribuídos em 8 estrofes. Em nível mtrico, eles se dividem respectivamente em 7, 6, 2, 6, 7, 7, 7, 6, 7, 7, 7, 2, 3, 7, 7, 7, 7 e 7 sílabas poéticas. Ou seja, a divisão silábica dos versos, embora contenha traços de sinuosidade em 6, 2 e 3, mantm majoritariamente a regularidade sonora em sete sílabas que fazem jus ao meticuloso gnero literário *cano/canzone*, ao qual este poema se filia. Forma literária desenvolvida entre os séculos XII e XIII nas regiões de Provença/França e mais tarde Pensula Ibérica, Inglaterra, Itália, etc., por poetas da importância de Giraldi de Borneil [1165 - 1199], Dante [1265- 1321], Petrarca [1304 - 1374], entre outros (ANDRADE, 2012, p.37).

Mais curiosa que a meticulosidade esttica do poema, no entanto, é a escolha temática. Pois, além de demonstrar um latente contdo sensual, com palavras como “beijemo-nos”, “viril corpo”, “desejo”, “arde”, entre outras, demonstra, claramente, seu caráter homoerótico com terminao de gnero masculino para designar tanto o eu-lírico (“sou **outro**”) quanto o interlocutor ou remetente (“s **lindo!**”) a quem se dirige. Deste modo, trata-se aqui de um homem falando para outro homem. Tema que atravessa grande parte da obra *Canes* do poeta Antnio Botto. Explorao temática esta que foi a grande responsável pela apreensão e queima, em Portugal, de alguns dos exemplares do livro em 1923. Incinerao ordenada pelo major Viriato Lobo (BARRETO, 2012, p.242-3).

A respeito das características do gnero cano, Rosevan M. de Andrade (2012) levanta a hipótese de que o poeta em questão se utiliza delas no sentido de a subverterem. Para ele, a atualizao dessa forma literária realizada pelo escritor é promovida através dos seguintes meios: 1) Se na cano clássica o texto poético-musical se dava através de uma forma fixa, tal poeta se liberta dessa tradio e constr ritmos, rimas, versos e estrofes de maneira mais sinuosa e 2) Se em sua composio clássica o gnero s reservava espaço ao tema heterossexual, o sujeito lírico bottiano comumente direciona seu afeto para o outro do mesmo sexo, em uma espécie de rebeldia temática.

Essas estratégias de composio enfatizam a afirmao de Paulo Petronilio Correia (2015), posta na epígrafe, de que  através da palavra que a literatura performatiza. Em outro inspirador texto deste professor, intitulado *Poesia: A “máquina de guerra” do pensamento* (2013), ele escreve que são essas subversões nos planos da expressão e do contdo que fazem do poema uma potente

máquina de emitir signos. Pois nele o autor manuseia a linguagem e a leva ao delírio, provocando abalos também políticos e coletivos. Fatores que nos conduzem a uma espécie de “exaltação nervosa” (p.78).

#### UM POEMA ENQUANTO *PERFORMANCE*

De acordo com Alfredo Bosi [1936, Brasil], crítico e historiador de literatura, se os sinais gráficos que delinham a superfície de um texto literário fossem cristalinos, se os olhos que neles batessem capturassem imediatamente o sentido do que ali está presente, não existiria forma simbólica e o trabalho de interpretação perderia seu sentido (2003, p.461). De acordo com o autor, as palavras que lemos nos impelem a pergunta: “o que quero dizer?” (p.462). Para uma boa conduta interpretativa, o pesquisador sinaliza a necessidade de apoiar a interpretação em estruturas textuais e contextuais que recompõem os movimentos de sentidos que atravessam o texto (BOSI, 2003). Para Bosi, o ato de interpretar, que em certa altura ele compara com o ato de traduzir, se identifica mais com uma atitude de aproximação do que de uma explicação definitiva e encerrada do texto literário.

De acordo com Richard Schechner [1934, EUA], teatrólogo e antropólogo, *performance* existe apenas enquanto relação, interação e ação. Para ele, nos esportes, nos negócios, no sexo, entre outros, “realizar *performance*” é fazer algo no nível de um padrão – ter excelência, sucesso; “realizar *performance*” nas artes é colocar esta excelência em um show, em uma dança, peça, concerto e “realizar *performance*” na vida cotidiana é exhibir-se, chegar a extremos, traçar uma ação para aqueles que assistem (2006, p.22). Ao ampliar seu olhar/pensamento para os fenômenos culturais, Schechner ainda afirma que uma pintura “acontece” em seu objeto físico e um livro “acontece” nas palavras, basicamente porque uma *performance* acontece enquanto ação, relação e interação. Do ponto de vista deste autor, uma pintura ou um romance podem ser analisados “enquanto” *performance*. Essencialmente porque, de acordo com ele, a *performance* **não está “em”, mas “entre”**. **Ou seja, investigar qualquer objeto, trabalho ou produto enquanto *performance***, nas palavras do autor, é estar preocupado com o que os objetos realizam e como interagem com outros objetos, seres e conosco (2006, p.23-24). Em outras palavras, encarar um dado, seja ele verbal ou não-verbal, como *performance* **é se preocupar em como esse objeto age**.

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

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

### AS POSSÍVEIS ETAPAS DE *PERFORMANCE* DE UM POEMA

Richard Schechner advoga que o “processo de *performance*” (2006, p.191) pode compreender a existência de três etapas subdivididas em dez fases passíveis de serem investigadas de acordo com o gnero observado e o contexto de sua execução. A saber: 1) *Proto-performance* ou etapa de preparação, que pode conter as fases de a) treinamento, b) oficinas e c) ensaios; 2) *Performance*, que pode conter as fases de d) aquecimento, e) *performance pública (ou performance propriamente dita)*, **f) eventos/contextos de encenação da performance e g) esfriamento/desaquecimento e a etapa de** 3) *Balanço/Desdobramento*, que pode compreender a existência de h) respostas da crítica, i) arquivos e j) memórias.

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

Partindo da análise do poema não 1, da seção *Adolescente*, do livro *Canoes* de Antnio Botto e ao entendermos esse poema através de um processo de *performance* em cadeia, tal como Schechner concebe visando especialmente as artes cnicas, conseguimos visualizar e propor pelo menos cinco importantes etapas, nem sempre tão estanques, as quais o acontecimento poético poderia protagonizar. Entre elas, destacamos: 1) Performance da escrita; 2) Performance publicizada; 3) Performance consumada ou de leitura; 4) Performance atuada e 5) Performance consequente.

A primeira etapa, *performance da escrita*, diria respeito ao momento em que o autor, tomado pelo ímpeto criativo, protagoniza a ação de escrever o poema. Essa instância performática não

se referiria às condições circunstanciais nas quais o escritor rascunhou seu texto (em pé, sentado, em público, sozinho). Mas, principalmente, às escolhas lexicais, sintáticas, semânticas, discursivas, imagéticas e sonoras as quais ele lançou mão para compor seu texto. Esta etapa é a que poderíamos chamar lápis e papel (ou computador). É a fase frequentemente finalizada depois de serem rasurados alguns versos e rasgadas algumas laudas. No campo da literatura, a via crítica conhecida por investigar essa etapa criativa, em que várias versões de um mesmo texto são ensaiadas, é a crítica genética (GRÉSILLON, 1991).

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

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

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

A quinta, e talvez última, etapa, a *performance consequente*, seria aquela desencadeada a curto, médio ou longo prazo a partir do contato com algum ou mais poemas. Essa etapa poderia se manifestar através de um meio verbal ou não de expressão. Por esta via, poderiam ser entendidas como exemplos de *performances consequentes* as manifestações de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos e da Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa, na década de vinte, em relação ao lançamento de *Canções*, de António Botto. Assim como este artigo suscitado a partir do encontro com o poema nº 1 do mesmo livro. A história da literatura e a história cultural são exemplos de campos investigativos preocupados com essa dimensão social da arte.

Para finalizar este artigo, achamos oportuno frisar que a nossa intenção aqui não foi a de encerrar a discussão sobre as possíveis dimensões performáticas que um texto poético pode protagonizar.

Mas, justamente, destacar algumas dessas fases possíveis, as esboçando em um trabalho conciso de aproximação entre os estudos literários e os de *performance*.

#### WHILE *PERFORMANCE* POEM: POETRY N. 1 SONGS BOOK

**Abstract:** *this essay will make an assessment of the poem n 1 of the book Songs of the Portuguese poet Antnio Botto [1897-1959, Brazil]. To do so, you will notice text constituents to highlight aspects of the homoerostismo of the poem while performance. The work is based on sensations caused from the date the poem to raise hypothesis that the poetic text can introduce at least five moments of performance.*

**Keywords:** *Poem. Performance. Homoerostismo. Antnio Botto.*

#### Referências

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

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

BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. *Céu, Inferno*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2003, p.461-480.

BOTTO, Antnio Tomás. *As canções de Antnio Botto*. 18 ed. Lisboa: Editorial Presença, 1999.

CORREIA, Paulo Petronlio. O signo como *performance* e performatividade da linguagem. *ArteFactum: Revista de Estudos em Linguagem e Tecnologia*. Ano VII, n 02/2015.

CORREIA, Paulo Petronlio. Poesia: a “máquina de guerra” do pensamento. *Revista Texto Digital*, v. 9, n. 1, p.68-94. Florianópolis: jan./jul.: 2013.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

GRSILLON, Almuth. Alguns pontos sobre a história da crítica genética. *Estudos Avançados*, vol. 5, n 11, jan/abr, 1991. São Paulo.

SCHECHNER, Richard. *Performances Studies: an introduction*, second edition. New York & London: Routledge, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: CosacNaify, 2007.