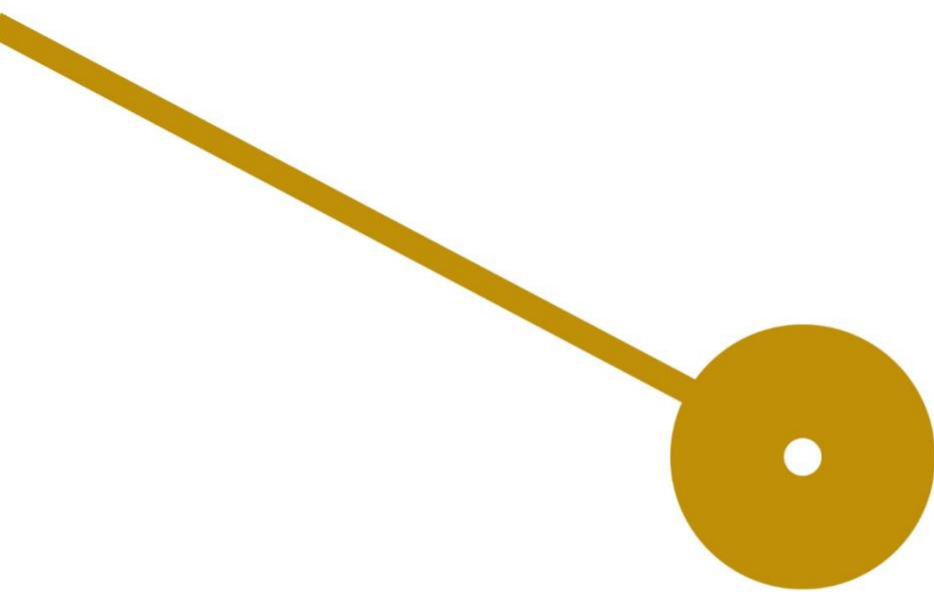
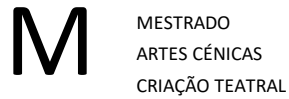


Corpos de Botto, Corpos de Hoje

Henrique da Fonseca Raínho

11/2025





Corpos de Botto, Corpos de Hoje

Henrique da Fonseca Raínho

Projeto apresentado à Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas, especialização Criação Teatral

Professores Orientadores

Cláudia Marisa
Júlio Cerdeira

11/2025

Dedico este trabalho ao meu primeiro amor.

Agradecimentos

Às mulheres da minha vida, a minha mãe, Alexandra, e as minhas avós Ilda e Evangelina, por me ensinarem a coragem e a doçura nos seus sentidos mais puros, entre outras coisas belas.

Aos homens da minha vida, o meu pai e o meu irmão, Carlos e Rafael, por me ensinarem a responsabilidade e o carinho, entre outras coisas belas.

Aos meus amigos que tanto carinho, força e sabedoria me deram ao longo da viagem até aqui.

Ao meu primeiro amor, que foi das vozes mais intensas e belas a dar-me confiança e força para não desistir, mesmo quando eu não conseguia ouvir.

À minha querida Companhia NAVIO que me dá liberdade, lugar e estrutura para explorar horizontes artísticos, por muito pouco sentido que possam fazer para eles e para elas.

Ao Jaime, à Sincero, à Cris, à Flávia e à Ana Velinho por jogarem comigo.

À Cláudia e ao Júlio pela incrível generosidade de partilhar os seus tempo e génio intelectual e artístico comigo.

À Flávia pela incrível amizade recém encontrada e pela cumplicidade desde o início (não chores, bottiana!). À Catarina pela franqueza de sempre nas conversas e nos projetos que tivemos o prazer de partilhar ou tão simplesmente assistir.

À Joana e ao Afonso pela generosidade e coragem de se aventurarem comigo no que se revelou ser uma bela viagem.

E por fim, a uma belíssima turma com que o destino me abençoou, tão cheia de vontade de criar, de pensar e debater. Que bela e divertida a viagem, amigos!

Resumo

Corpos de Botto, Corpos de Hoje nasce da necessidade de rememorar António Botto, cuja obra mais emblemática, *Canções* (1921), consiste numa longa linha de poemas que cantam, inequivocamente, o amor, a beleza e a sexualidade entre dois homens.

No decorrer da pesquisa e na necessidade da tradução desta vontade num objeto artístico através do corpo, a pesquisa centrou-se na análise dos corpos cantados na poesia de Botto, na ideia de beleza que o autor expressa através desses poemas e na relação dialógica entre a ideia de corpo belo presente em Botto e o corpo do intérprete-investigador que, à partida, não corresponde a essas definições. Para isto, realizaram-se seis laboratórios de exploração dramatúrgica e de cena a partir do corpo para gerar material a ser trabalhado no período de ensaios subsequente, resultando na apresentação do objeto artístico “Corpos de Botto, Corpos de Hoje.

Palavras-chave

Corpo, Belo, Homossexual, *Queer*, Botto

Abstract

Corpos de Botto, Corpos de Hoje is born from the need to remember António Botto, whose most emblematic work, *Canções* (1921), consists of a long line of poems which praise, unequivocally, love, beauty and sexuality between two men.

In the course of the research and responding to the need of translating it into an artistic object through the body, the research concentrated on the analysis of the bodies praised in Botto's poetry, on the ideal of beauty expressed in those poems and on the dialogical relation between the idea of beautiful body expressed by Botto and the body of the actor who, most likely, doesn't match those of Botto's poetic imaginings. For this, six body expression led dramaturgical and scenic experimentation laboratories took place to generate material which was to be worked on during the subsequent rehearsal period, resulting in the public presentation of the artistic object Corpos de Botto, Corpos de Hoje.

Keywords

Body, Beauty, Homosexual, *Queer*, Botto

Índice

Introdução	3
Esclarecimento terminológico	5
Capítulo I – António Botto: um homem e um poeta no seu tempo	6
<i>Um país em mudança</i>	7
<i>Botto: Queer e Homossexual</i>	9
<i>Canções: novidade e escândalo</i>	12
<i>Corpos das Canções</i>	13
Capítulo II – Corpos de Botto, Corpos de Hoje	17
<i>Processo de criação e metodologia</i>	17
<i>Laboratórios I e II: Desafios do Corpo – Levantar e Levantar em grupo</i>	18
<i>Laboratórios III e IV – Explorar o bonito e O bonito não existe</i>	20
<i>Laboratórios V e VI – O tronco e A palavra e a fábula</i>	24
<i>Ensaio e reta final</i>	25
<i>Comentário crítico do guião</i>	25
Excerto 1.....	26
Excerto 2.....	27
Excerto 3.....	28
Excerto 4.....	29
Excerto 5.....	30
Capítulo III – Considerações finais	32
<i>Entre Botto e o corpo</i>	32
<i>Figurinos e Luz</i>	33
<i>A apresentação pública</i>	34
<i>Perspetivas futuras</i>	34
Referências Bibliográficas	36
Anexos	37
<i>Anexo I – “O Salto” - Resultado dos primeiros laboratórios de exploração teórica e dramática escrita</i>	37
<i>Anexo II – Considerações iniciais dos primeiros laboratórios</i>	37
<i>Anexo III – David, Atlas e Discóbolo</i>	38
<i>Anexo IV – Entrada de diário de Bordo - Laboratório “Explorar o bonito”</i>	39
<i>Anexo V – Guião de cena sem comentário crítico</i>	39
<i>Anexo VI – Registos fotográficos do ensaio geral</i>	42

Introdução

Corpos de Botto, Corpos de Hoje começa por assentar em duas vertentes: a vontade de explorar um autor pouco conhecido e trabalhado como António Botto; a necessidade iniciada desde logo na licenciatura de usar o corpo como veículo principal para a expressão artística.

A junção das duas vertentes afigurou-se bastante orgânica uma vez que o que me atraiu em Botto foi o facto de a sua obra mais emblemática, *Canções* (1921), ter marcado a poesia modernista portuguesa por ser a primeira a assumir a apreciação de corpos de outros homens feita por um homem. Numa primeira senda de leitura dos poemas de Botto apercebo-me que os adjetivos que o poeta utiliza para descrever os belos corpos que deseja dificilmente se poderiam aplicar ao meu próprio corpo. Eis a questão: que corpos são belos para Botto? A tradução prática deste dilema revelou-se no diálogo interno e externo, em cena, entre a ideia dos corpos belos de Botto e, de forma contrastante, o corpo do intérprete.

Antes de iniciar “conversa” com os corpos de Botto pareceu pertinente iniciá-la com o meu corpo. Desta forma, inicio uma série de laboratórios de exploração, principalmente corporal, que começam por explorar a relação com o meu corpo e a respetiva consideração deste como belo ou não. Começando por definir ações que se haviam revelado difíceis para o meu corpo no âmbito da relação mencionada anteriormente, a ação em que me foquei foi o levantar, por ser algo de tão funcional e, no entanto, afetado pela relação entre corpo e beleza.

Nos laboratórios seguintes a problematização foi do conceito de belo e a aplicação prática foi perceber as associações entre poses, gestos e movimentos que lhe poderiam ser associados.

Numa fase final, os laboratórios vertem a relação entre o meu corpo, a exploração anterior e a noção de corpo belo do poeta, traduzida numa recolha de adjetivos que ele usa para descrever os corpos que deseja. Nesta fase, apesar de uma

aparente recusa intelectual da exploração ou sequer inclusão tangencial de uma parte da minha biografia no projeto, a infusão de parte do meu percurso biográfico na dramaturgia deste espetáculo revelou-se não necessária, mas antes incontornável.

Assim sendo, no primeiro capítulo irei proceder a um enquadramento histórico e social do poeta António Botto, uma vez que se trata da força motriz da pertinência social deste projeto. No segundo capítulo refletirei sobre o corpo enquanto veículo expressivo e associável a uma noção de beleza e também versarei sobre a metodologia que fui encontrando para a criação deste objeto artístico. No terceiro capítulo verterei as considerações finais sobre Corpos de Botto, Corpos de Hoje à luz de um percurso pessoal e académico.

Esclarecimento terminológico

As várias histórias dos movimentos de justiça social têm vários exemplos que provam não só o carácter vivo, mas também emancipatório da língua, dos termos utilizados para descrever e definir pessoas de acordo com o que são ou o que fazem. Os exemplos mais claros são os de palavras que num tempo eram utilizadas como insultos e, por uma vontade e trabalho coletivos de ressignificação e de controlo narrativo das suas histórias, passaram a ser palavras de afirmação.

Por exemplo, no universo da língua portuguesa a palavra “bicha” nasce como um insulto do qual a comunidade LGBTQIAPN+ se apropria e transforma num termo de afirmação. Veja-se o exemplo do coletivo “Bichas Cobardes” (2012) ou o duo “Fado Bicha” (2017), o primeiro trata-se de um coletivo político dedicado ao ativismo LGBTQIAPN+ e o segundo um duo musical ativista através das suas canções e da forma de se apresentarem no palco e no quotidiano.

Para os efeitos deste documento será importante clarificar o significado aportado pelos termos homossexual, homossexualidade e *queer*. A extensão da obra poética de Botto a que me reporto localiza-se temporalmente entre o final do século XIX e o primeiro quartil do século XX. Como tal, no primeiro capítulo em que há uma contextualização do autor e da sua obra, os termos homossexual e homossexualidade, originários de uma visão médica que reduz um traço identitário a uma prática sexual e, pela falta de informação, a sua aplicação será baseada em estereótipos assimilados que permitiriam identificar uma pessoa como homossexual.

Por outro lado, o universo poético e/ou social que António Botto cria, manipula e protagoniza é quase totalmente dissonante dos trâmites sociais do seu tempo em muito mais frentes do que apenas e só um desejo sexual. A forma de se apresentar em público ou relacionar com os seus pares, a confiança com que recita a sua poesia espontaneamente pelos cafés de Lisboa, o facto de se vestir de forma arrojada, pintar o cabelo ou ainda a assunção de uma visão do mundo que está em quase total contraciclo com aquela que têm os círculos sociais que integra, revelam, em conjunto, o cariz não normativo da expressão pessoal e artística de António Botto. Assim, ao caracterizar os aspetos da sua atuação no meio social ou das suas opções artísticas (e ainda da interseção entre os dois) utilizarei o termo *queer*, pois permite abarcar as várias frentes em que o poeta não correspondia aos padrões sociais vigentes, estando em linha com a visão de Judith Butler que diz do termo *queer* o seguinte: “(...) *queer* is not a term of identity, but a mode of affiliation.” (Butler, 23). Desta forma a figura de António Botto em todas as suas vertentes expressivas passa a pertencer a um agregado de outras pessoas, figuras ou entidades que entendem que a sua forma de expressão quotidiana só responde a si, mesmo sendo dissonante.

Capítulo I – António Botto: um homem e um poeta no seu tempo

António Botto nasce em Concovada, Abrantes, a 17 de agosto de 1897, onde permanecerá até 1902, ano em que a família se muda e passa a viver na cidade de Lisboa, em Alfama. Será aqui que conclui os seus modestos estudos e onde terá um primeiro emprego numa livraria/editora, onde começará por travar contacto com diferentes obras e autores da época.

Com primeiras publicações de pequenas obras entre 1917 e 1919, é em 1920 que António Botto publica *Canções do Sul* (1920), considerada um ensaio daquilo que viria a ser a sua obra mais emblemática e paradigmática: *Canções* com uma primeira edição que obteve muito pouca atenção em 1921. Contudo, em 1922, sob a chancela da editora de Fernando Pessoa (um dos seus amigos), Olisipo, *Canções* tem a sua segunda edição lançada, desta feita com muito mais atenção da crítica e do público. Da primeira, com acutilantes e incessantes ataques à qualidade do trabalho do autor e ao próprio, ao ser considerado um oportunista, querendo mascarar a sua inabilidade literária com o valor de um escândalo:

(...) Ribeiro Colaço atacava Botto como um «poeta que não existe» e cuja reputação literária não derivava da qualidade dos seus versos (que «não são nada, não valem nada, são pura fancaria aliteratada»), mas antes de um «escândalo cultivado a frio, conscientemente, o escândalo pelo escândalo, género gravata encarnada em sexta feira santa, gerado por gosto de dar nas vistas, por uma necessidade mórbida de reclamo. (Klobucka A. M., 2018, p. 91)

Ribeiro Colaço refere-se a Tomás Ribeiro Colaço, advogado, dramaturgo e poeta português e fundador do semanário *Fradique* (1934), onde se desenrolou uma discussão periódica com José Régio, que defendia Botto. Esta crítica permite inferir que o desconcerto revelado não provém apenas do conteúdo que os sujeitos poéticos de Botto vão cantando, mas também do comportamento do próprio autor. Várias vezes descrito como uma figura conhecida do desfile social de Lisboa, claramente o carácter não normativo da poesia bottiana tinha um contraponto quotidiano figurado no comportamento diário e em sociedade do poeta.

Um país em mudança

Ao longo de anos de sobremaneira importantes na definição da sua personalidade, António Botto terá vivido de perto acontecimentos absolutamente capitais na história de Portugal.

Num país em tumulto político, a 1 de fevereiro de 1908 dá-se o Regicídio, morrendo o Rei D. Carlos e o seu filho mais velho, Príncipe Real D. Luís Filipe. Dois anos depois, o curto reinado do recém aclamado Rei D. Manuel II termina a 5 de outubro de 1910 com a Implantação da República. Nestes dois basilares eventos da história política portuguesa, Botto tinha 10 e 13 anos.

Em 1912 é publicada a Lei da Mendicidade que inclui na sua redação a figura do vadio como sendo “(...) o indivíduo que se entregava a práticas de vícios da natureza” (Correia, 2025, p. 369). Sendo esta uma definição que necessita de interpretação, a visão da homossexualidade como uma doença, do ponto de vista médico, e como imoral, do ponto de vista dos persistentes costumes, torna clara a possível inserção de qualquer pessoa considerada homossexual.

Apesar de se ter tratado de uma mudança de regime repentina, ideais republicanos como noção do homem livre e igual aos seus pares, já seriam conhecidos antes da implantação. Porém, será a consolidação da Primeira República que trará para o discurso público de dirigentes e decisores políticos os principais valores da república, nomeadamente:

O novo cidadão, o novo indivíduo, o “Homem Novo” passa a estar inserido num novo colectivo, que é a sua família nuclear, também ela com um fim social definido e útil ao bem geral, o de fornecer cidadãos educados para a República e mão-de-obra para a economia em desenvolvimento. E todo o comportamento, aparentemente livre e individual, é, de facto, rigidamente padronizado e regulamentado socialmente. (Almeida, 2010, pp. 4-5)

Nesta visão padronizada do novo homem útil, este tem o seu papel ainda mais definido, ainda que agora não seja em função da fé ou da religião, mas em função do funcionalismo ótimo de uma sociedade moderna, sempre assente na nova família nuclear ideal: homem, mulher e filhos. Mais uma vez os papéis são claríssimos: o homem é o que supre, o que sustenta o lar; a mulher é a gestora desse lar bem como dos filhos logo que

venham; em conjunto, o casal deve fazer crescer a sua família em direção à reprodução sucessiva de novos modelos republicanos de homens e mulheres que possam fazer florescer a sociedade e economia portuguesas.

Assim, é afincadamente repercutida a necessidade de uma normatividade contra a qual apenas lutaria aquele cujas intenções fossem ou da ordem do egoísmo, ao não querer contribuir para um novo país recém republicano, ou da ordem da subversão, não havendo lugar para desacordo. A normatividade afincada terá certamente moldado e afetado o Botto homem e o Botto poeta. O primeiro será afetado pela facilidade com que um comportamento minimamente diferente será detetado. Como já foi dito anteriormente, António Botto era uma figura conhecida do mundo cultural de Lisboa, não só pelo que escrevia, mas pelos modos como se comportava, de algum aparato ou exuberância. Por exemplo, aquando do lançamento de uma obra sua numa livraria que hoje não é possível identificar, Botto escolhe colocar na montra, junto dos seus livros, uma grande fotografia do seu busto, sem nada a cobrir-lhe os ombros, criando a ilusão de que estava nu. Esta ação foi profundamente repudiada tendo a fotografia e os livros sido retirados no dia seguinte. Perante a imagem repercutida pelas figuras de poder do homem sério, trabalhador e contribuidor para o futuro do país, uma manobra que procure captar a atenção do público através da imaginação de um corpo, mais ainda num autor que canta admitidamente um tipo de amor considerado degenerado, doente, dificilmente o próprio e o seu trabalho seriam aceites prontamente pela sociedade. Esta ação profundamente provocatória não terá sido fruto de uma súbita ingenuidade de Botto, mas antes uma oportunidade do poeta fazer valer a sua obra através do que viria a revelar-se uma forte manipulação da sua identidade percecionada por todos os que entram em contacto com ele, pessoalmente, através da sua obra ou da imagem que projeta e que acaba por se multiplicar nas redes sociais da sociedade lisboeta.

A abertura de Botto a este tipo de estratégias tão assumidas e provocatórias está claramente apoiada numa leve abertura que o período da Primeira República representou em relação aos bons costumes através do afastamento do cariz reverencial da monarquia e da promoção de ideias de liberdade, igualdade e divisão entre Igreja e Estado. Não só pelas ideias propagadas, mas também pela existência de figuras públicas potencialmente legitimadoras de formas não normativas de estar e agir em público: Manuel Teixeira Gomes, Presidente da República Portuguesa entre 1923 e 1925, que era considerado um dândi pela sua forma de vestir, pelas suas ligações às artes e à literatura em particular e “(...) numa das suas fotos pode ver-se um busto de Antínoo em cima de uma cómoda (...)” (Correia, 2025, p. 377). A figura de Antínoo é um indicador importante por reportar ao que ficou conhecido como a história de amor entre o Imperador Romano Adriano e Antínoo, membro da sua comitiva. Além do seu teor *queer*, esta história seria conhecida na sociedade portuguesa pela

publicação do poema em inglês *Antinous* por Fernando Pessoa, primeiro em 1915 e mais tarde, em 1921, com uma revisão na qual “Pessoa foi meticuloso e sistemático em retirar do texto todas as expressões associáveis com um juízo de valor negativo sobre a homossexualidade.” (Klobucka A. , 2013, p. 238)

Botto: Queer e Homossexual

António Botto assume, de forma assertiva e clara em *Canções* (1921) a homossexualidade e a homoafetividade do sujeito poético; a saber, a homossexualidade como sendo a vontade de envolvimento sexual com pessoas do mesmo sexo e a homoafetividade como a vontade de estabelecer relações de afetividade, amor, carinho, também com pessoas do mesmo sexo. A importância desse legado, não só relativamente ao lastro desse testemunho até hoje, mas também quanto à sua importância como motor desta investigação, é inegável.

Mais ainda num momento histórico em que a direção humanista e antropocêntrica trazida pela república faz com que a homossexualidade deixe de ser analisada apenas do ponto de vista religioso e classificada como pecado. A esta altura, sendo o homem analisado de um ponto de vista científico, o mesmo acontece com a homossexualidade, vindo a atingir, pela primeira vez, o carácter de doença, de patologia. Juntar esta visão à perspectiva moral de um ato perverso, qualquer pessoa que fosse identificada como homossexual seria uma verdadeira pária social. Há apenas um campo do conhecimento que quebra esta sentença moral e médica: a psicanálise.

A homossexualidade é uma variação do desenvolvimento sexual normal, não uma doença, não motivo de vergonha, vício ou degradação. Todos os humanos possuem uma bissexualidade inata e a orientação sexual é resultado de complexas contingências históricas e biológicas, influenciadas pela estrutura familiar e pela experiência edipiana. (Freud, 1901, p. 50)

Esta área do conhecimento nunca considerou a homossexualidade uma doença ou uma degeneração. Ao partir do princípio de que todos os seres humanos nascem com uma libido espectral e que apenas após um período de desenvolvimento psicosssexual é que se constrói um desejo, uma sexualidade, considera a homossexualidade um desvio normativo.

Ou seja, continua a ser um fenómeno que foge de uma norma, a heterossexualidade, mas não uma doença. Contudo, é explicada não apenas no âmbito de um histórico médico, mas antes como fenómeno inserido numa história de vida que implica relações com os pais, com o mundo e com o próprio. Majorando ainda mais a diferença entre a psiquiatria tradicional e a psicanálise, esta última não procura uma cura, mas antes o apaziguamento da pessoa em relação a um seu traço de personalidade, como revelam as palavras de Freud, em 1935, em resposta à carta de uma mãe que partilhava com o psicanalista a sua preocupação com a orientação sexual do seu filho: “What analysis can do for your son runs on a different line. [Freud intuía que a intenção da mãe seria alterar a orientação sexual do filho] If he is unhappy, neurotic, torn by conflicts, inhibited in his social life, analysis may bring him harmony, peace of mind, full efficiency (...)” (Freud, 1951, p. 786).

Independentemente de a área de saúde em questão ser do foro físico ou psicológico, perante um paradigma que considera a homossexualidade uma doença surge uma questão importante: como poderia ser identificada uma pessoa homossexual? Egas Moniz, na obra *A Vida Sexual (1902)* chega a descrever os possíveis efeitos físicos resultantes de relações sexuais entre duas mulheres a fim de as poderem identificar em eventuais momentos de consulta. Mas fora isso, no dia a dia? Não interessaria, ou haveria sinais que identificavam estas pessoas em particular?

Não me alongarei sobre a necessidade de uma cruzada identificadora de seres degenerados ou invertidos, como eram denominados à época, mas antes sobre a ideia de que determinados comportamentos observáveis no dia a dia poderiam permitir identificar uma pessoa homossexual. Acontece que a diferença entre algum consenso em relação a esses comportamentos aos dias de hoje ou nos anos 20 do século passado não é abismal. Apesar de, atualmente, alguns comportamentos ou trejeitos tradicionalmente femininos ou masculinos já terem alguma margem de manobra para existirem sem ameaça de serem perçecionados como identificadores de uma pessoa gay, esse sectarismo de comportamentos associados ao masculino e ao feminino persiste. Claro está que no panorama padronizado dos papeis expectados dos sexos na Primeira República essa divisão seria ainda maior. Estamos na época em que pessoas com comportamentos considerados estranhos, em não conformidade com a norma social vigente seriam apelidadas *queer*, querendo dizer estranho, conspício, peculiar e é precisamente este lado de Botto que, a par da sua poesia, foi inspirador ao longo desta investigação. Não só os versos reveladores do amor e do desejo, mas a forma como o próprio se apresentava e se movia nos círculos que integrava. Botto foi um homem que trabalhou ativamente na sua identidade *queer* (denominada anacronicamente), e em relação a vários momentos da sua vida.

Exemplos do trabalho sobre a sua identidade e biografia começam logo pela reimaginação da sua infância, com a introdução de temporadas de estudo em Inglaterra, tentativas de estudar medicina e, mais teatral de todos, o relato de, numa das suas visitas de Verão a Portugal, ter suportado uma vergonha enorme por, após tanto tempo em Inglaterra, ter começado a falar português com sotaque e com erros. Mas esta tendência não se fica pela infância. Botto incluirá ora em entrevistas ou relatos, pequenas crónicas que escreve ou mesmo sob a forma de críticas nas contracapas dos seus livros, pequenos ou mais alargados encómios à sua pessoa e poesia por parte dos maiores vultos da cultura portuguesa e europeia! Botto afirma ter recebido críticas do seu livro da própria Virginia Woolf, do Duque de Windsor ou de Garcia Lorca (em relação a este chegará a relatar ter em sua posse uma coleção de cartas que havia trocado com o autor cuja veracidade nunca se veio a comprovar).

Ao nível quotidiano, Botto era considerado uma personagem excêntrica na sociedade lisboeta, conduzindo-se de forma, no mínimo, inesperada tendo em conta o que seria expectável do novo homem republicano. Brincava com a forma de se apresentar conforme queria e/ou precisava com ações tão simples e simultaneamente polémicas como pintar o cabelo. Claro está que as atitudes disruptivas do poeta rapidamente o levaram a ser alvo de vexames e outras interações em público, na rua. Veja-se o relato de Moitinho de Almeida que, tornando-se amigo de Botto em adulto, confessa que, com 12 anos, e à entrada de Botto num escritório para visitar Fernando Pessoa, começou a bater nas teclas da máquina de escrever com mais força para demonstrar desagrado pela pessoa que acabara de entrar.

Se uma criança de 12 anos que, ainda mais, em adulto viria a tornar-se amigo do poeta, sentia a legitimidade de demonstrar desagrado pela mera presença de uma pessoa, o que se esperará da sociedade em geral em confronto com alguém que, de acordo com a moral e as expectativas da época, está claramente a ter atitudes transgressoras? Desta forma, e tal como intui Klobucka, será seguro dizer que “(...) a experiência quotidiana de Botto, nas suas movimentações através do espaço público da cidade de Lisboa, era muito provavelmente repleta do que hoje em dia seria caracterizado como microagressão homofóbica.” (Klobucka A. M., 2018, p. 121). Existem relatos de pessoas próximas de Botto, como Reinaldo Ferreira (Repórter X, escritor de uma publicação sensacionalista de muito sucesso), que atestam que o poeta seria apupado nas ruas com pequenos comentários e piadas à sua custa. Ainda assim, Botto revela uma atitude profundamente transformadora e reveladora da constante negociação que fazia entre a sua identidade e o meio em que se inseria. O poeta aproveitava todo e qualquer vexame de que fosse alvo na rua ou crítica escrita sobre si para alimentar a narrativa da sua própria importância no meio social e, principalmente, artístico / literário português. Para ele, cada interação indesejada na rua contribuía para um exagero ainda maior de um qualquer seu trejeito e cada crítica odiosa só revelava o carácter incontornável da sua

poesia e a vontade enorme de ser lido. Da mesma maneira que os movimentos LGBTQIAPN+ ressignificaram e se apropriaram de termos previamente derogatórios, tomou todo desdém e mal dizer de que era alvo em Lisboa (e não só) e canalizou-o para a criação de uma identidade dissidente da expectada e, por isso, carecida de entendimento, engajamento e profunda reflexão, resultando no que Reinaldo Ferreira resume desta maneira: “(...) ele criou só para si um tipo de beleza estilizada masculina, uma estética moderna rimando como nos versos, a sua pessoa, os seus fatos e a sua vida”. (Ferreira R. , 1929, pp. 1-3).

Em suma, António Botto fez uso da sua liberdade intelectual e da sua vertente artística para criar uma identidade autossuficiente (até certo ponto) na medida em que a mera existência de um ser que se afasta afinçada e propositadamente da imagem que o regime e a sociedade propalam do homem republicano cria atritos e mau estar, e que estes produtos são utilizados pelo autor para enaltecer a necessidade e a pertinência da existência dessa mesma identidade.

Canções: novidade e escândalo

Canções (1921) torna-se a obra mais paradigmática do autor, não só pelo carácter inaugural do seu discurso de louvor à beleza masculina e ao amor por outros homens, mas também pelo facto de ter sido uma obra viva durante cerca de vinte anos, ao longo dos quais foi reeditada com adição e retirada de uma série de poemas. Esta obra está organizada em nove Livros. Pelo que, para os efeitos desta investigação, me foquei nos quatro primeiros: Adolescente, Curiosidades Estéticas, Pequenas Esculturas e Olimpíadas (de um universo total de nove) por se relacionarem de forma mais clara e direta com a noção de corpo belo (sem prejuízo destas imagens serem retomadas nos livros posteriores): “Não. Beijemo-nos apenas, / Nesta agonia da tarde. / Guarda – / Para outro momento, / Teu viril corpo trigueiro” (Botto, 1975, p. 33)

A revelação de um homem como fonte de desejo do sujeito poético é clara nestes versos inaugurais de *Canções* (1921). Essa revelação será recorrente e mesmo constante ao longo das várias edições da obra. Claro está que não se poderia esperar que uma obra com uma abertura tão grande e declarada a algo considerado uma doença, um comportamento desviante e desvirtuador da moral, fosse bem recebida. A segunda edição de *Canções*, de 1922, teve direito a uma cobertura mediática e crítica mais abrangente e, após um período de troca de opiniões e críticas em várias publicações da época, iniciou-se uma ação de repressão e censura brutais, denominada Literatura de Sodoma. Perante a exposição crítica e popular, não só de *Canções* (1922), mas também de obras de Raul Leal e Judith Teixeira, Pedro

Teotónio Pereira anuncia a criação da Liga de Ação dos Estudantes de Lisboa com o intuito de fiscalizar e reprimir manifestações dos autores de Sodoma (será seguro assumir que qualquer autor com uma identidade que hoje pudesse ser denominada *queer* estaria sujeito a ações desta liga). Para tal, anunciam ações de fiscalização em livrarias, teatros e cinemas que culminam mesmo na apreensão das obras de Botto, Leal e Teixeira por parte do Governo Civil de Lisboa. Estava em ensaio pleno a atitude sanitarista e de censura que a ditadura viria a pôr em prática a partir de 1926.

Corpos das Canções

Canções (1921) consiste numa coletânea de poemas que, além de outros temas como o nacionalismo, o patriotismo ou mesmo a necessidade da guerra, tem como tema central o louvor do amor e da sexualidade entre homens. Como tal, Botto não poderia deixar de mencionar ou mesmo descrever corpos que ama, que seduz, que observa e que deseja.

Com o objetivo de pintar uma possível imagem dos corpos que Botto canta na sua obra, nomeadamente nos primeiros quatro livros de *Canções* (1921), eis uma lista dos adjetivos usados para descrever os corpos dos homens que contempla:

Adolescente

Viril

Trigueiro

Moreninho

Delgado

Gracioso

Curiosidades Estéticas

Formoso

Varonil

Olimpíadas

Gentilíssimo talhe

Sóbria musculatura

Alto

Garboso

Trigueiro

Suavíssimos e longos [olhos]

Garbo gentil e atlético

Uma flor de oiro

Sensualíssimo

Vejamos que quase todos estes adjetivos descrevem uma imagem de uma pessoa que nos será fácil de imaginar: um homem de tez morena, musculado, tonificado, alto e capaz de cativar o instinto sexual do seu observador. Esta é a bitola que define os corpos que António Botto canta e considera bonitos e atraentes. Não será também difícil de observar o

paralelismo desta avaliação estética com dois momentos cronológicos muito afastados: Na Hélade os homens belos eram os que treinavam o corpo regularmente, que apreciavam a natureza e passavam tempo observando-a e discutindo-a, tornando-se musculados e trigueiros; atualmente, apesar de alguma contracultura proveniente dos anos 90/2000 em relação às expectativas corporais e padrões de beleza, o ónus da beleza masculina continua a recair no homem musculado. Com outras vertentes associadas que não a singular apreciação estética de um corpo, mas ainda assim, criando uma distinção qualitativa entre o corpo musculado, tonificado, forte, a propagar, e o corpo gordo, flácido, mais fraco, a necessitar de tratamento ou acompanhamento.

Os corpos que Botto canta raramente estão estáticos como quadros. Podendo estar em estado de quietude, os estes corpos surgem sempre descritos como vivos e em ação: “Só o teu corpo delgado, / O teu corpo gracioso / Se envolvia todo em luto / Depois, ansiosamente, / procurei a tua boca (...) E os nossos corpos unidos / Como corpos sem sentidos / No chão rolaram, e assim ficaram” (Botto, 1975, p. 35) ou “Aproximou-se; e em delírio / procurou avidamente / E avidamente beijou / A minha boca de cravo (...) / Arrastou-me para Ele; / E encostado ao meu ombro / Falou-me de um pajem loiro [possivelmente o sujeito poético]” (Botto, 1975, p. 36). Estas passagens representam ações do amante para o sujeito e vice-versa, ambas empregando advérbios que caracterizam a rapidez e a voracidade do momento do toque e do envolvimento dos corpos. Estes exemplos são do primeiro livro, *Adolescente*, pelo que a caracterização de praticamente todos os movimentos, gestos ou demais relações, físicas ou imaginadas, entre o corpo do sujeito poético e daqueles com quem se relaciona esteja assente na velocidade, na vertigem do desejo característico de uma descoberta pueril do corpo.

Por outro lado, quando a relação com o corpo cantado é espacialmente distante a descrição, mesmo que de um momento em que o corpo observado demonstre ritmo, é feita de forma mais contemplativa, descrevendo os detalhes e os movimentos do corpo observado sem ceder ao seu ritmo: “- São quatro tentações de maravilha! / Bronzes / Da mais bela estatuária romana! (...) / O luar cai, muito quente, gorduroso, / Na areia que escalda... (...) / E bailam / Um, / Com olhos de prisioneiro amoroso / E destreza de gladiador, / Não me larga – olha sempre” (Botto, 1975, p. 94).

Também no livro *Olimpíadas* temos um corpo em movimentos, ora estendidos ora ritmados, de preparação e aplicação de força: “Com um donaire gentil, / Ergueu o disco nos braços - / E o disco, / Rolou - / Galhardamente lançado / Num largo aprumo viril.” (Botto, 1975, p. 114).

Retomemos a exceção intuída anteriormente: os adjetivos que infiro fugirem à clareza da imagem de homem belo que pretendem produzir: varonil e viril.

Varonil significa que exhibe características de varão, de homem. Viril poderá ser entendido como o conjunto de comportamentos que se entendem perfazer um homem digno dessa designação. Retomando a noção de que os cânones de beleza da Hélade chegaram até à contemporaneidade, o mesmo se poderá dizer dos parâmetros definidores do que é um homem, daquele que é viril ou não. Como resume Miguel Rocha Pinho, “Na Grécia antiga, o homem viril é aquele que demonstra mais *andreia*, a força e coragem físicas aliadas à perseverança e audácia, inicialmente no campo de batalha, mas rapidamente ampliada à vida cívica e política.” (Pinho, 2022, p. 16). A força, literal e figurada em relações de poder é, até hoje, uma das características mais claras na definição de um homem. Um homem fraco é relegado a um lugar menor, menos meritório, sujeito a vexames e vergonha. Na Grécia Antiga observa-se a prática homossexual de forma liberal e aparentemente não conducente a problemas de desadequação, desde que aquele que se quer validar como homem, viril, seja o que penetra, seja o dominador. O penetrado, logo dominado, quase sempre um rapaz novo, sem pelo (vulgo efebo, tal como o próprio Botto é apelidado na sociedade), não será considerado viril, mas antes fraco e menos meritório de respeito ou mesmo confiança. Este tipo de juízo da virilidade claramente perpassa na contemporaneidade.

Poder-se-á mesmo dizer que Botto chega a replicar esta dinâmica nas imagens que canta na poesia, ao ter sempre como objeto de desejo e contemplação o homem de tez morena, musculado e sinuoso, por oposição à figura mais pequena, de tez clara e cabelos loiros do sujeito poético como patente no seguinte excerto em que este se olha ao espelho estando muito afetado pela não comparência de um seu amante: “Aproximei o meu vulto / Daquele formoso espelho (...) um cadáver enfeitado – / e não / aquele corpo de jovem / harmonioso, delgado / que tantas vezes beijaste!” (Botto, 1975, pp. 44-45). Neste excerto, além de um corpo pequeno, o sujeito refere o corpo jovem, reforçando uma aproximação do universo da Hélade, onde as relações entre homens seriam tendencialmente entre um homem mais velho e um jovem rapaz, denominado efebo.

Contudo, o sujeito poético está sempre na posse da palavra e faz uso dela em, pelo menos, quatro situações: em pleno ato de sedução dizendo: “Ouve, meu anjo: / Se eu beijasse a tua pele? / Se eu beijasse a tua boca? / Onde a saliva é um mel? / Calmo, tentou afastar-se / (...) – A carne do assassino / É como a do virtuoso” (Botto, 1975, p. 39); estando a sós para desvelar um encontro mal-afortunado: “Dizes que vens, e afinal, / Recebo cartas, / Palavras - / E uma pétala de cravo / Que fora vermelha e linda” (Botto, 1975, p. 48); ao explicar por que razão é que aquele amante não tem coragem ou de começar, sustentar ou mesmo terminar

uma interação: “És um medroso... um covarde! / - Quem tem receio da morte / Não conhece bem a vida” (Botto, 1975, p. 70); ou resumindo de uma forma incrivelmente simples, clara, mas intensa (como, de resto, se caracteriza a sua obra poética de maneira geral) o que poderíamos chamar sustentação teórica de qualquer encontro entre seres de acordo com António Botto: “– Se os nossos corpos se entendem / Nada mais nos é preciso” (Botto, 1975, p. 70).

Capítulo II – Corpos de Botto, Corpos de Hoje

O ponto de partida cénico deste projeto foi descoberto quando me apercebo de que os parâmetros que definiam os corpos cantados por Botto como belos e o posicionamento do sujeito poético em relação àqueles começaram a entrar em conflito com o meu olhar sobre o (meu) corpo e os juízos que dele faço. Desta forma, as palavras de Lehman ao referir a que “A *hybris* [palavra grega que pode significar arrogância, vontade de ser visto] leva o ser humano a sair do coletivo para se precipitar na visibilidade - significa estar exposto e significa perigo. O lugar que simboliza essa ameaça é o palco.” (Lehman, 2017, p. 301) resume o ímpeto e a respetiva resposta: a vontade de ocupar um lugar de visibilidade e poder como o palco com um corpo contrastante daqueles da poesia bottiana e ser visto com o desejo de reclamar um espaço de existência, nem que por breves instantes, nos olhares e memórias daquelas que observaram.

De acordo com a observação de Lehman sobre o papel do corpo na arte teatral do ponto de vista do teatro Pós-dramático, a grande mudança está na passagem da visão do corpo como uma vicissitude do ser humano para um signo vital, presente e catalisador de cadeias de sentido por si só, não apenas como suporte à palavra.

No caso particular desta investigação, não só quis colocar a expressão em gestos e movimentos do meu corpo no cerne do processo, com uma linha dramática muito clara que, apesar de autónoma, retém ligação às linhas dramáticas das outras disciplinas artísticas (luz e figurino).

Processo de criação e metodologia

Este processo de criação não foi marcado por uma clara e definida divisão entre momentos de exploração teórica e prática, mas antes uma combinação dos dois conforme novas descobertas, necessidades ou dificuldades que foram surgindo.

Sendo uma das premissas da criação a utilização de texto original, os primeiros laboratórios foram dedicados a uma combinação de estudo teórico e de criação dramática escrita, começando por assentar amplamente sobre a bibliografia bottiana. Destes momentos iniciais poderá ver-se um resultado dramático escrito no Anexo I, que acabou por integrar a criação final. Todos os laboratórios tinham pressupostos iniciais, nomeadamente um *motto* literário ou sonoro ou imagético. No Anexo II encontram-se as considerações que inauguraram o primeiro laboratório.

Todos os laboratórios seguiram uma importante estratégia de registo: todos os momentos de exploração corporal foram gravados em vídeo, a par do registo de produtos

dramatúrgicos que tenham surgido e ainda um diário de bordo no qual verteu a reflexão no final de cada laboratório. No que concerne exclusivamente a parte prática e o seu registo videográfico, foi possível resgatar movimentos e gestos bem como identificar outros tantos que poderiam não estar em linha com a linha comunicativa pretendida. Mais ainda, foi possível, estando eu no papel e intérprete e criador, ter acesso a um olhar externo que permitiu criar alguma distância e perspetiva entre o que o corpo do intérprete fazia e sentido e o que o olhar do observador perceciona.

Rapidamente houve necessidade de associar a poesia bottiana e os blocos de escrita que vão surgindo a ações concretas, cuja definição acabou por se tornar na denominação e definição dos primeiros laboratórios

Laboratórios I e II: Desafios do Corpo – Levantar e Levantar em grupo

Os primeiros laboratórios dedicaram-se, exclusivamente a uma ação: levantar. Este foco deve-se a duas questões: ser uma ação que já havia explorado numa outra Unidade Curricular, Criação Cénica, a propósito da criação “Apneia”, em que a minha viagem consistia exclusivamente na tentativa sucessiva e árdua de atingir a verticalidade; e ainda pela relação de uma das considerações iniciais (Porque é que continuamos a operar, se não mais que nunca, sobre trâmites de beleza inatingíveis?) com a rotina de um corpo e tentando perceber onde começa esse diálogo. A premissa definida para o laboratório foi de que esse diálogo entre o corpo, os juízos de valor e os parâmetros que os guiam tem início no primeiro movimento em direção à verticalidade, na primeira ação após o despertar: o levantar. A nível experimental esse diálogo traduziu-se num acréscimo de peso enorme ao corpo, de forma que a sua elevação fosse o mais dificultada possível.

As repetições desta exploração levaram a duas conclusões basilares para a criação de Corpos de Botto, Corpos de Hoje: a noção de ritual, pelo carácter repetitivo da ação e também pelo momento que representa, o início de algo, o despertar de um corpo para o movimento; e ainda a necessidade de estabelecimento de uma postura como objetivo da elevação, que para este laboratório se definiu como a da estátua de David, de Miguel Ângelo. À chegada a esta posição a exploração consistia na prática de possíveis gestos e movimentos do ponto de vista do corpo quotidiano, das possíveis posturas que um corpo numa sua rotina diária habitual poderia assumir a partir da postura de David.

Já o Levantar em grupo é um laboratório que surge por acaso, na Unidade Curricular Projeto de Investigação, perante a minha intenção de realizar o laboratório Levantar para partilhar o processo de criação e investigação com a turma. Dado carácter participativo dos

meus colegas e professores presentes, perante um corpo que tentava erguer-se em direção à verticalidade com extrema dificuldade, prontificaram-se a ajudar-me, providenciando âncoras e plataformas que permitiram que eu me apoiasse e erguesse muito mais rápida e eficazmente.

Este momento de generosidade que as pessoas presentes escolheram criar comigo acaba por resolver uma linha dramática capital para este processo, nomeadamente a relação do intérprete em cena com o público. A solução demonstrou-se orgânica: todas as etapas que o corpo do intérprete viria a enfrentar na cena desenvolver-se-iam numa lógica de partilha constante e de reconhecimento da presença do público, abolindo a todo o momento a quarta parede.

Deste laboratório surge um ponto que se virá a realizar nos laboratórios seguintes relacionado com a postura / imagem que é o objetivo da elevação do corpo: a imagem poderá ser de um outro corpo de beleza canónica, como David, ou então Marlon Brando ou James Dean. Considerando que o preenchimento dos requisitos de beleza que estas projetam é impossível por parte do meu corpo, é das explorações deste laboratório que surge um primeiro desenho do 2º segmento desta criação, durante o qual o corpo do intérprete põe-se à prova tentando cumprir três imagens/circunstâncias sem sucesso.

No primeiro momento surge a denominada imagem do Super-Homem. Exemplo de uma imagem mundialmente popular do corpo de um homem hiperestilizado e representante de várias linhas de virilidade: estatura, força bruta, corpo esculpido, cumpridor do papel de salvador do mundo e do seu heterossexual interesse amoroso.

No segundo momento surge a imagem denominada Exibição que consiste no desenho de uma silhueta que exiba os seus músculos dos braços e se desenvolva para um punho no ar. Mais uma vez a tentativa do corpo de cena mimetizar ou reproduzir um corpo que não é o seu, com a agravante de querer transformar essa imagem numa tomada de posição clara perante o público.

No terceiro momento desenvolveu-se a circunstância denominada Vergonha, em que o corpo em cena simplesmente ocupa o lugar do seu teste, desta feita de olhos fechados, sem qualquer tipo de estilização, apenas ocupando um espaço. Quando os olhos se abrem o corpo é invadido por uma sensação de exposição asoerbante e causadora de um grau de vergonha que causa a única solução de defesa para um corpo exposto além da fuga: a contração do corpo.

Laboratórios III e IV – Explorar o bonito e O bonito não existe

Para os dois laboratórios seguintes foi necessário destrinçar dois lados de um conceito que permite a avaliação estética do mundo, dos seres e dos corpos que o habitam de pontos de vista substancialmente diferentes, ainda que, em várias instâncias, sejam considerados sinónimos: belo e bonito.

Perante uma associação entre os corpos cantados por Botto e os ideais de beleza da Hélade, pareceu-me que a noção de belo na Antiguidade Clássica seria um bom ponto de partida, que se veio a revelar surpreendente. Com uma expectativa da preponderância de métodos ou regras de proporção (que existiam, desde rácios entre o tamanho da cabeça e dos braços) para definir um corpo ou um objeto belo, Umberto Eco inaugura a sua obra *História da Beleza* (2004) por uma noção de beleza que vai além dos aspetos concretos do corpo ou abstratos da matemática:

O objeto belo é um objeto que, em virtude de sua forma, deleita os sentidos, e entre estes em particular o olhar e a audição. Mas não são apenas os aspectos perceptíveis através dos sentidos que exprimem a Beleza do objeto: no caso do corpo humano assumem um papel relevante também as qualidades da alma e do caráter, que são percebidas mais com os olhos da mente do que com aqueles do corpo. (Eco, 2004, p. 41)

Apesar da inclusão de outros fatores que não os físicos e observáveis numa definição de belo aparentar poder ser recebida sem expectativa de forte, não esperava essa contemplação de forma reiterada na conceção de beleza da Hélade. Certo é que a beleza como proporção certa e definida, como forma de abstração obtida pelas leis da matemática terá lugar ao longo da história da beleza. Contudo, quase sem nunca perder de vista a noção de ser humano além corpo, incluindo o valor das suas ações aquando de um juízo sobre a sua beleza. Eco chega a dar o exemplo de Sócrates escrevendo que “A Beleza não corresponde àquilo que se vê (célebre era, de fato, a feiúra exterior de Sócrates que, no entanto, resplandecia de Beleza interior)” (Eco, 2004, p. 50).

Por oposição à constatação de pontos de avaliação de um objeto ou de um corpo belo que além do corpo físico incluem o valor das ações do corpo sobre o qual se tece um juízo, temos a vertente da beleza que apenas se prende com o valor físico daquilo que se observa.

A vertente do bonito é muito redutora em dois sentidos principais: assenta no princípio de que o bonito tem de ser visto, logo, se alguma dificuldade ou total incapacidade de ver abate um ser humano, este é colocado num lugar unidirecional de juízo do que é bonito, nomeadamente no lugar do observado, uma vez que deixa de ser possível observar; e porque separa o corpo observado de toda e qualquer linha narrativa que explique a razão de um corpo ser de determinada forma, porque e como é que aquele corpo chegou àquele lugar de observado. O emprego sucessivo desta lógica de observação e avaliação do corpo somente assente no que é observável prova-se a si mesma insuficiente, carente de narrativas que expliquem a viagem do corpo observado ao lugar de onde é visto, sendo prova disso as variadíssimas narrativas associadas principalmente a mulheres estereotipicamente bonitas e atraentes de acordo com os parâmetros do seu tempo. A necessidade de criar razões para um corpo estar num lugar prova que a avaliação da beleza de um corpo ou de um objeto será tão mais justa quanto mais se acrescentar aos fatores observáveis, não necessariamente anulando-os por completo, mas retirando-lhes a centralidade do juízo estético. Em suma, tomando a problematização de Eco como base ao dizer “Uma primeira antítese é aquela entre beleza e percepção sensível. Se de fato a Beleza é perceptível, mas não completamente, pois nem tudo nela se exprime em formas sensíveis, abre-se uma perigosa oposição entre Aparência e Beleza” (Eco, 2004, pp. 55-56), o que em Eco se refere à percepção sensível e ao Aparente, eu diria corresponder ao Bonito.

A par desta justaposição surge a associação entre os deuses Apolo e Dionísio, que se infiltrará nas formas de ver o corpo, desde a Hélade, com a colocação da figura de Apolo no frontão do templo de Delfos e a de Dionísio na face oposta: o Deus da luz, da premonição e da ordem na frente, recebendo os fiéis; o Deus da escuridão, da poesia, da desordem e do caos colocado atrás do templo, escondido. Eco revela que esta é uma das questões que se foram aprofundando pontualmente ao longo dos tempos e de quem teorizou sobre a beleza, o corpo e a Hélade, tendo apenas sido teorizado com pormenor por Friedrich Nietzsche na obra *O Nascimento da Tragédia* (1888), sob os conceitos de corpo apolíneo e dionisíaco.

A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [Bildner], a apolínea, e a arte não figurada [unbildlichen] da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas. (Nietzsche, 1992, p. 13)

Esta visão emparelhada dos deuses Apolo e Dionísio estabelece a associação do primeiro ao que é figurativo, colocado à luz, visível e aparente, e do segundo ao que é não figurativo, não é perceptível pelo olhar como a música, imaterial. Esta dicotomia do visível/invisível, perceptível/imperceptível ou luz/escuridão sustenta-se na possível invasão de um lado pelo outro, na medida em que, aplicando ao juízo de beleza de um corpo, tudo o que se vê nele poderá ser percebido de maneira diferente se camadas escondidas, do corpo ou da sua biografia, forem reveladas ou, por outro lado, o lado obscuro do que um corpo tem para comunicar pode ser canalizado através do veículo do corpo de luz, tornando-se visível nem que por apenas um momento.

Perante este estudo, no primeiro laboratório persistiram as pesquisas assentes em imagens estanques, como a da estátua de David a que adicionei a estátua do Atlas, de autor desconhecido, e o Discóbolo de Míron (ver imagens no Anexo III). Com paisagem musical da abertura do *Sonho de uma noite de verão* (1842) de Felix Mendelssohn, as explorações corporais partiam da criação de tensão entre a interpretação de peso ou gravidade excessiva no corpo durante o processo de elevação à verticalidade e assunção de cada uma das imagens proporcionadas pelas três estátuas. Entre o segurar do manto de David, a preparação da ação de atirar o disco do Discóbolo, o suportar do peso do mundo do Atlas e mesmo a música instala-se uma sensação de inautenticidade, uma sensação de tentativa de jogo sobre três corpos dos quais, figurativa ou literalmente, não me conseguia aproximar. Após algumas repetições surge uma hipótese: trabalhar com o corpo exposto, nu (Ver Anexo IV: a entrada do diário de bordo que corresponde a esta sessão).

Tendo em conta a circunstância pessoal que alimentou a vontade de concretizar este projeto, este ponto teve tanto de natural como assustador. Assustador pelo nível de exposição e vulnerabilidade a que me estava a propor, natural pois foi uma ideia que se foi instalando ao longo das repetições neste laboratório. Surge, não por um processo de pausa das improvisações seguido de cogitação que justificasse esta opção, mas antes ao longo da improvisação enquanto pesquiso determinados movimentos e vejo imagens num dos

espelhos presentes na sala que seriam bons pontos de expansão, mas que com roupa não funcionam precisamente por esconderem o corpo, não o evidenciando de forma nenhuma.

É também a este ponto do laboratório (e servindo de ponte para o laboratório seguinte também) que surge, em tempo real, um confronto entre belo e bonito, nomeadamente com uma imagem composta das linhas do meu tronco dobrado sobre um lado. Esta posição cria linhas no meu corpo que associo ao excesso de gordura no corpo e, portanto, a um corpo feio, longe do ideal observável e tangível do corpo magro, torneado e tonificado. Contudo, concluí que, por esta imagem ser o corolário de



Imagem 1 – Resultado do confronto entre belo e bonito no Laboratório “Explorar o bonito”

um processo de investigação que pôs, desde início, em jogo a minha segurança na minha imagem e na forma do meu corpo, esta imagem era bela.

Seguidamente surge uma nova pergunta: e porque é que aquela imagem é bela? Ao que assoma a resposta: por ser verdadeira! Esta imagem surge e refina-se a propósito da improvisação sob a perspetiva do corpo dionisíaco. Sendo este corpo feito Dionísio o do caos, da festa, da poesia, esta exploração revelou-se a mais verdadeira, ao pedir do corpo o que lhe apeteceria fazer, na ótica do obscuro e do invisível. Logo, todo o corpo franco, que age de forma franca e sincera, é belo.

Em suma, após um processo de questionamento e pesquisa de um corpo belo/bonito e apolíneo/dionisíaco, é desenhado o 3º segmento da criação, denominada Mergulho. Isto porque a primeira exploração havia sido a do corpo apolíneo, um corpo de luz, visível, poderoso. Para o criar exploro movimentos que desenhem longas linhas, suspensões do movimento em posições engrandecedoras do corpo. Ao fim de algum tempo instala-se a noção de insustentabilidade desta pesquisa, dando-se o mergulho para o corpo dionisíaco, explorando movimentos repentinos, entrecortados entre si. A esta última sequência chamei Mostrengo.

Laboratórios V e VI – O tronco e A palavra e a fábula

O primeiro destes dois laboratórios partiu de um momento de pesquisa corporal que definia o tronco como zona de proposta. A principal imagem e linha dramática que esta exploração trouxe foi a do corpo desfigurado: a partir do momento em que a linha do tronco é interrompida, o corpo ganha uma dimensão de grotesco. Observando as imagens, mais que a luta contra o carácter grotesco das linhas, a observação, o palpar e consequente aceitação e fruição dessas linhas foi muito frutífera a nível de cena. O conflito tornou-se claro: a inconformidade com a inserção de determinadas linhas desenhadas pelo corpo num conceito de belo. A resolução mais clara ainda: não alterar *per si* o conceito de belo, mas antes ampliar um pouco as suas fronteiras. Desta maneira as novas linhas encontradas e a sua exposição em cena poderiam vir a contribuir para a resignificação da exposição em cena de um corpo com uma configuração de gordura muito diferente da média.

No sexto e último laboratório, A palavra e a fábula, chega a necessidade de inserção da palavra falada de forma clara e aprofundada. Na sala de ensaio distribuí excertos de poemas de Botto, na mesa tinha o computador com apontamentos da bibliografia sobre a *História da Beleza* de Umberto Eco e ao lado deste tinha o texto O Salto (ver Anexo I).

Nestas improvisações já se podia ver um esqueleto da criação, com a passagem das três imagens/circunstâncias iniciais para a exploração do corpo apolíneo e do mergulho para o dionisíaco, e as palavras começaram por se inserir como separadores das cenas que cada vez mais se notavam definidas. Após as três imagens surge um verso de Botto ao qual acrescento a segunda parte da frase: Imaginei um amor que nada exigisse do corpo, daquele corpo. Então larguei-o e procurei esculpi-lo. Por dentro. Este foi o primeiro momento de texto definido, após o final do segundo segmento esta frase é dita.

A restante sessão leva a bastante texto improvisado, rondando o tópico da dificuldade de competir, através das redes sociais ou tão simplesmente no meio artístico, com todos os corpos do mundo, particularmente com bitolas tão elevadas no que à condição física e ao desenho do corpo diz respeito. Este tom de incapacidade, a par com as constantes exposições de esforço de movimento ao longo das explorações corporais criou um ambiente de necessidade de acerto de contas com algo ou alguém. Viver com o peso e o rigor da beleza, ou antes, da aparente não obtenção da beleza havia chegado a um ponto em que algum tipo de ação deveria acontecer. E é neste ponto que, retomando a ideia de ritual que surgiu nos primeiros laboratórios, se define, não só que o relacionamento do corpo do intérprete para com o espaço onde vai desenrolar-se a cena será de respeito e reverência traduzidos em gestualidade estilizada de louvor.

Ensaaios e reta final

Após um período que englobou seis laboratórios bem como vários momentos de pesquisa teórica, chega a temporada de ensaios finais durante os quais todo o material já definido é depurado, curado e trabalhado de forma a chegar ao momento da partilha com o público.

Este foi um processo intenso, mas no qual limamos tudo o que foi necessário, nomeadamente a definição da entrada do público ser comigo a recebê-los enquanto intérprete, sem invadir a zona da cena onde tudo iria acontecer, remetendo ao respeito pela zona dedicada ao ritual.

Foi ainda neste processo final que surgiu o texto inicial, que precede as três imagens/circunstâncias, e onde culminou a frase “Contar a minha história deixou de ser algo inconveniente para mim, passando a ser inevitável”. Para aquele corpo ter contas a ajustar, propondo-se a uma viagem em que é posto à prova, há que saber a origem dessas contas. É nesta senda que crio um conjunto de adjetivos que Botto usa para classificar os corpos que canta bem como adjetivos ou expressões que usaram para descrever o meu próprio corpo (Ver Anexo V).

É ainda neste momento que se juntam ao processo Afonso Lemos e Joana Campos, na qualidade de designer de luz e figurinista. Na ausência de elementos cenográficos que definissem determinados espaços, a luz encarrega-se de o fazer momento a momento, de forma totalmente personalizada para cada um. Por outro lado, o figurino acompanha a viagem deste corpo por camadas, sendo que a cada momento de viragem na viagem deste corpo em cena, há um elemento do figurino que é retirado.

Comentário crítico do guião

Ao longo da reprodução dos vários laboratórios foi sendo criado um conjunto de apontamentos e escritos que necessitavam de ser organizados, mas que a viagem de pesquisa corporal foi sempre adiantando no cronograma. Contudo, a necessidade de fazer com que o corpo interagisse com a palavra falada abriu um caminho para a definição concreta e clássica da dramaturgia escrita, o guião, que passarei a transcrever e comentar (o guião sem comentário encontra-se no Anexo V).

A definição da entrada do público e da minha interação ou ausência dela foi definida durante a realização do primeiro laboratório, quando a pesquisa corporal de uma chegada a uma área de jogo convoca uma noção de respeito pelo lugar onde o corpo do intérprete iria iniciar uma viagem. Nasce assim a noção de ritual. Esta definição da primeira cena da viagem

em justaposição com a entrada do público coloca a questão mais importante: quem relação tem o corpo do intérprete em viagem com o público que o observa? Acontece que esta resposta acaba por chegar de forma célere a partir do momento em que se constata que a viagem deste corpo tem de ser partilhada num esquema de copresença assumida na dramaturgia, sem ilusões de quarta parede, a título de honestidade e até mesmo camaradagem para com a massa de gente que observa. Esta definição faz com que todos os momentos sejam partilhados com o público: este corpo é visto, sabe-se e, mais que tudo, quer-se visto.

A concretização mais simbólica do poder sobre a viagem que este corpo detém inicia-se com o signo da palma que iniciará cada momento de teste ou superação subsequentes.

Excerto 1

(...)

Cena 1

Viril, trigueiro, moreninho, ENGASGA-SE gracioso, gentilíssimo talhe, sóbria musculatura ENGASGA-SE viril, flexuoso e delgado

Quantas voltas à casa deste hoje?

Só não quero que te faça mal

Quantas voltas deste?

Nãourras!

Olá, já estás mais... outra vez

Quantas voltas já deste?

Queres que te diga uma coisa, estás cada vez melhor!

alto, garboso, suavíssimos e longos ENGASGA-SE garbo gentil e atlético, uma flor de ouro, sensualíssimo ENGASGA-SE (...)

E sai disparado a correr pela calçada

E sai disparado a correr pela calçada

E sai disparado a correr pela calçada e ouve:

Tens vergonha que te digam as verdades!

(...)

Neste excerto poderemos ver a justaposição dos adjetivos recolhidos dos primeiros quatro livros de *Canções* (1922), sublinhados, com expressões que eu próprio ouvi em comentário relativamente ao meu corpo.

As partes que dialogam tornam-se claras: por um lado, adjetivos que correspondem a um corpo esculpido, idealizado ou mesmo idílico; por outro lado, sinais de desadequação, desconforto ou de aviso, vindos de um outro, em relação a um corpo.

Em cena o corpo do intérprete revela, sem equívoco, que parte desta discussão protagoniza, não engasgando-se, mas antes rindo-se desbragadamente entre descrições e também ao relacionar-se de forma emotiva com as frases que intervalam os adjetivos. Mais ainda, este esclarecimento torna-se claro pelo facto de cada palavra ser partilhada com o público numa relação honesta e de copresença assumida, particularmente ao ainda não ter sido, nesta parte do espetáculo, assumida a área da cena onde decorrerá a viagem do corpo do intérprete.

Excerto 2

(...)

Um caminho... sê jovem, jovem apenas PALMA E DOIS CAMINHOS Vou. Sê natural como as rosas PALMA E DOIS CAMINHOS Siga. Mas não queiras ser mais nada QUASE PALMA

(...)

Os textos anteriores desembocam numa tentativa dialética de chegar a uma conclusão relativamente a um caminho para a apreciação do corpo, após este esclarecer que sente vergonha, por um lado, e por chegar a considerar que muitas observações de que foi alvo são verdade, por outro.

Na senda do estabelecimento de diálogo entre as palavras de Botto (também neste excerto sublinhadas) e do corpo do intérprete, os caminhos sugeridos são versos do poeta, que tanto vertem ideais inatingíveis para este corpo, como o da jovialidade, como sugerem aquela que viria a ser uma das conclusões deste processo, nomeadamente a naturalidade e honestidade da existência e, por conseguinte, do movimento e do gesto de um corpo.

Excerto 3

(...)

Cena 2 - ENCORPORAR

Primeiro corpo: Viril, Delgado, gracioso

Segundo corpo: Gentil talhe, sóbria musculatura, alto

Terceiro corpo: Flexuoso, longos olhos, sensualíssimo

Separador - ida ao microfone

«Imaginei um amor que nada exigisse do corpo, daquele corpo. Então larguei-o e procurei esculpi-lo. Por dentro.» PALMA e inicia “*Journey through a burning mind*”

(...)

É nesta cena que surgem as três imagens circunstância, cada uma delas com um ponto de partida comum: a criação de um corpo com base em três adjetivos dos poemas de Botto (sublinhados).

O primeiro corpo surge dos termos viril, delgado e gracioso. No decorrer das várias improvisações sobre um corpo assim descrito, vai surgindo frequentemente a assunção de uma posição que se ia tornando reconhecível como a do Super-Homem: mãos assentes na cintura, peito projetado, barriga encolhida e postura vertical. Em situação cênica surge uma força que procura contrariar essa posição, fazendo com que o diálogo entre o corpo que explora e a posição a que quer chegar seja longa, intensa e até mesmo violenta. Este viria a ser o tom dos diálogos com as imagens-circunstâncias que se seguiram.

Particularmente na segunda imagem-circunstância a questão da força e do cariz violento do seu exercício tomaram um lugar cimeiro. Tal como na anterior, a violência desta força não se aplica a outros corpos ou ideias, mas antes ao próprio corpo que explora estas imagens, na medida em que o diálogo é polarizado entre a imagem circunstância criada e a incapacidade que este corpo tem de a realizar em cena. Desta feita, as improvisações surtiram na criação de uma posição de exibição, em duas fases. Primeiramente, assumindo a elevação dos dois braços ao nível da cabeça com um ângulo de noventa graus, possibilitando a flexão e conseqüente exibição dos músculos dos braços e realizando as descrições de Botto: gentil talhe e sóbria musculatura. Contudo, numa continuação desta exploração, os braços continuam a subir, um ficando pelo caminho deixando o outro continuar e assumir a total extensão e verticalidade que lhe é possível mantendo, ainda assim, o punho cerrado.

Potencialmente percebido como a vitória sobre a dificuldade do percurso até então, intui também uma imagem de resistência e responde à descrição de um corpo por Botto como alto.

Por fim, na última imagem-circunstância havia um adjetivo em particular, sensualíssimo, a explorar. Não só pela quase infinita pluralidade de significações, posições ou disposições que poderiam formular um juízo corporal com esta palavra, mas também pelo grau de ligação que este tipo de expressão e apreciação tem, no caso de Botto, com um olhar atento a corpos incautos na rua ou em situações públicas, desde os jogos olímpicos ao derby de futebol. O cariz voyeurista desse olhar associado a este juízo de valor do corpo surtiu, no corpo do intérprete, a vergonha. Desta forma, corpo que explora, cansado depois de dois diálogos com duas imagens em que muito esforço foi empregue, entrega-se, de olhos fechados, à última imagem. Na ausência de forças de bloqueio ou pressão, este corpo decide ver e, quando se encontra observado por uma massa de pessoas, o público, relaciona-se com os adjetivos, mais uma vez, de forma totalmente antagónica. Ao invés de flexuoso o corpo torna-se de tal forma tenso que se encontra, mais uma vez, numa situação de esforço brutal para realizar qualquer gesto. Aqui o diálogo torna-se mais evidente entre a vontade que se sente de manter os olhos fechados e a obrigação a que o corpo se submete de os manter abertos.

Em suma, o corpo que viaja e explora em cenas estes adjetivos procurava perceber se alguma aceção daqueles adjetivos lhe seria justa. A intenção cénica seria dificultar essa relação ao máximo, propulsando o corpo em diante nesta pesquisa de opções de existência enquanto corpo considerado, pelo menos para si, belo, rejeitando as formas de descrever beleza num corpo que Botto escolheu.

Por fim, este corpo fará uso do vocabulário bottiano para, paradoxalmente, o rejeitar e iniciar uma pesquisa interna de uma noção de corpo belo, ao usar o verso que proclama a necessidade de um amor que prescindisse de um corpo.

Excerto 4

(...)

Cena 3 - CORPO APARENTE VS OCULTO

Cena 3.1) Corpo da Luz, aparente

Pesquisa apenas da estátua de DAVID: esta estátua que é vista e que tento incorporar não serve pois sempre que a tento esticar em direção à verticalidade total criando uma linha clara e orientada aos céus ela desfaz-se

Cena 3.2) Corpo da Escuridão, oculto, mostrengo

Pesquisa das anti-estátuas que culmina no mostrengo

(...)

Este é o momento da viagem do corpo que explora em que é dado um salto para uma exploração de um ponto de vista conceptual e interno. Perante a rejeição dos adjetivos de Botto e a força dos diálogos precedentes, é iniciada uma viagem entre uma noção de corpo de apolíneo, realizado em luz, ordem e visibilidade, e uma noção de corpo dionisíaco, concretizado na penumbra, no caos e na ocultação.

Por esta razão a exploração apolínea está agregada a um momento de luz intensa com movimentos e gestos retilíneos, de grande amplitude e duração, dando tempo ao próprio corpo e a quem o vê de o fazer isso, observá-lo sob todas as perspectivas num campo de quase total visibilidade. Este corpo tem como matriz de pesquisa a estátua de David por ser a mais vertical das três que foram pululando o imaginário desta pesquisa, expandindo o seu desenho no corpo do intérprete ao máximo da sua extensão física. Em cena, esta pesquisa torna-se insustentável para o corpo e é dado o passo na direção oposta, a do corpo dionisíaco.

A exploração do corpo do caos e da ocultação acontece, por sua vez, num espaço de pouca luz, com movimentos curtos, rápidos e angulosos realizados quase sempre no ou perto do chão. As linhas retas e expectáveis de um corpo são anuladas e dão lugar ao que se denominou por anti-estátua, por se opor à representação fiel, em esforço ou quietude, de um corpo. Esta exploração culmina na figura de um chamado mostrengo que apenas comunga do uso das pernas com os vários desenhos de corpos vistos até este ponto nesta viagem. Acontece que também esta pesquisa se torna insustentável, o corpo colapsa e toma o que lhe resta defrontando o público: a palavra.

Excerto 5

(...)

Observei. No topo da escarpa estava alguém que abria e fechava os braços. Da vez que abriu mais os braços saltou, serena. Aquela pessoa acabara de se atirar sem qualquer chance de retorno. Um salto para a névoa, para o não ver. Entre a verdade da morte e a vergonha de admitir que não voava, saltou. E foi o voo mais belo que eu já vi.

Separador - imagem final

«Quero morrer em beleza!»

(...)

Finalmente, após pesquisas relacionadas com ideais e descrições concretas de corpos belos e também com pesquisas do foro mais interno, este corpo que explorou expõe-se fisicamente na sua totalidade e ganha voz própria perante os seus observadores. Conta uma história de alguém que se atira de um planalto e, considerando esse ato de uma honestidade e beleza inigualáveis, conclui que quer morrer em beleza, marcando um retorno ao vocabulário bottiano, agora apropriado pelo corpo e voz. Conclui que quer, não desaparecer, mas antes viver cada momento, de início ao fim do mesmo, na sua totalidade e honestidade, pois que um corpo franco, honesto, não poderá ser mais nada senão um corpo belo, independentemente de poemas e manuais.

Capítulo III – Considerações finais

Este projeto e processo de investigação foram dos mais difíceis e, ao mesmo tempo, gratificantes da minha carreira artística e académica. Dizer que ter a oportunidade de fazer uso das palavras de um autor cuja importância social e artística foram lentamente conduzidas ao esquecimento foi edificante e divertido será um eufemismo. Mais ainda, aperceber-me que estava a cumprir uma resposta dada no final da Licenciatura em Teatro, variante de Interpretação, à professora Claire Binyon, quando pergunta à turma o que explorariam num mestrado e a minha resposta foi, em inglês, *stories of the body*, é de uma sensação de serendipidade inexplicável.

Este projeto demonstrou-se também um teste, não só às minhas capacidades, mas também à coragem dos que me rodeiam, nomeadamente do Afonso Lemos e da Joana Campos que se entregaram de corpo e alma a este projeto sem esperar nada em troca, e sem diminuir, jamais, as suas contribuições para os inúmeros e longos debates que foram surgindo ao longo dos ensaios.

Termino este ciclo de estudos com um sentimento de realização enorme, e com a certeza de que vale sempre a pena procurar mais conhecimento.

Entre Botto e o corpo

Corpos de Botto, Corpos de Hoje permitiu agregar e sistematizar muito novo conhecimento, principalmente em três frentes: a vida e obra de António Botto, a noção de beleza contemporânea e o meu corpo.

Em relação ao autor que sustenta grande parte da dramaturgia deste projeto, foi muito revelador compreender a época de mudança social e política que Botto viveu, nascido a 1897 em Abrantes e mudado para Lisboa 5 anos depois, passando por acontecimentos tão fulcrais para a história do país e do mundo como o Regicídio de 1908, a Implantação da República em 1910, a Primeira Guerra Mundial entre 1914 e 1918. Tudo isto acontecendo ao mesmo tempo que o poeta atravessava os anos provavelmente mais importantes para a definição da sua personalidade. De resto, perceber a sua coragem em assumir um modo de viver o amor e a sexualidade e ler a simplicidade com que trabalha algumas imagens na sua poesia é muito inspirador.

Relativamente ao corpo esta foi das viagens mais significativas do meu processo de formação. Não só pelo desafio a que me volto a propor neste ciclo de estudos (após a UC Criação Cénica) de colocar o corpo na linha da frente da expressão corporal, mas pela forma como acabou por se realizar, nomeadamente no que à exposição do corpo diz respeito. Tive

o prazer de, sem ter feito disso objetivo ao início, mas vindo a revelar-se inevitável no final, trabalhar sobre a noção de corpo arquivo, ao qual consegui aceder através dos laboratórios e do apoio de uma rede de pessoas que me acompanhou, direta e indiretamente, neste processo.

Figurinos e Luz

A participação do Afonso Lemos na Luz e da Joana Campos no Figurino foram de uma importância e generosidade absolutamente incontornáveis.

O trabalho sempre minucioso e colaborativo com o Afonso permitiu que cada cena tivesse um quadro diferente, deixando bem claras as diferentes etapas da viagem que o corpo estava a percorrer. De resto, a luz foi definidora de espaço e parte dialogante ao longo da viagem, não só pela sua presença e da minha interação com ela, mas pela resposta física que a luz também tinha ao meu corpo. Este diálogo criou-se, desde logo, através do mecanismo das palmas com que eu ia mudando ambiente da luz, mas também, por exemplo, no segundo segmento, nas três imagens/circunstâncias, cada uma das imagens era jogada num ponto de luz diferente que interagia comigo de cada vez que eu entrava nele para jogar. De resto, a dramaturgia da luz assentou muito diretamente no balanço entre o frio dos momentos mais incertos e intensos da viagem e o quente para os momentos mais leves e quase triunfantes. No momento final há mesmo um balanço entre os dois respondendo exatamente à necessidade de equilíbrio que o corpo descobre no final da viagem.

A contribuição da talentosa Joana Campos providenciou um conjunto de camadas de tecido preto transparente que pude ir retirando ao longo da viagem. Começando com uma capa grossa no início, à receção do público, passando por dois tipos de calças, uma camisola e uma manga. Todas as peças independentes, todas desenhadas para cobrirem o meu corpo de determinada maneira e para, no momento designado entre mim e a Joana, descobrirem outra parte. As peças eram feitas de tule ou de organza, ambos de cor preta, o que funcionou como uma continuação do meu corpo, dada a cor do meu pelo corporal. De resto, o figurino foi sempre dialogando comigo e tendo voz própria, parecendo por vezes que estaria mais disposto a desvelar este corpo que o próprio, o que contribuiu para a linha dramática destas camadas funcionarem como tentativas de tapar um corpo que se quer libertar e ser visto como é, não como acha que deveria ser.

A apresentação pública

O momento da apresentação foi o corolário de um longo e feliz processo de exploração e ensaio cujo objeto foi moldado até ao último momento. Após um ensaio geral assistido, recebo as opiniões que o público presente generosamente me transmitiu e a orientadora Cláudia Marisa faz alguns reparos, nomeadamente em relação ao final. Como mencionado anteriormente, as várias camadas do figurino que iam saindo eram transparentes, sendo que no final eu só teria uma última camada que, sozinha, seria totalmente transparente.

A indicação da orientadora foi no sentido de durante a sequência do Mostrengo eu retirasse a última camada superior e, durante o último texto-separador, retirasse a última camada inferior do figurino, ficando realmente nu, sem qualquer barreira entre o meu corpo e o público. Depois do último texto, O Salto, eu voltaria a pegar na capa com que comecei o espetáculo para, após todo um percurso de exploração e aceitação deste corpo, volto a tapá-lo, mas por minha opção, não pelo que as vozes partilhadas no início teimavam em dizer. A nível dramático fez todo o sentido e foi aplicado. Ao nível da exposição pessoal e corporal foi o derradeiro teste. Inicialmente não parecia uma indicação que causasse estranheza ou animosidade de qualquer estilo, o passaria a ser visto já o estaria a ser conforme a construção inicial. Mas enquanto intérprete, a diferença entre uma leve camada de tecido transparente e a inexistência de qualquer material é, no mínimo, notória. Conseguir ultrapassar essa falta de à-vontade, essa vergonha, foi realmente o último e mais forte teste de todo este processo.

Perante a apresentação a receção foi muito calorosa por parte das pessoas que tiveram a generosidade de partilhar a sua opinião, com visões díspares das linhas dramáticas de alguns momentos, mas sem nunca diferirem na linha principal: um corpo em busca de outros corpos para habitar, até que aceita aquele que tem.

Perspetivas futuras

Como em todos os processos de criação artística em que participei, Corpos de Botto, Corpos de Hoje deixa várias linhas suscetíveis de continuação de experimentação e/ou investigação.

Em contexto de continuação do trajeto académico num terceiro ciclo de estudos teria vontade de continuar e aprofundar o estudo sobre o episódio “Literatura de Sodoma”. Não só para perceber com mais profundidade o lastro da Liga de Estudantes que contestou a moralidade das obras, mas também para perceber a razão pela qual apenas fontes mais recentes, cerca de anos 2000 em diante, mencionarem Judith Teixeira. Por outro lado, gostaria de encetar um mapeamento da identidade *queer* de António Botto tendo em conta

um período mais abrangente da sua vida, bem como um volume da sua obra mais abrangente, nomeadamente a obra dramática onde a caracterização de personagens será mais profunda e eventualmente reveladora de diferentes matizes da cosmogonia bottiana.

De um ponto de vista artístico gostaria de aplicar uma abordagem mais textual num processo artístico baseado na obra poética de Botto ou, por outro lado, investigar ligações entre os corpos e as suas expressões de movimento e um conceito de beleza.

Referências Bibliográficas

- Almeida, S. J. (5 de Setembro de 2010). *Lesbianismo e Primeira República*. Obtido de UMAR: https://umar.pt/images/stories/pdf2/grupodastreze/saojosealmeida_grupodastreze.pdf
- Bolen, J. S. (1989). *Gods in everyman*. Harper-Collin e-books.
- Botto, A. (1940). *Cartas que me foram devolvidas*. Lisboa: Argo.
- Botto, A. (1975). *As Canções de António Botto*. Lisboa: Edições Ática.
- Brilhante, M. J. (2022). Do teatro ao Perfinst: a obra de arte viva segundo a Karnart. Em Karnart, *Perfinst* (pp. 14-22). Lisboa, Lisboa, Portugal: Karnart.
- Buttler, J. (2012 de julho de 23). Obtido em Novembro de 2025, de KAOS | GL: https://kaosgl.org/en/single-news/interview-with-judith-butler?utm_source=chatgpt.com
- Correia, V. (2025). *História da Homossexualidade em Portugal - desde o século XIII até ao século XX*. Lisboa: Âncora.
- Eco, U. (2004). *A História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record.
- Ferreira, J. M. (2005). Em busca de um devir performativo queer em Portugal. *Sinal de Cena*, 17-20.
- Ferreira, R. (1929). A tragédia temporária do poeta António Botto. *Repórter X*, 1-3.
- Freud, S. (1901). *A Psicopatologia da Vida Quotidiana*. Relógio d'Água.
- Freud, S. (1951). Psychoanalytic Electronic Publishing. *International Journal of Psychoanalysis*, 786-787. Obtido de <https://pep-web.org/search/document/IJP.032.0331A>
- Klobucka, A. (2013). Fernando Pessoa Ativista Queer: Uma Releitura do 'Antinous'. *Congresso Internacional Fernando Pessoa* (pp. 236 - 245). Lisboa: Casa Fernando Pessoa.
- Klobucka, A. M. (2018). *O Mundo gay de António Botto*. Lisboa: Documenta.
- Lehman, H.-T. (2017). *Teatro Pós-Dramático*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Lugarinho, M. C. (2003). Literatura de Sodoma: o cânone literário e a identidade homossexual. *Gragoatá*, 133-145.
- Nietzsche, F. (1992). *O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. Companhia de Bolso.
- Pessoa, F. (1975). António Botto e o Ideal Estético em Portugal. Em A. Botto, *As Canções de António Botto* (p. 22). Lisboa.
- Pinho, M. R. (2022). *masc: o corpo masculino e a masculinidade na fotografia gay*. Porto: Escola das Artes da Universidade Católica do Porto.
- Rede Ex Aequo*. (s.d.). Obtido em novembro de 2025, de Glossário LGBTI: <https://rea.pt/apoio/questoes/glossario-lgbt>
- Ribeiro, T. C. (18 de outubro de 1934). O que é e o que vale uma "Canção". Comentários, críticas, referências. *Fradique*, pp. 7-8.
- Serôdio, M. H. (2011). Evocar em perfinst a dor dos deserdados. *Sinais de Cena*, 18-20.
- Vizcaíno, F. M. (2012). *Canções / Songs: Fernando Pessoa traduz António Botto*. Porto: IPP - ISCAP.

Anexos

Anexo I – “O Salto” - Resultado dos primeiros laboratórios de exploração teórica e dramatúrgica escrita

Sonhei que corria por uma montanha e que o nevoeiro adensava a cada passo. Já custava à luz penetrar pelo céu nublado, mas o nevoeiro abraçava-me. Tinha tudo para sentir medo, mas não. Só calma e eu a andar, calmo. Não foi preciso muito até não conseguir ver a mais de um metro de distância. E aí, no limite do medo e do grito de desespero, tudo se dissipa! Nuvens nevoeiro, tudo se desvia para o fundo de uma das paisagens mais belas que já vi: uma escarpa florida ao longe, com um caminho feito da relva mais verde que já vi e que me ligava àquele cenário. Observei. No topo da escarpa estava alguém que abria e fechava os braços. Da vez que abriu mais os braços saltou, serena. Aquela pessoa acabara de se atirar sem qualquer chance de retorno. Um salto para a névoa, para o nublado, para o quase não ver. Entre a verdade da morte e a vergonha de admitir que não voava, saltou. E foi o voo mais belo que eu já vi.

Anexo II – Considerações iniciais dos primeiros laboratórios

Motto literário:

“Sim, o mais importante na vida
é ser-se criador.
E para o impossível
só devemos caminhar de olhos fechados
como a fé e como o amor.”

- Poema I do caderno “Curiosidade Estéticas” das *Canções* de António Botto

Questionamentos sociais e pessoais:

Que corpo é este com que dialogo todos os dias?

Porque é que continuamos a operar, se não mais que nunca, sobre trâmites de beleza inatingíveis?

Os corpos *queer* serão mais sujeitos ainda a estes operadores de beleza? → perante esta sujeição, serão mais facilmente ostracizados, se não pela ilegitimidade, por uma assunção de futilidade?

Anexo III – David, Atlas e Discóbolo



Ilustração 1 - David de Miguel Ângelo

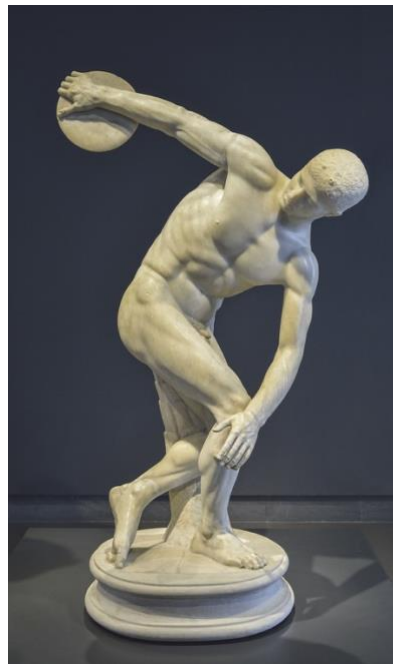


Ilustração 2 - Discóbolo de Míron



Ilustração 3 - Atlas Farnésio de autor desconhecido

Anexo IV – Entrada de diário de Bordo - Laboratório “Explorar o bonito”

Viagem autobiográfica (13 de maio de 2025): Hoje a exposição do corpo pareceu-me essencial. A imagem do meu corpo em situações de esforço criou linhas e imagens que não estou habituado a ver na televisão nem no cinema, muito menos sem t-shirt, e menos ainda em situações não cómicas/risíveis. Sempre disse que era incapaz de fazer nudez em palco, certamente terá sido por vergonha.

Anexo V – Guião de cena sem comentário crítico

Cena 1 - A CORRIDA PARA CHEGAR

Viril, trigueiro, moreninho, ENGASGA-SE gracioso, gentilíssimo talhe, sóbria musculatura ENGASGA-SE viril, flexuoso e delgado → Botto

Quantas voltas à casa deste hoje?
Só não quero que te faça mal
Quantas voltas deste?
Não corras!
Olá, já estás mais... outra vez
Quantas voltas já deste?
Queres que te diga uma coisa, estás cada vez melhor!

alto, garboso, suavísimos e longos ENGASGA-SE garbo gentil e atlético, uma flor de oiro, sensualíssimo ENGASGA-SE → Botto

Não leves a mal, estamos em casa
Quantas corridas fizeste?
Só não quero que te faça mal
Quantas voltas já deste
Tu já viste a quantidade de
E sai disparado a correr pela calçada
Não leves a mal, estamos em casa
Quantas corridas fizeste?
Só não quero que te faça mal
Quantas voltas já deste
Tu já viste a quantidade de
E sai disparado a correr pela calçada
E sai disparado a correr pela calçada
E sai disparado a correr pela calçada e ouve:
Tens vergonha que te digam as verdades!

PALMA E DOIS CAMINHOS

Eu sei o que é a vergonha, sinto-a a toda a hora
Eu sei o que é a verdade, vergo-me perante ela a todo o momento
Mas como é que as entendo quando uma se suporta na outra?
Deve haver uma maneira de resolver isto, com o exercício constante da razão, uma atitude estoicista, idas à psicóloga, um sistema de roldanas que reduza o esforço necessário para metade, sei lá... alguma coisa?
Um caminho... sê jovem, jovem apenas *PALMA E DOIS CAMINHOS* Vou. Sê natural como as rosas *PALMA E DOIS CAMINHOS* Siga. Mas não queiras ser mais nada *QUASE PALMA*

ASSUMO O CENTRO, PRÓXIMO DO PÚBLICO. DOU-LHES AS COSTAS. MÃOS PARA O AR, AO DESCEREM A LUZ MUDA PARA A ÁREA DA VIAGEM, SAI A PRIMEIRA CAMADA.

MÃOS PARA TRÁS, PALMAS A SUGAR A ENERGIA DO PÚBLICO, ENTRADA DECIDIDA PARA UM DOS CANTOS, PRIMEIRA PALMA, SURGE O PRIMEIRO PONTO DE LUZ e inicia "Birth of the liquid Plejades"

Cena 2 - ENCORPORAR

Primeiro corpo: Viril, Delgado, gracioso (pose super-homem)

Segundo corpo: Gentil talhe, sóbria musculatura, alto

Terceiro corpo: Flexuoso, longos olhos, sensualíssimo

Separador - ida ao microfone

«Imaginei um amor que nada exigisse do corpo, daquele corpo. Então larguei-o e procurei esculpi-lo. Por dentro. »

PALMA e inicia "Journey through a burning mind"

Cena 3 - CORPO APARENTE VS OCULTO

Cena 3.1) Corpo da Luz, aparente

Pesquisa apenas da estátua de DAVID: esta estátua que é vista e que tento incorporar não serve pois sempre que a tento esticar em direção à verticalidade total criando uma linha clara e orientada aos céus ela desfaz-se

Cena 3.2) Corpo da Escuridão, oculto, mostrengo

Pesquisa das anti-estátuas que culmina no mostrengo

Separador - ida ao microfone

Cena 4 - O SALTO

Começa com ida ao microfone e vai progressivamente montando a imagem final

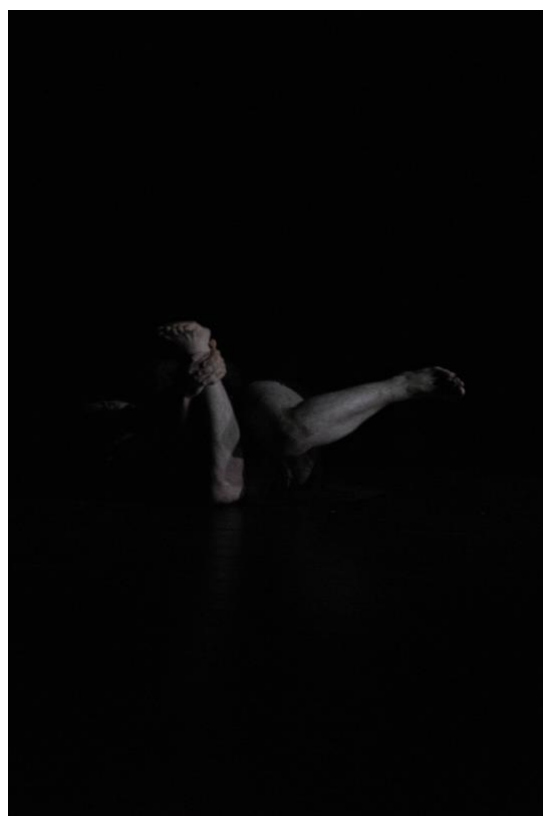
Sonhei que corria algures e que o nevoeiro adensava a cada passo. Já custava à luz penetrar pelo céu nublado e o nevoeiro abraçava-me. Tinha tudo para sentir medo, mas não. Só calma e eu a andar, calmo. Não foi preciso muito até não conseguir ver a mais de um metro de distância. E aí, no limite do medo e do grito de desespero, tudo se dissipa! Nuvens nevoeiro, tudo se desvia para o fundo de uma das paisagens mais belas que já vi: uma escarpa florida ao longe, com um caminho feito da relva mais verde que já vi e que me ligava àquele cenário. Observei. No topo da escarpa estava alguém que abria e fechava os braços. Da vez que abriu mais os braços saltou, serena. Aquela pessoa acabara de se atirar sem qualquer chance de retorno. Um salto para a névoa, para o não ver. Entre a verdade da morte e a vergonha de admitir que não voava, saltou. E foi o voo mais belo que eu já vi.

Separador - imagem final

«Quero morrer em beleza!»

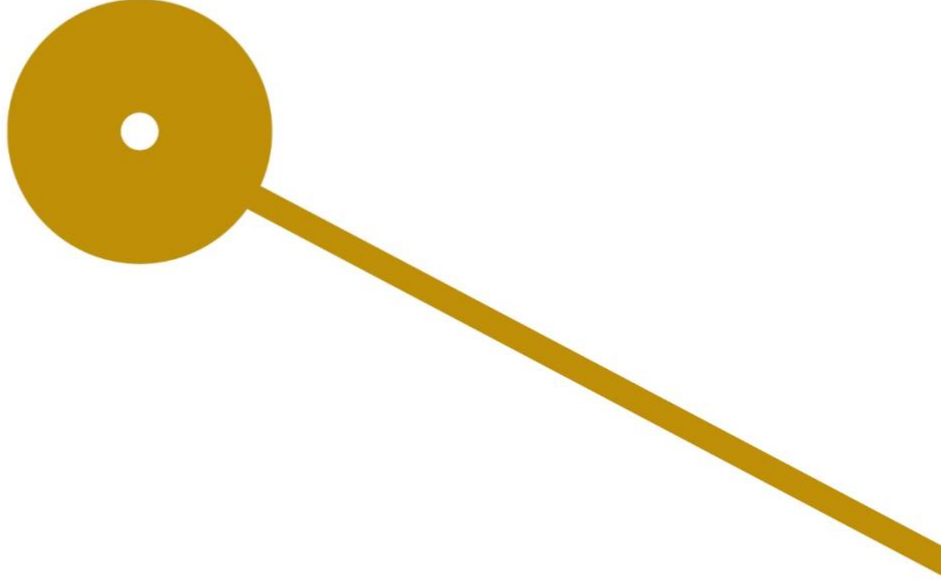
Anexo VI – Registos fotográficos do ensaio geral





ESCOLA
SUPERIOR
DE MÚSICA
E ARTES
DO ESPETÁCULO
POLITÉCNICO
DO PORTO

P.PORTO



M

MESTRADO
ARTES CÉNICAS
CRIAÇÃO TEATRAL

Corpos de Botto, Corpos de Hoje
Henrique da Fonseca Rainho