



A invenção do eu: apontamentos sobre a vida virtual de António Botto¹

Anna M. Klobucka
UMass Dartmouth

PALAVRAS-CHAVE: ANTÓNIO BOTTO, MODERNISMO, HOMOTEXTUALIDADE, SUBJECTIVIDADE *QUEER*.

KEYWORDS: ANTÓNIO BOTTO, MODERNISM, HOMOTEXTUALITY, QUEER SUBJECTIVITY.

No campo da ainda muito pouco estudada epistemologia cultural e literária do armário português, a vida, a escrita e a fortuna crítica de António Botto conjugam-se para formar um caso singularmente complexo e fértilmente potenciador da produção de conhecimentos inéditos. Longe de afastar ou encobrir a homossexualidade assumida da sua personalidade poético-existencial, Botto cultivava o homoerotismo literário em primeira e desinibida pessoa como se nisto não houvesse nada de extraordinário para a época, levando até alguns críticos e jornalistas que se pronunciaram nos anos 20 e 30 sobre a sua poesia a professarem um desembaraço equivalente e bastante *avant la lettre*, no contexto português e europeu, perante a questão da afirmação e expressão aberta da preferência erótica pelo mesmo sexo. A este propósito vale a pena realçar alguns passos da extensa polémica entre José Régio e Tomás Ribeiro Colaço, que se desenvolveu no jornal *Fradique* em 1934-35 e que mereceria ser lida criticamente de forma mais ampla e aprofundada do que me

¹ Uma versão substancialmente diferente deste ensaio será publicada em inglês no volume *Portuguese Modernisms*. In Pizarro, Jerónimo e Dix, Steffen (Org.). Oxford: Legenda.

será possível fazer neste contexto². Pois na sua intervenção de 18 de Outubro de 1934, por exemplo, Ribeiro Colaço oferece nada menos do que uma *close reading* longa e detalhada de uma canção homoerótica de Botto («Inda bem que me enganaste») que lhe teria sido indicada por Régio como «maximamente representativa das qualidades de António Botto» (Colaço, 1934: 7) e em cuja discussão dedica um espaço considerável à contemplação da «homossexualidade literária»; Régio, por sua vez, responderá a Ribeiro Colaço com uma contra-leitura igualmente detalhada (e que se estende de 6 de Dezembro a 21 de Fevereiro do ano seguinte) da mesma canção, a qual diz considerar, aliás, não «maximamente representativa» mas apenas «uma das que acho mais belas» (Régio: 1934: 5) na obra de Botto. Nesta polémica, apesar de se assumir como detractor de Botto, a quem considera um poeta medíocre, Ribeiro Colaço faz questão de insistir em que «nada [lhe] repugna ou [lhe] confrange tal modalidade literária» (ou seja, o homoerotismo):

(...) se na literatura portuguesa surgisse um caso de homossexualidade sincera, – superiormente traduzida e sentida, tocada pela nobreza ou pela grandeza sentimental que não são apanágio exclusivo de *nenhum* sentimento – esse caso deveria merecer a quantos escrevem, e a quantos lêem com a faculdade de entender, respeito, admiração [e] acatamento. (Colaço, 1934: 7)

Valerá a pena notar ainda que a «falta de nobreza» que Ribeiro Colaço atribui ao poema de Botto se deve, na sua leitura, à feminização do sujeito lírico da canção, interpretação que situa este sujeito em sintonia com o que Eve Kosofsky Sedgwick viria a descrever como um dos «dois *tropos de género* contraditórios por meio dos quais o desejo pelo mesmo sexo poderia ser entendido» na história das conceptualizações e representações discursivas da homossexualidade no Ocidente, nomeadamente o «tropo da inversão», resumível, quando aplicado aos homens, pela divisa *anima muliebris in corpore virili inclusa* (Sedgwick, 1997: 30). Ribeiro Colaço afirma-se, pelo contrário, como partidário daquele «verdadeiro sentido da homossexualidade» que se exprime através da «identidade de sexos» (1934: 7), isto é, de acordo com «o tropo do separatismo de género», para continuarmos a citar a terminologia de Sedgwick (1997: 31)³:

² Ver a descrição resumida desta «longa, mas serena polémica» em Amaro (1999: 57). As versões revistas dos textos de Régio publicados no *Fradique* foram posteriormente reunidas no seu *António Botto e o amor* (1937). Porto: Progredior.

³ «De acordo com esta última posição, longe de ser da essência do desejo cruzar as fronteiras do género, é a coisa mais natural do mundo que pessoas do mesmo género, pessoas agrupadas sob a marca diacrítica mais determinante da organização social, pessoas cujas necessidades e conhecimentos económicos, institucio-

Só esse sentido e não outro, se nos pode impor com recorte próprio, feição sua. Desde que um sentimento homossexual leve quem o sente a converter-se em caricatura do sexo oposto, ou, mais claramente, desde que um poeta homossexual passe a ser, mentalmente, *uma poetisa*, — deixa de haver homossexualidade, ou fica esta restrita a um aspecto material que não pode ser nunca o que interesse a poesia; esse poeta será, digamos, *uma mulher do sexo masculino*; — absurdo, caricato, e ridículo, não já em nome dos cânones da *normalidade*, mas dentro do próprio âmbito a que o acompanhámos. (Colaço, 1934: 7)

Escrevendo em resposta a esta intervenção de Ribeiro Colaço, e reafirmando-se como um defensor das elevadas qualidades literárias da poesia de Botto, Régio oferece uma interpretação mais matizada da identidade de género que atribui ao sujeito lírico de Botto (declarando, por exemplo, não negar «que haja feminilidade em muitos versos de António Boto» e que «todo o artista, por mais viril, participa em certos aspectos da natureza feminina»), mas em última análise concorda com o seu adversário em qualificar negativamente o tropo da inversão, reservando não para a homossexualidade masculina enquanto tal mas antes para a sua encarnação excessivamente efeminada o mesmo desprezo que Ribeiro Colaço infundira na sua identificação do poeta invertido como «uma poetisa»⁴:

Tomás Ribeiro Colaço não interpreta como os interpreta os versos de António Boto senão porque vê nessa paródia do feminino o ridículo de certa homossexualidade (ridículo aliás profundamente trágico) e voluntária ou involuntariamente pretende lançar o ridículo sobre o poeta que discute.

nais, emocionais, físicos podem ter tanto em comum que também se unam no eixo do desejo sexual. Como sugere a substituição de “lésbica” por “mulher identificada com mulheres”, como faz de facto o conceito do continuum do desejo homosocial masculino ou feminino, esse tropo tende a reabsorver identificação e desejo, onde os modelos de inversão, por contraste, dependem dessa diferença. Modelos separatistas de género colocariam a mulher que ama mulher e o homem que ama homem no centro definidor “natural” de seu próprio género, outra vez em contraste com os modelos de inversão que colocam as pessoas gays — biológica ou culturalmente — no limiar entre os géneros» (Sedgwick 1997: 33).

⁴ A designação mais notória de um poeta português como uma «poetisa» (mais concretamente como «a nossa maior poetisa») deve-se evidentemente a Teixeira de Pascoaes, num comentário sobre António Nobre dirigido a Eugénio de Andrade (e recordado por este último no texto «Imagem de Pascoaes» incluído em *Os Afluentes do Silêncio*). Embora tal discussão não caiba nos limites do presente ensaio, valerá a pena interrogar a relação histórica entre esta identificação desprestigiante reiteradamente trocada «entre homens» (poetas portugueses) e o processo da emergência da autoria efectivamente protagonizada por mulheres no campo da poesia portuguesa ao longo do século XX.

Se não é isto..., leu muito mal os versos de António Boto: nunca ele fala da sua beleza como uma mulher falaria da sua. Já nos diz a velha fábula que Narciso era homem... (Régio, 1934: 7)

Como esta breve amostra do debate entre Régio e Ribeiro Colaço permite constatar, o ambiente cultural dos anos dourados do poeta António Botto, parecendo por vezes improvavelmente homófilo, apresentava-se também – e menos surpreendentemente – como repleto de sintomas de homofobia, mesmo que esta não fosse absoluta mas antes qualificada ou reservada, como o era na afirmação acima citada de Régio, para «certa homossexualidade». O próprio Régio, escrevendo trinta anos após a polémica que o envolvia nas páginas do *Fradique*, oferecia uma ilustração eloquente da ambivalência desse ambiente através do retrato de Botto – disfarçado de poeta João Salvador – inserido no volume *Vidas São Vidas* do seu romance *A Velha Casa* e através da complicada e contraditória reacção perante a imagem pública de João Salvador que é partilhada por Lelito, o protagonista autobiográfico do romance, e o seu círculo de amigos:

«Que se passará, em verdade, no íntimo deste homem?» pensou algumas vezes «Quem será ele?» Decididamente, começara a admirá-lo, no seu género; mas sem deixar de também o desprezar, ou até, em certos momentos, o achar enjoativo ou repugnante. De resto (...) a outros componentes e aderentes do grupo se estendia esse misto de admiração e desprezo (...) (Régio, 2003: 125)

Como o narrador regiano também observa, um motivo particular da percepção negativa de João Salvador originava entre os que eram os seus «colegas em todos sentidos, embora alguns secretos» mas que, ao contrário dele, se viam incapazes de verbalizar a sua singularidade colectiva na poesia que escreviam: «Os versos destes eram vulgares, por isso eram estes que mais o odiavam e invejavam» (ibid.: 120). Como João Salvador, Botto encarnava um segredo que era aberto até ao máximo possível (e impossível), mas que para os que o rodeavam permanecia tão indizível como o fora desde sempre. Um testemunho retrospectivo (de autoria de Luiz Pedro Moitinho de Almeida) oferece o relato de Fernando Pessoa – que, como é bem sabido, partilhava com Régio o papel de um dos promotores e defensores mais fervorosos de Botto no meio literário português – a contar anedotas sobre o amigo e a fazê-lo «em tom gozão (...) aflautando a voz» (Almeida, 1982: 12). Considerado como um dispositivo de representação, o maneirismo vocal de Pessoa – uma enunciação imitativa intencionalmente destinada a significar a homossexualidade de Botto – comporta uma carga performativa particularmente complicada. Esta carga poderia ser interpretada em termos da dinâmica de enunciação (e de denúncia) que Kosofsky Sedgwick descreve

de forma seguinte no contexto da sua análise de *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust: «a teatralização do armário-figurado-como-espectáculo de forma a preservar a privacidade de um outro armário, ocultado como o ponto de vista» (Sedgwick, 1990: 242). Embora a reconsideração da relação Botto-Pessoa não seja o objectivo principal deste ensaio, será pertinente sugerir que a cumplicidade fluida e equívoca entre a evidência espectacular da auto-revelação de Botto e a contradança vertiginosa da ocultação e manifestação de desejos dissidentes protagonizada colectivamente pela «companhia heterónima» poderá servir como um ponto de partida interessante para tal projecto. Note-se que o sentido do «ridículo» que satura a apreensão pública da figura do homossexual, e que na polémica entre Régio e Ribeiro Colaço figura como um elemento instrumentalmente relevante da hermenêutica explícita e implícita tecida à volta da canção analisada, era também uma preocupação recorrente na escrita pessoana, tendo sido canalizada preferencialmente para a poesia de Álvaro de Campos, mas manifestando-se igualmente em Bernardo Soares ou naqueles parágrafos extraordinários sobre a formação do «homem superior», publicados pela primeira vez por Teresa Rita Lopes em *Pessoa por Conhecer* (Lopes, 1990: 27)⁵. Observe-se, finalmente, ainda a propósito da voz aflautada e do tom gozão de Pessoa, que a história, simultaneamente multissecular e escassa, da representação da homossexualidade masculina no universo literário português, desde o meirinho Fernan Díaz das cantigas de escarnho e maldizer até ao espantoso Libaninho de Eça de Queirós (este último surgindo aparentemente *out of nowhere* quase no mesmo ano em que, de acordo com a muito debatida tese de Michel Foucault, o homossexual é constituído como espécie no discurso normativo da sexualidade ocidental) consiste de retratos compostos no modo exclusivamente satírico pelo menos até *O Barão de Lavos* de Abel Botelho nos finais do século dezanove (com a sua imagem de degenerescência muito mais sinistra do que cómica, posto que roçando a autoparódia), se não mesmo até ao século vinte, quando finalmente surgem as perspectivas radicalmente diferentes de *A Confissão de Lúcio* de Mário de Sá-Carneiro e da poesia do próprio António Botto.

⁵ «O maior triunfo do homem é quando se convence de que o ridículo é uma coisa sua que existe só para os outros, e, mesmo, sempre que outros queiram. Ele então deixa de importar-se com o ridículo, que, como não está em si, ele não pode matar». É interessante notar que a caracterização recebida de Botto como uma «figura ridícula» é reconhecida defensivamente na frase de abertura do ensaio de Joaquim Manuel Magalhães sobre Botto: «Se considerarmos António Botto (...) meramente como “esteta”, ele pode surgir como uma figura ridícula e uma escrita medíocre» (Magalhães, 1989: 17).

Será também pertinente recordar, neste contexto, que a vida de Botto sofreu uma viragem decisiva para pior com o seu despedimento, em 1942, do cargo de funcionário público que ocupava, acto este tendo sido justificado com referência a três infracções específicas, duas das quais eram de natureza elocutória: «dirigi[r] galanteios e frases de sentido equívoco a um seu colega» e «fazer versos e recitá-los durante as horas regulamentares do funcionamento da repartição» (*Diário do Governo*, 1942: 5795). Parece seguro afirmar que foi precisamente a liberdade incauta da expressão discursiva bottiana – tanto na sua modalidade literária como na vivencial – que determinou com consistência particular o ultraje que a sua existência representava, não obstante a declaração sintomaticamente bizarra de João Gaspar Simões de que «[era], na verdade, nos olhos que a sodomia de António Botto avultava, coisa que, aliás, acontece quase sempre com os sodomitas» (Simões, 1974: 168). Botto destacava-se como uma figura excepcional por causa do que dizia e por causa da maneira como falava – devido ao que Maria da Conceição Fernandes, no seu livro sobre Botto, refere, sem qualquer sombra de autoconsciência crítica, como o seu «preciosismo narcísico (...) forma de chamar a atenção geral para a sua pessoa», apoiando esta afirmação com o testemunho de Luís Forjaz Trigueiros, numa entrevista pessoal, de que «o poeta quase sempre se conduzia como se estivesse num palco, proferindo as suas frases com um certo empolamento dramático» e que «esse seu modo afectado “aborrecia as pessoas” e que as levava, muitas vezes, a afastarem-se do poeta» (Fernandes, 1998: 49). Uma releitura do espectáculo da presença pública de Botto como – passe o anacronismo – um homem *gay out-and-proud*, espectáculo recordado em muitos testemunhos contemporâneos e posteriores (embora geralmente em clave homofóbica ou, no melhor dos casos, ambivalente) permanece um objectivo crítico por realizar.

O alvo principal deste ensaio é, porém, muito mais modesto: começar a contemplar um aspecto da vida e da obra de Botto que tem sido regularmente assinalado, mas pouco ou nada explorado criticamente – a sua extraordinariamente variada e robusta veia de auto-invenção – e relacionar este aspecto de forma preliminar à sua improvável e em última análise insustentável (no contexto histórico e social em que viveu) identidade pública *queer*. A hipótese experimental que colocarei é que Botto não apenas se auto-inventou como uma espécie de ícone *gay*, mas também construiu ao seu redor uma complexa realidade virtual, à escala internacional senão global, em que pôde prosperar plenamente como tal e em que a sua poesia homoerótica e a sua imagem de homossexual praticamente assumido não provocavam nem escárnio nem titilação, mas tão-somente admiração e respeito inquestionáveis. Tem sido prática habitual classificar este aspecto da criatividade de Botto sob o rótulo de megalomania desenfreada. Sem querer afastar propriamente as evidências da vaidade

inegavelmente prodigiosa de Botto, desejo sugerir, porém, que os seus produtos concretos não apenas merecem ser contemplados como componentes integralmente significativas da sua vida artística, mas podem também ser relacionadas ao seu destino de um homem e artista *gay* de origens extremamente humildes que se conseguiu elevar às fileiras da elite cultural portuguesa apesar da sua pobreza e da falta, ao que parece completa, de qualquer educação formal. Se dentro do universo pessoano o desejo homosocial pode ser considerado como uma das forças principais que dinamizam a interacção e atracção mútua entre os participantes na comédia da multiplicação heterónima, a realidade virtual concebida por Botto teria porventura uma função comparável: a de criar condições de possibilidade onde estas não existiam e de produzir um ambiente acolhedoramente homófilo e indiferente à origem de classe, capaz de o proteger das realidades muito menos acolhedoras do ambiente social e cultural em que efectivamente se movimentava. Não me ocorre nenhuma epígrafe mais adequada para este projecto do que o epitáfio notavelmente delicado e comovente com que o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade respondeu à notícia da morte de Botto (atropelado, em 1959, numa avenida do Rio de Janeiro onde vivia desde 1951, tendo emigrado para o Brasil em 1947):

Não me interessa discutir se o Bôto dos poemas finais valia ou não o Bôto triunfal de outros tempos. Interessa-me essa fidelidade do poeta a si mesmo, esse orgulho de não renunciar à poesia e de se considerar um príncipe do mundo, esse poder de manipular mitos e dar-lhes uma existência, uma densidade social. Nesse sentido, coube-lhe uma forma de felicidade que nenhum infortúnio externo podia atingir. Bôto criava o seu reino⁶.

Para uma vasta maioria dos leitores de Botto, a única oportunidade de apreciar a bravura da sua criatividade mistificadora deriva dos numerosos elementos de autopromoção, nomeadamente citações das críticas publicadas supostamente em jornais portugueses e internacionais e comentários sobre a sua obra atribuídos a celebridades de vária ordem (literárias, culturais e até políticas), que desde os anos 30 em diante ocupavam um espaço cada vez maior nas sucessivas edições dos seus livros. Botto alegava que os seus volumes de poesia, bem como peças teatrais e contos para crianças, tinham sido traduzidos para várias línguas e editados em tiragens de milhões de exemplares pelo mundo fora, apoiando estas afirmações com louvores entusiasmados supostamente proferidos por vultos como Luigi

⁶ Crónica intitulada «Bôto: Um Príncipe», recortada de um jornal brasileiro não identificado. Pasta «Sobre a Morte de António Botto» (E 12/3536 no espólio de Botto na Biblioteca Nacional).

Pirandello, Miguel Unamuno, Virginia Woolf, James Joyce, André Gide, Lawrence Olivier, Gabriela Mistral e muitos outros, encontrando-se estes depoimentos intercalados entre os poemas ou citados em prefácios e entrevistas de imprensa. Na realidade, as únicas duas traduções de textos de Botto que apareceram na vida do autor foram *The Children's Book* (traduzido por Alice Lawrence Oram e publicado em Lisboa pela Bertrand) e, evidentemente, o volume das *Songs* em inglês de Fernando Pessoa, numa edição de autor datada de 1948. É portanto razoavelmente seguro assumir a natureza puramente fictícia dos comentários como o seguinte, atribuído a Virginia Woolf (que morrera em 1941, ou seja, sete anos antes da publicação das *Canções* em inglês): «Assombroso predestinado e Artista de toda a imensidade não atingida este António Botto do livro *Canções*, traduzido, para o inglês, por Fernando Pessoa. Com mais tempo e vagar volto a falar desta obra no “Suplemento literário” do *Times*» (Botto, 1956: 450).

Uma imagem muito mais completa, variada e por vezes absolutamente fascinante do projecto de invenção do eu de António Botto emerge do seu espólio, arquivado na Biblioteca Nacional. Embora o espólio não contenha, lamentavelmente, quase nenhum documento datável de antes de 1947, o ano da emigração do autor para o Brasil, é ainda assim um recurso vasto e interessantíssimo que curiosamente reflecte alguns dos mecanismos do armário que ao mesmo tempo escondiam e revelavam aspectos da existência de Botto durante a vida. A pasta catalogada sob o rótulo convidativo de «Caderno proibido» e que contém, pela maior parte, versos eróticos e pornográficos (nesta distinção sigo a divisão dos produtos do mercado correspondente em *softcore* e *hardcore*, chamando de pornográficas as obras em que é relevada, à maneira *hardcore*, a representação explícita de órgãos sexuais) é de acesso livre para os investigadores, enquanto outras pastas, aparentemente menos sujeitas a objecções, permanecem rigorosamente vedadas (concretamente as que contêm fotografias, do próprio Botto e de terceiros, bem como resultados de análises e exames médicos). Muitos dos textos que se encontram no espólio, como apontamentos manuscritos e rascunhos de poemas, mas também recortes de jornais com crónicas e entrevistas de Botto publicadas na imprensa brasileira, contribuem para o seu projecto autobiográfico. Embora não me seja possível oferecer aqui uma descrição abrangente deste projecto – pelo menos na medida em que seria possível fazê-lo à base do espólio – procurarei, no entanto, esboçar as linhas principais daquilo que me parecem ser alguns dos seus motivos mais centralmente importantes.

O primeiro fio condutor a registar é a constituição de uma comunidade afectiva de artistas homossexuais, os quais poderiam ser evocados, por vezes pronunciando-se até directamente, em suas próprias palavras, como pares e admiradores de Botto. Um desses

amigos imaginários foi o bailarino Vaslav Nijinsky⁷. Botto possuía uma pequena colecção de fotografias de Nijinsky em vários papéis, recortadas de jornais e revistas; numa entrevista concedida ao *Diário da Noite* do Rio de Janeiro, cerca de duas semanas depois de ter chegado ao Brasil, afirmou estar alojado no mesmo quarto, «numa modesta pensão em Santa Teresa», em que o bailarino tinha passado a lua-de-mel em 1913 (Botto, 1947). Na realidade, Nijinsky e a sua esposa alojaram-se efectivamente em Santa Teresa, mas optaram pelo consideravelmente mais luxuoso Hotel Internacional, facto de que Botto era aliás perfeitamente ciente, como se depreende de um outro testemunho póstumo em que Carlos Drummond de Andrade recordava o seu primeiro encontro com o poeta português:

O cronista, por sua vez, vai recompondo flagrantes de Antonio (Tomás) Boto nesse período, a contar daquela manhã de 1947 em que o conheceu no Hotel Atlântico, recém-chegado de Portugal. (...) Queixava-se da falta de vista do seu apartamento (...)

— Vou mudar-me deste hotel, talvez para o Internacional, nas Paineiras, onde se hospedou o meu amigo Nijinski...⁸

Como se pode deduzir desta sequência de registos, embora os hotéis elegantes do Rio (como o Internacional ou o Atlântico, este último pago provavelmente no início com o que ainda sobrava do apoio generoso concedido pelo banqueiro Ricardo Espírito Santo que financiou a viagem de Botto e da sua companheira Carminda Silva Rodrigues ao Brasil) se encontrassem fora do seu alcance, a motivação para o casal se alojar na «modesta pensão» em Santa Teresa parecia derivar do desejo nutrido por Botto de seguir nos passos materialmente precisos do seu ídolo, pelo menos na medida do que tal lhe era financeiramente possível, mantendo, ao mesmo tempo, a ilusão de uma proximidade maior do que a que pôde atingir na realidade não-virtual que o limitava.

O bailarino é também citado na edição das *Canções* de 1956, dizendo: «O meu grande amigo António Boto é incomparável como Poeta, mas, quando me diz os seus versos ainda é maior». O que se destaca nesta declaração é a afirmação da amizade íntima—ausente da maior parte dos encómios fabricados que se encontram nas *Canções*—assim como o

⁷ Sobre o legado de Nijinsky como um ícone *gay* e personagem tão materialmente efémera quanto profundamente conseqüente para a história das articulações performativas da diferença sexual na modernidade ocidental, ver Kopelson (1997).

⁸ Crónica intitulada «O Poeta», recortada de um jornal não identificado. Pasta «Sobre a morte de António Botto» (E 12/3536).

motivo da *performance* artística partilhada: o bailarino carismático louva em Botto o recitador igualmente carismático dos seus versos. Na altura da morte de Nijinsky, em 1950, Botto recolheu uma coleção de recortes de imprensa (artigos e obituários, em português e em francês), um dos quais mencionava que o bailarino tinha morrido sozinho num hospital de Londres («ninguém foi prestar-lhe uma última homenagem na clínica onde faleceu»). Botto reflectiu sobre esta circunstância num poema escrito no reverso da folha na qual se encontra colado o recorte:

Ninguém acompanhou Nijinski morto em Londres num hospital.

Sim: ninguém no funeral.

E ainda bem. Ninguém.

No mundo de hoje

Quem é que o compreenderia

na sua divina máscara fria?

Sou [sic] eu o acompanhei,

Sou eu, o seu grande amigo,

Em alma e de joelhos o beijei⁹.

A relação imaginária mais intensa que Botto concebeu não era, porém, com Nijinsky mas com Federico García Lorca e o comentário mais extenso sobre esta relação é registado numa conferência sobre o poeta espanhol que Botto devia proferir no Teatro Municipal de São Paulo no Outono de 1947. A conferência vinha referida no artigo que saudava a chegada de Botto a São Paulo («Em S. Paulo o maior poeta vivo de Portugal. Entrevista rápida com Antonio Botto»), publicado no *Diário da Noite* de 30 de Outubro de 1947:

Informou que ia realizar em São Paulo duas conferências e dois recitais, no Teatro Municipal. Começaria com um recital em prol dos tuberculosos, com versos inéditos sobre problemas do momento. Seguir-se-á uma conferência sobre Frederico Garcia Lorca.

E ao pronunciar esse nome sua voz toma um entono carinhoso. Repete:

— O meu grande e querido Garcia Lorca! Tenho dele duzentas cartas, que são duzentos primores! Foi um amigo muito amado, um quase irmão. Farei luz sobre muitos aspectos desconhecidos da sua vida e da sua morte. (Botto, 1947)

⁹ Pasta «Temas vários» (E 12/2092-2413).

Embora o evento fosse cancelado (ao que parece, Botto desejava ser compensado, mas da parte dos organizadores não havia disponibilidade para tal) (cf. Neves, 1959), a maior parte da conferência, em texto manuscrito, sobrevive no espólio, narrando a história da amizade íntima entre os dois poetas. A certa altura, Botto cita da carta na qual Lorca o aconselha a não fazer caso dos que o criticam:

Meu querido António Botto: Deixa-os falar! São imbecis ou tarados. As tuas Canções – bálsamo sagrado na tristeza dos meus dias. (...) Deixa-os lá. Tu não respondas. Faz como eu. Também tenho sido alvo de verdadeiros insultos. Tu bem sabes que os teus ritmos de beleza original, cantantes, límpidos, novos, são línguas de água divina jorrando de uma fonte à beira de um caminho onde se passa de noite para irmos sem vergonha a essa Grécia imortal que é tua no pensamento e na emoção. Fazes da Beleza um sonho de estrelas e de ternura¹⁰.

Abra-se aqui um rápido parêntesis para assinalar, à margem da presente discussão, a recorrência notável das variantes da frase-chave do excerto citado—«Deixa-os falar!»—nos homodiscursos portugueses contemporâneos de Botto e a ele ligados por múltiplos laços de parentesco histórico-literário. Este apelo à resistência anti-homofóbica surge, assim, na primeira estrofe do poema «A minha amante» de Judith Teixeira, incluído em *Decadência* (1923), livro apreendido, juntamente com os de Botto e Raul Leal, no decurso da contro-*vérsia* da «Literatura de Sodoma»:

Dizem que eu tenho amores contigo!
Deixa-os dizer!...
Eles sabem lá o que há de sublime
nos meus sonhos de prazer... (Teixeira, 1996: 62)

Aparece também, e é ecoada anaforicamente três vezes—como «Let them speak» no inglês original e «Deixa-os falar» na tradução portuguesa de Luísa Freire—no mais afirmativo dos poemas homoeróticos de Pessoa, «Le Mignon», datado de 1915 mas só publicado pela primeira vez em 1995¹¹:

¹⁰ Pasta «García Lorca» (E 12/172).

¹¹ A versão mais completa deste poema fragmentário encontra-se publicada no volume VI («Poesia Inglesa») da *Obra Essencial de Fernando Pessoa* editada por Richard Zenith (Lisboa: Assírio & Alvim, 2007), 496-97. Para uma análise de «Le Mignon» ver Arenas 2007: 116-17.

Let them speak. Life is sweet if thy lips mean

Life. Love is sweet if thou art love.

(...)

Let them speak. Put thy hand within my hand

And let us love as maid and boy are said

To love. But we are none and love is red

On our hot souls thrill and understand.

Oh, to thy bed!

[Deixa-os falar. A vida é bela se teus lábios são

Vida. O amor é belo se tu és amor.

(...)

Deixa-os falar. Prende a tua mão nesta minha mão

E amemo-nos como o rapaz a rapariga ama.

Mas nós somos outros e o amor é chama

Em nossas almas que vibram em compreensão.

Oh, para a tua cama!] (Pessoa, 2000: 88-89)

Com esta migração do referido sintagma (seja ela consciente ou inconscientemente operada), a solidariedade das amantes e dos amantes na «resistência sexual» – para aproveitar o conceito realçado por Joaquim Manuel Magalhães na sua breve mas importante releitura de Botto, publicada há vinte anos (1989: 19) – é assim transferida, na conferência sobre García Lorca, para a relação de solidariedade homossexual entre os dois poetas ibéricos, relação que ganha uma vida própria de grande fôlego na imaginação virtual de António Botto.

Uma secção substancial desta conferência que não chegou a ser apresentada em São Paulo descreve uma visita de Lorca a Lisboa e as noitadas dos dois amigos em Alfama, Bairro Alto e Mouraria: «Levei-o ainda ao Bairro Alto, às tabernas da desgraça, do vinho e do bacalhau, e onde à noite versos meus cantados pela mulher que vive para a saudade o entusiasmarem até chorar, comigo, também»¹². Esta comunhão espiritual de Lorca e Botto na poesia, no fado e no choro é então contrastada com a atmosfera marcadamente dife-

¹² Nos trechos dos textos inéditos de Botto citados neste ensaio, ajustei ligeiramente a pontuação por vezes errática dos originais do autor.

rente que se regista no episódio seguinte, o do encontro dos dois poetas com Fernando Pessoa no Café da Arcada:

Garcia Lorca chorava. E eu chorava com ele. Outra Canção minha se cantou:

Tem quatro letras apenas,

(Dizer os versos todos)

Sáímos silenciosos, emocionados, pensando em coisas que não dissemos. Dias depois, apresentava-o no velho Café da Arcada ao imenso Fernando Pessoa. Pessoa disse alguns versos seus, mas Lorca não os sentiu. Que eram duros e forçados.

O contraste, legitimado pela reacção de Lorca, que Botto estabelece entre a sua própria poesia – poesia que pode ser cantada e que leva o público ao choro – e os versos «duros e forçados» de Pessoa é um motivo recorrente nos apontamentos preservados no espólio, como ilustra, por exemplo, o excerto seguinte:

A poesia de Fernando Pessoa é toda álgida, mental, ou matemática. O verso era uma espécie de fórmula algébrica para um pensamento. O poeta procurava mais do que despersonalizar-se. Pretendia a «desumanização» completa para atingir apenas a inteligência, desprezando os outros aspectos mais essenciais à existência humana. Em António Boto, ao contrário, há a projecção integral do sentimento, e um constante crepitar do calor humano¹³.

Quanto às coordenadas da relação Botto-Lorca no plano da realidade não-virtual, é possível averiguar que em 1923 o poeta português enviou ao poeta espanhol um exemplar das suas *Canções* editadas pela Olisipo de Pessoa, mas tudo parece indicar que este contacto inicial não teve qualquer prolongamento¹⁴. O único correspondente português de Lorca que aparece no índice onomástico do volumoso *Epistolario Completo* do poeta é Teixeira de Pascoaes, destinatário de um postal e de uma carta breve (ambos de 1923), e a única menção de António Botto encontra-se numa nota de rodapé que cita uma carta de Adriano del Valle a Lorca (no mesmo ano de 1923): «Recibió usted un libro de Antonio Botto, poeta

¹³ Pasta «Poemas II» (E 12/99).

¹⁴ Pessoa e o seu correspondente espanhol Adriano del Valle referem-se aos livros enviados a vinte e um destinatários em Espanha (cujas moradas foram proporcionadas por del Valle) nas cartas que trocam entre Agosto e Outubro de 1923 (Pessoa, 1999: 20, 368-69). O espólio de Pessoa na Biblioteca Nacional contém uma lista manuscrita de vinte e um nomes e moradas de intelectuais espanhóis, incluindo os de Lorca, debaixo do rótulo 'Notas para mandar libros a España' (133C-3 e 3ª).

português?» (Lorca, 1997: 194). A aparente unilateralidade desta tentativa de estabelecer uma ligação não impediu porém que, muitos anos mais tarde, Botto viesse a representar Lorca como um amigo do peito e o seu correspondente mais fiel e eloquente. Esta última afirmação não se encontra registada apenas na entrevista acima citada, concedida por Botto a um jornalista de São Paulo. O poeta repetiu-a em várias cartas (não preservadas) que teria dirigido à Editorial Losada de Buenos Aires, casa editora que acabava de publicar as *Obras Completas* de Lorca e que Botto aparentemente desejava alistar para o papel de distribuidora dos seus volumes de poesia, usando o inexistente acervo epistolar do poeta espanhol como uma isca para atrair a atenção de Guillermo de Torre, director literário da Losada (e amigo de Lorca)¹⁵.

Outro motivo centralmente importante no processo da criação por Botto de uma realidade autobiográfica alternativa é a narrativização da sua infância e adolescência de acordo com uma lógica que procurava preservar as suas credenciais de um poeta do povo, profundamente familiarizado com os bairros populares de Lisboa e com a sua cultura artística, ao mesmo tempo que visava elevá-lo acima das limitações bem reais das suas origens de classe. Embora não pareçam existir provas firmes a este respeito, várias fontes afirmam que a ascensão gradual de Botto ao patamar de reconhecimento artístico poderá ter sido facilitada pelo seu emprego numa livraria, onde terá conhecido vários escritores que o encorajaram a cultivar o seu talento literário. Um deles seria Guerra Junqueiro, cujos comentários laudatórios (ao que tudo indica apócrifos) Botto continuou a inserir nos seus livros muito depois da morte de Junqueiro em 1923 (Amaro, 1999: 34). Num artigo de jornal publicado no Brasil trinta anos mais tarde, Botto reformulou de uma maneira notável o que poderá ter sido a sua recordação autêntica de ter conhecido o escritor. De acordo com este relato, o pequeno António, com onze anos de idade, estudava na Inglaterra (a educação britânica é um elemento recorrente nas ficções autobiográficas de Botto) e encontrava-se em Lisboa para visitar a família durante umas breves férias escolares. Passo a citar da narrativa em questão:

Numa destas viajatas pela simpática Lisboa, uma tarde à porta da casa editora Aillaud e Bertrand, na rua Garrett, ao Chiado, lugar considerado ainda o mais chic da capital, um homem baixo, pequena [sic], de barbas e de chapéu, amolgado em forma de tampa sobre a cabeça de cabelos

¹⁵ As respostas recebidas por Botto da Editorial Losada encontram-se na pasta E 12/809-11 no espólio de Botto («Cartas de Guillermo de Torre»).

atrás um pouco compridos, pára surpreendido a olhar-me, talvez do meu desembaraço viril com que me dirigi ao empregado a pedir um livro dele.

Aproximando-se, perguntou-me: – Se o menino é inglês, como parece e deve ser dada a maneira como fala corretamente a sua língua, a que propósito vem aqui para comprar uma obra que diz tanto mal da sua Grã-Bretanha?

– Ouvi falar de uma obra chamada «Pátria» e gostava de a ler para ver se há razão no ataque. Respondi num péssimo português, bastante esquecido em quatro anos de Inglaterra, lidando apenas com ingleses e ouvindo falar a cada momento o bonito idioma de Lord Byron.

– Um rapazinho tão novo, elegante, distinto, – interessa-se pela República Portuguesa?

– Por enquanto só me interessa o livro que venho comprar.

– Bravo. Resposta de um verdadeiro diplomata.

A seguir, Junqueiro pede para António lhe mostrar o livro, assina-o («Agradeço a Destino, não a Deus, este raro encontro de Alguém. Guerra Junqueiro, 1918»), entrega ao jovem o seu cartão com número de telefone e indicação da hora em que estará em casa, acaba por pagar pelo livro e finalmente encoraja António para visitar «um amigo que o espera sempre para muito conversarmos. Combinado? Adoro a juventude, e a adolescência, e ambas estão presentes na sua gentil pessoa». A este convite segue-se a conclusão da recordação narrada por Botto:

Ao mesmo tempo, as nossas mãos, envolvidas num aperto nervoso e profundo, disseram de parte a parte, sem palavras, o que uma criança e um homem talvez tivessem que dizer, mas sem que ninguém ouvisse¹⁶.

Espero que a minha reprodução desta narrativa no presente contexto não seja entendida como um lançamento sobre Guerra Junqueiro de uma suspeita de pedofilia. O que a história contada por Botto ilustra, no entanto, de uma forma bastante eficaz e interessante é, por um lado, a criatividade transformadora da imaginação que lhe permitiu moldar a própria vida e o próprio eu com uma destreza materialmente concreta comparável à que o seu amigo Pessoa canalizou para a invenção dos heterónimos. Por outro lado, o episódio ilumina também o ambiente que pode ter potenciado a ascensão social e cultural de Botto, ambiente em que a homosociabilidade masculina do diálogo intelectual que florescia em

¹⁶ Crónica «Antonio Boto aos domingos» publicada num jornal não identificado na altura aproximada do Natal de 1953. Pasta «Recortes de imprensa» (E 12/898-950).

livrarias e cafés ia de mãos dadas com a expressão velada, mas certamente presente e discernível, do desejo homoerótico. Para concluirmos esta breve excursão pela realidade virtual de Botto com uma coda que nos reconduzirá à realidade efectivamente vivida pelo poeta, refira-se que alguns dos textos que se encontram no «Caderno proibido» de Botto e em outras pastas do espólio esboçam o que poderia ser chamado uma etnografia lisboeta (ou talvez baseada já em observações paulistanas e cariocas?) das relações homossexuais masculinas na primeira metade ou nos meados do século vinte, e em que é recorrente a figura de um adolescente de classe social baixa sustentado por um homem mais velho e abastado, porventura um *pater familias* respeitável. Na visão etnográfica e testemunhal de Botto, é ocorrência comum um chefe de família tradicional manter relações homossexuais em paralelo com as heterossexuais:

Tem essa modalidade
 De haver num corpo viril
 Capaz de casar, ter filhos
 De uma mulher com quem case,
 E de alguma com quem vá
 Obedecendo à razão
 Imortal da criatura,
 E no entanto, sem vício,
 Mas sim por qualquer mistério
 De amizade ou simpatia,
 – Fisicamente falando –
 Haver essa evasão
 De sentidos, natural
 Mesmo no homem normal.

O resultado desta generalização da «evasão natural de sentidos» é o mercado da prostituição masculina que absorve números elevados de jovens:

Um Infante, rapazinho,
 Adolescente, vintão,
 Qualquer que tenha figura,
 Corpo, beleza, bonitão,
 De dez mil, só sobrá

meio que não vá por lá.

E as críticas eventualmente dirigidas contra tais práticas são denunciadas como motivadas pela simples competição de mercado e falta de experiência e discernimento comparáveis aos que informam os diagnósticos sociológicos do observador bottiano:

Em geral o que diz mal
 É principiante sem dono
 E ou porque o outro é pretendido,
 Tendo boa casa posta
 E cráisler [sic] com motorista
 Sendo este o próprio amante
 Com paixão selecionado.
 Nas Américas modernas
 Esta inversão combatida
 Tomou grande posição
 Nos alicerces da vida¹⁷.

Seja pelas suas origens de classe, seja, sobretudo, pela condição sexual proscriita que encarnava em poesia e em vida com um desembaraço e naturalidade inéditos para a época, o percurso biográfico de Botto constitui um caso único na história da literatura portuguesa moderna. O génio de António Botto—e uso esta palavra sem ironia—consistiu na sua capacidade precisamente não de *transcender* a sua condição, mas de a *transformar* e de se transformar a si mesmo enquanto forjava, sem qualquer precedente literário aproveitável, um discurso originalíssimo da homotextualidade em língua portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Luiz Pedro Moitinho de (1982, Março). «António Botto». *Jornal dos Poetas e Trovadores*, 10-15.
- AMARO, Luís (1999). *António Botto 1897-1959*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- ARENAS, Fernando (2007). «Fernando Pessoa: The Homoerotic Drama». In KLOBUCKA, Anna M., SABINE, Mark (eds.). *Embodying Pessoa: Corporeality, Gender, Sexuality*. Toronto: University of Toronto Press, 103-23.
- BOTTO, António (1947, 4 de Setembro). «Sou contra o modernismo e a favor da beleza: O poeta António Botto e suas primeiras impressões do Rio de Janeiro». *Diário da Noite*.

¹⁷ Pasta «Caderno proibido» (E12/13).

- (1956). *As Canções de António Boto*. Lisboa: Bertrand.
- COLAÇO, Tomás Ribeiro (1934, 18 de Outubro). «O que é e o que vale uma “Canção”. Comentários, críticas, referências». *Fradique*, 7-8.
- DIÁRIO DO GOVERNO* (1942, 9 de Novembro). II Série, 262, 5795.
- FERNANDES, Maria da Conceição (1998). *António Botto – Um Poeta de Lisboa*. Lisboa: Minerva.
- KOPELSON, Kevin (1997). *The Queer Afterlife of Vaslav Nijinsky*. Stanford: Stanford University Press.
- LOPES, Teresa Rita (1990). *Pessoa por conhecer. Textos para um novo mapa*. Lisboa: Estampa.
- LORCA, Federico García (1997). *Epistolario Completo. Libro I (1910-1926)*. Madrid: Cátedra.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1989). «António Botto». In *Um Pouco da Morte*. Lisboa: Presença, 17-20.
- Neves, João Alves das (1959, 22 de Março). «Na morte de António Botto». *A Tribuna*.
- PESSOA, Fernando (1999). *Correspondência 1923-1935*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- (2000). *Poesia inglesa (II)* (Ed. e trad. de Luísa Freire). Lisboa: Assírio & Alvim.
- RÉGIO, José (1934, 6 de Dezembro). «Uma canção de António Boto». *Fradique* 5, 7.
- (2003 [1966]). *A Velha Casa*, Vol. IV: *Vidas São Vidas*. Lisboa: IN-CM.
- SEDGWICK, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- (1997, janeiro-junho). «A epistemologia do armário» (Trad. de Plínio Dentzien). *Cadernos pagu* 28, 19-54.
- SIMÕES, João Gaspar (1974). *Retratos de poetas que conheci*. Porto: Brasília.
- TEIXEIRA, Judith (1996). *Poemas*. Lisboa: Etc.

RESUMO

Através de uma laboriosa auto-representação como ícone *gay*, António Botto fundou um originalíssimo discurso homotextual, sem precedentes na literatura portuguesa, numa premeditada superação estética da sua condição de dissidência erótica.

ABSTRACT

By means of a strenuous self-representation as a gay icon, António Botto has established an extremely original and unprecedented homotextual discourse in Portuguese literature, thereby successfully overcoming his condition of erotic dissidence.

