

O CANTO LÍTICO HOMOAFETIVO: AVANÇOS, NEGACEIROS E RECUSAS DA LIBIDO GAY

THE HOMOAFECTIVE LYRIC SINGING: ADVANCES, NEGATIVES AND
REFUSALS OF GAY LIBIDO

Edina Boniatti¹

Valdeci Batista de Melo Oliveira²

Rosely Sobral Gimenez Polvani³

RESUMO: Consideramos, para a realização deste estudo, os avanços, negaceiros e recusas no que concerne à leitura e aos estudos da lírica erótica homoafetiva, lembrando que as práticas estéticas possuem um papel fundamental para intervir no *modus operandi* e desvelar fenômenos psíquicos e emocionais constituintes de uma politicidade do sensível. Desse modo, neste artigo, a proposta volta-se para a análise-interpretativa do poema *Festim*, de Raimundo de Moraes, tomando, para tanto, como fio condutor, a estilística. Nesse sentido, é importante que a leitura interpretativa busque aporte teórico nos estudos sobre as figuras de estilo dispostas pela expressão lírica da composição poética. Logo, objetivamos desvelar, mediante a imagem poética, repleta de significantes que advêm do Outro, vinculados à libido e ao gozo, uma profundidade ótica que revela percepções, sentires, desejos, ânsias, angústias e clamores daquele que não é regido por padrões sexuais considerados normativos em sociedades de herança patriarcal. É relevante destacar que, em *Festim*, a figuração do corpo revela compreensão do eu e de sua relação com o outro e demonstra a importância da imagem corporal na constituição do sujeito como elemento que mantém um papel essencial como propulsor da percepção da alteridade.

¹Mestra em Letras -Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. Doutoranda em Letras -Linguagem e Sociedade na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3681-2951>. E-mail: edina21boniatti@gmail.com.

²Doutora em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo – Brasil. Professora Associada na Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-7623-4087>. E-mail: valzinha.mello@hotmail.com.

³ Mestranda em Letras -Linguagem e Sociedade pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Brasil. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3179-7086>. E-mail: gimpol2@gmail.com.

PALAVRAS-CHAVE: Lírica homoerótica; corpo; erotismo; inconsciente; imagens.

ABSTRACT: We consider, for the accomplishment of this study, the advances, deniers, and refusals concerning the reading and the studies of the homoaffective erotic lyric, remembering that the aesthetic practices have a fundamental role to intervene in the *modus operandi* and to reveal psychic and emotional phenomena that constitute a politics of the sensitive. Thus, in this article, the proposal turns to the interpretative analysis of the poem *Festim*, by Raimundo de Moraes, taking, as such, stylistic as the guiding thread. In this sense, it is important that an interpretive reading seeks the theoretical support in studies on the figures of the style arranged in four levels of the formal structure of the poems: graphic-visual-sound level; a syntactic level; a semantic level and a lexical level, according to what the poetic composition raises. Therefore, we aim to unveil, through the poetic image, full of signifiers that come from the Other, linked to the libido and the delight, an optical depth that reveals perceptions, feelings, desires, cravings, anxieties, and claims of those who are not governed by sexual standards considered normative in patriarchal heritage societies. It is relevant to highlight that, in *Festim*, the figuration of the body reveals an understanding of the self, and its relationship with the other and demonstrates the importance of the body image in the constitution of the subject as an element that maintains an essential role as a propeller of the perception of otherness.

KEYWORDS: Homoerotic lyric; body; eroticism; unconscious mind; images.

1. INTRODUÇÃO

Fui
 Não me deixei prender. Libertei-me de todo e fui
 em busca de volúpias que em parte eram reais,
 em parte, haviam sido forjadas por meu cérebro;
 fui em busca da noite iluminada.
 E bebi então vinhos fortes, como
 bebem os destemidos no prazer.
 (KAVÁRIS, 2017, p. 97).

O fato de todo discurso ser atravessado por relações de poder e de saber ajuda a compreender por que, no Brasil, pouco se conhece, comenta-se ou se discute sobre a poesia gay. País de cariz escravocrata – cioso nos *modus operandi* de se conservar esse cariz escondido nas mil capas do dizer que naturaliza, desde a miséria até a sexualidade humana, como fenômenos naturais e não constructos socioculturais – tem no racismo, na misoginia e na homofobia

os tabus e preconceitos que contribuem para erigir e manter o arame farpado da desigualdade social, ao ponto de, até mesmo entre os gays, serem poucos os que se sentem à vontade em apontar a preferência por este ou aquele autor capaz de representar o ânimo erótico expresso nos afetos entre dois homens como tema de poesia lírica.

Entre nós, mais que um tema tabu, a poesia homoafetiva gay carrega consigo a maldição de ser filha do que Baudelaire (2006) denominou também de “flores do mal”, nome do livro com o qual teve início a tradição do poeta maldito, pela voz lírica que se atreveu a expressar temas e motivos que não estavam a serviço do “belo, do bom e do verdadeiro” no sentido da moralidade pequeno-burguesa e, portanto, por não lhe ter mais nenhuma serventia, será posta de lado até nas academias. Basta ver o quanto nelas é falto o número de pesquisas em torno da poesia lírica, para não mencionar a escassez de pesquisas sobre a lírica erótica e, dentro dela, a lírica homoerótica. Assim como a lírica transgressora de Baudelaire trouxe os lupanares e outros lugares interditados ao lume do pregão público para a esfera da poesia lírica, e, com esse gesto, Baudelaire renegou a função sublimadora da poesia, o poeta Raimundo de Moraes também renuncia à função sublimadora da linguagem ao abordar como tema de seus versos a esfera mais recôndita da vida privada que é a intimidade do ato sexual restrito à alcova.

Entretanto, essa é uma questão que além de sociocultural é também acadêmica posta à espera de maiores esforços de pesquisadores que se vejam imbuídos dessa empreitada. Segundo Bataille (2014, p. 35), “os homens fizeram de sua atividade sexual uma atividade erótica” e essa foi a mudança que levou a sexualidade humana a sair da esfera biológica e entrar na esfera da cultura. Nela, o desejo erótico torna-se uma poética, que burla as moralidades, mas precisa delas para se sustentar, pois, como afirma Rougemond (2003, p. 381), Eros precisa da interdição e de “recriar obstáculos para poder de novo desejar e para exaltar esse desejo ao nível de uma paixão consciente, intensa,

infinitamente interessante”. As mais diversas formas de expressão desse desejo, embora obnubiladas pelo *establishment*, encontram meios e veículos abertos ou recônditos de povoar imaginários, sejam eles a literatura, a música, o audiovisual, o cinema, a pintura, a dança, quer artísticas ou não, das formas mais elevadas ao mais rebaixado da pornografia. Essas expressões buscam o conhecimento de afetos, pulsões e formas de se viver a sexualidade interdita, apesar ou mesmo por causa dos interditos possibilitam aos estudos da poesia homoerótica. Na vida literária, a contemplação poética, desde a poeta grega Safo, tem sido uma expressão da experiência erótica capaz de desnudar perceptos que fazem uso das condições de possibilidades eróticas das experiências que dão forma ao desejo com vistas a povoar o imaginário humano sobre o exercício da sexualidade, ampliando as formas de satisfação e de se obter prazer derivados desse exercício.

Desde a Antiguidade helênica, os poetas cantam Eros em poemas narrativos cujos enredos mais frequentes figuram cenas de casos amorosos de êxtases perante a sensualidade do corpo amado convidativo, num jogo de enlaces, negaceiros e recusas, que expressam verdadeiras batalhas eróticas de corpos desnudos cujas imagens carregaram as energias libidinais de muitos povos e que agregam os recursos retóricos mais eficazes para as formas de sedução de Eros.

A poesia lírica tem sua essência formal na expressão do sentimento que emana do complexo de imagens que formam o poema, plasmado dentro do estilo poético do artista Croce (2001). Nesse sentido, o fio condutor desse estudo é o estilístico, abordado pela perspectiva analítico-interpretativa que visa encontrar na expressão estilística do poema a percepção que o sujeito lírico constrói de si mesmo e da sexualidade homoafetiva. Sendo assim, este trabalho encontra aporte teórico nos estudos estilístico da poética que constrói o poema estudado e da expressão lírica que torna possível a percepção das estratégias utilizadas pelo poeta com vistas a angariar uma cumplicidade para a lírica

homoafetiva, conquistada mediante o uso de delicadas estratégias discursivas e estilísticas, capazes de vencer a hostilidade, a indiferença ou a surpresa do leitor não iniciado na temática. Inclusive, CÂMARA JR (1978) enfatiza que o apelo discursivo pode ser evidenciado, não apenas no conteúdo, mas especialmente nas escolhas estilísticas feitas pelo autor, no caso em tela o poeta lírico.

Assim, o artesão da palavra lírica aqui escolhido para o desvendar dessas escolhas estilísticas e das percepções, sentires, desejos, angústias, entre outros, no tocante à questão em tela, é o poeta pernambucano Raimundo de Moraes, que também é jornalista e publicitário, e um dos editores do *Portal Literário Interpoética*. Poeta capaz de criar heterônimos, Raimundo de Moraes viveu anos estudando em Brighton, no litoral sul da Inglaterra e, de volta ao Brasil fez parte da eclética geração do *Movimento de Escritores Independentes* que agitou as ruas do Recife na década de 1980. Desse poeta lírico, foi escolhido para análise o poema *Festim* (2014), cuja construção imagética se volta para a figuração do corpo: corpo erógeno; corpo que comunica sua libido; corpo em busca do gozo no contato com o corpo do outro (seu igual e diferente); aquele em que ora se espelha e reconhece e ora estabelece uma relação de alteridade; corpo que procura desvendar suas singularidades, seu espaço relacional na trama da cultura, sua construção identitária, seu reconhecimento como corporificação comunicativa estética e erótica.

Portanto, a percepção do corpo, neste estudo, segue a perspectiva de Jaques Lacan, que dialoga com a proposição de Freud de que as reflexões sobre a corporificação não podem seguir prescritivas meramente biológicas, mas sim pulsionais e erógenas. Seguindo a esteira freudiana e extrapolando-a, Lacan nos apresenta um corpo atravessado pelos significantes que advém do pequeno e do grande Outro, habitado pelas pulsões, pelo desejo, pelos ímpetos libidinais, pelo anseio gozoso.

Segundo Cukiert e Prizskulnik (2002), a partir de 1963, ao questionar a gênese do eu, Lacan, a partir de preceitos extraídos da filosofia e das teorias psicanalíticas de Freud, elabora a sua importante noção de “estágio do espelho”. É mediante o reconhecimento da imagem do corpo frente a um espelho que o bebê, a partir dos seis meses de idade, volta a sua observação para a imagem semelhante que lhe é devolvida. E desse desconhecimento relacional com a compleição desse eu/outro inicia-se um processo de alienação do sujeito que será fundamental para a sua constituição.

Trata-se de uma relação pulsional com a imagem do corpo que não se delimita a apenas uma fase da vida da criança, mas que a acompanha no decurso de sua existência, não como mera propriocepção, mas como percepção da alteridade. Logo, é por meio dessa relação libidinal com a imagem corporal que o sujeito se relaciona com o lugar simbólico ocupado pelo Grande Outro e pode voltar a ouvir a sua voz, por vezes, emudecida, esquecida ou perdida nos emaranhados de sua história, de sua mitologia familiar. É o Outro que propicia as descobertas, entre a linguagem e o inconsciente, daquilo que o sujeito não reconhece de si mesmo e lhe chega, muitas vezes metonímica e/ou metaforicamente, por meio das pulsões e repetições, dos atos falhos, dos sintomas, entre outros.

Cukiert e Prizskulnik (2002) enfatizam ainda que Lacan delimita um campo psicanalítico que possibilita pensar o corpo por meio de seus três registros fundamentais: Imaginário, Simbólico e Real. Assim, sob o prisma do Imaginário, temos o impacto do reconhecimento da imagem corporal sobre o sujeito e a forma como essa relação, que se estabelece entre o eu/outro, contribui para a constituição da subjetividade. Sob o enfoque do Simbólico, a discussão se volta para um corpo marcado pela relação com o mundo social (linguagem, fala, discursividade do corpo); enfim, pela cadeia de significantes que se apossa do sujeito desde o ventre materno até os últimos dias de sua vida. Na perspectiva do Real, o corpo tona-se a materialidade por meio da qual

ressona o campo energético psíquico (pulsão erótica) que impulsiona ao gozo. Entretanto, cabe-nos recordar que embora Lacan tenha articulado paulatinamente os três registros em sua teoria – Imaginário (1936-1953); Simbólico (1953-1976); Real e inter-relação entre os três registros (1976-1980) – não há como pensá-los de forma dissociada, mas, ao contrário, devem ser analisados como uma estrutura que ancora toda a constituição do inconsciente psíquico humano.

Isso nos leva a refletir sobre o fato de que no inconsciente psíquico residem as forças e as condições de possibilidade de formação da imagem poética como demonstra Gaston Bachelard (2001) ao explorar a força da imaginação poética. Então, o autor destaca que o poeta vivencia as formas por meio da imaginação criadora ao criar um novo ser de linguagem, liberando a percepção e os afetos para efeitos de sentido antes desconhecidos. Assim, os signos, os significantes e os significados desenham imagens mentais motivadas por vivências prazerosas ou traumáticas, por sonhos, fantasias, ilusões, devaneios e anseios representativos da matéria que se figura como fonte viva de sua imago energética. A poesia é, portanto, um rico manancial de imagens materiais que nos direcionam ao âmago dos desejos do eu lírico e, segundo Bataille, em *O erotismo* (1987), a poesia apresenta-nos o caminho da quebra da solidão descontínua; conduzindo-nos “à indistinção, à fusão dos objetos distintos. Ela nos conduz à eternidade, à morte, e pela morte, à continuidade: a poesia é l'éternité. C'est la mer allée avec le soleil⁴” (BATAILLE, 2014, p. 18).

2. MEU CORPO, SEU CORPO: SINFONIAS DE EROS NO CANTAR LÍRICO HOMOAFETIVO

Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também

Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre,

⁴ Fragmento poético do poema *L'Éternité*, de Authur Rimbaud, traduzido por Fernando J. Germano Esteves como “O eterno. É assim o mar sem fim ao sol”.

dos imortais que têm a cabeça do Olimpo nevado,
e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias,
e Eros: o mais belo entre Deuses imortais,
solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos
ele doma no peito o espírito e a prudente vontade.
(HESÍODO, 1995, p. 131).

Eros é um mito de presença fundamental nas reflexões de Hesíodo – um dos mais antigos poetas gregos a cujas obras temos acesso – sobre a teogonia do universo. Na linguagem simbólica grega, assume para si a representatividade sagrada do fulgor cósmico da fecundação e figura metonimicamente o acasalamento entre os seres: “solta-membros, dos Deuses” e “dos homens”; ele é, pois, a paixão avassaladora, a sofreguidão da pulsão erótica, o coração fulgurante do ardor do desejo, a ebulição festiva do inefável e infante. Como dimensão mítica da linguagem, o lindo poema do filósofo, referenciado em epígrafe, inicia-se com o canto das musas filhas de Zeus e *Menmosýne* – como revelador da verdade no registro da memória grega – e com sua dança transcendente para, na sequência, apresentar os quatro deuses primordiais para a configuração do universo no mundo mitológico grego: Caos, Terra, Tártaro e Eros (HESÍODO, 1995).

Não atende aos objetivos deste artigo minuciar a função que cada um desses deuses primordiais assume em Hesíodo, mas é relevante destacar que eles representam o *yin-yang*, figurando a dualidade que há em todos os elementos partícipes do universo. Entretanto, dualidade não é, no poema, o retrato da disparidade excludente; pois, nele, esses elementos díspares também se complementam. Destaquemos o que Torrano (1995) observa sobre o espírito dual contido em Eros e Caos ao estudar a obra *Teogonia* de Hesíodo:

Tal como *Éros* é a força que preside a união amorosa, *Kháos* é a força que preside à separação, ao fender-se dividindo-se em dois. A imagem evocada pelo nome *Éros* é a da união do par de elementos masculino e feminino e a resultante procriação da descendência deste par. A imagem evocada pelo nome *Kháos* é a de um bico (de ave) que se abre, fendendo-se em dois o que era um só. *Éros* é a potência que preside à procriação por união amorosa, *Kháos* é a potência que preside à procriação por cissiparidade (HESÍODO, 1995, p. 35).

Essas reflexões são essenciais para a análise do poema *Festim* (2011), de Raimundo de Moraes. A relação com o deus grego Eros, concebido numa festividade de celebração de aniversário de sua mãe, a deusa do amor Afrodite. Eros nasce encarnando as celebrações à vida e suas forças cósmicas de fecundação feita de enlaces entre corpos que se unem no afã de perpetuação da vida (HESÍODO, 1995). Assim, na poesia lírica *Festim* se levantam imagens de comemoração festiva da celebração das energias corporais que se somam nos enlevos da conjunção amorosa. O título do poema remete a personalidade festiva do deus Eros, mas, especialmente, porque a dualidade – união versus cisão – aparece na imagética lírica os primeiros aos últimos versos. Assim, a comunhão evidenciada por meio do encontro erótico é também disposição para o irromper da angústia perturbadora que impõe uma sondável e constante fissura. Vejamos abaixo o poema:

FESTIM

- 01 Meu amor
- 02 Tem cheiro de maconha e de quintais
- 03 Uma flor de lis
- 04 desabrocha em sua omoplata escura
- 05 seus dentes catam-me coisas
- 06 e os dedos aprofundam-se retos em mim
- 07 e os dedos aprofundam-se e tocam sinfonias.
- 08 Alimento o desespero desse homem

09 todos os dias lhe dou o futuro que não tenho
10 cevo os músculos com beijos
11 escuto humilde suas exigências.
12 Enquanto que de luz acesa ele me possui
13 no escuro lembro de histórias antigas
14 ouço aplausos, rio baixo da tristeza vil.
15 Meu homem me procura
16 e beija-me as bochechas
17 “Santo” digo-me eu
18 e nas esquinas oro incessante
19 incessantemente acompanhado
20 por todos os meus demônios
(CHAVES; MORAES, 2014, p. 67).

Esse poema pertence à coletânea de poesia homoerótica, intitulada *Poemas Homoeróticos Escolhidos* (CHAVES; MORAES, 2014). Treze dos poemas nela contidos são do poeta pernambucano Paulo Azevedo Chaves, seis poemas inéditos e sete já publicados. A eles acrescentem-se os poemas selecionados por Raimundo de Moraes que já haviam sido publicados em dois livros de sua autoria, *Baba de Moço* (2010) e *Tríade* (2010), ambos lançados em Recife, mas com a assinatura de seu heterônimo Aymmar Rodríguez. Ainda compõem essa obra os poemas do brasileiro Cassiano Nunes e do português António Botto, acrescidos das traduções de poemas de grandes poetas líricos, tais como: Walt Whitman, Abu Nuwas, Federico Garcia-Lorca, Luís Cernuda, Jean Genet, Constantino Cavafy e Paul Verlaine. Sobre a obra, afirma o poeta Paulo Azevedo Chaves.

Procurei seguir à risca o conselho de Keats no dístico final de sua bela *Ode Sobre uma Urna Grega*: “Beleza é verdade, verdade, beleza, – isso é tudo / Que sabeis na terra e tudo que precisais saber”. O que muitos certamente enxergarão como vulgaridade, indecência, obscenidade, para mim nada mais é do que a busca de uma linguagem visceral em consonância com o que pretendo exprimir – a realidade nua e crua

do sexo, que deve prescindir de eufemismos e de termos e construções verbais bem comportados e/ou eruditos para descrevê-la e para exprimi-la” (CHAVES; MORAES, 2014, p. 19).

Em conformidade com esse postulado, a editora *INDEX ebooks* (<http://www.indexebooks.com/livros.html>.) é uma editora especializada em ebooks de literatura gay em língua portuguesa a preços *low-cost*. Ela publica novas obras de literatura gay de autores portugueses, brasileiros e de outros países, pois em vernáculo a publicação de livros de literatura gay, pela força dos preconceitos homofóbicos, é incipiente e sofre diversas formas de silenciamentos, assim como a reedição em vernáculo de obras esgotadas que precisam vir a lume outra vez. O nome escolhido para etiquetar a editora faz uma fina referência irônica à Lista de Livros Proibidos da Igreja Católica, o *Index Librorum Prohibitorum*, que mantinha a ferro e fogo uma lista de publicações proibidas, os "livros perniciosos", criada em 1559 no Concílio de Trento (1545-1563).

Ao analisarmos esse poema podemos notar que, compondo já o verso 01, aparece o significante amor, antecedido do pronome possessivo “meu”. Esse pronome demarca a essência individualizada do amor que será descrito. Não se trata do amor no sentido universal, mas da forma como o eu-lírico celebra afetivamente o seu amor por meio dos sentidos; celebração encarnada no corpo do ser amado, descrito em detalhes numa relação alusiva com a festividade presente no título. É importante ressaltar que, de acordo com Santaella (2019, p. 300), a poesia tem o poder de “levar a vocação descritiva ao seu limiar”. Assim, ela demarca que o aspecto mais saliente da modalidade descritiva qualitativa, que é parte intrínseca da elaboração poética, é o estado relacional e analógico sob o qual a linguagem se estrutura.

Logo, no verso 02, o eu lírico utiliza-se de um efeito relacional sinestésico para descrever o amor. Ele cheira a “maconha” e a “quintais”. Como podemos

observar nos conceitos apresentados nas gramáticas, no que toca a função textual do substantivo, inevitavelmente, estas são palavras de muita força designativa na composição dos enunciados, pois performam em nossa mente a construção imediata de uma imagem do objeto para o qual apontam, ativando detalhes contidos em nossa memória, com particularidades individualizadas, sobre esse o mesmo (CUNHA, 1977; LIMA, 1980; BECHARA, 2009; CASTILHO, 2012).

Do ponto de vista morfológico, o poema é composto por 31 substantivos, sendo o substantivo a classe gramatical que representa a substância material encarnada nas correlações imagéticas, mesmo quando o substantivo é abstrato, como no primeiro verso, a expressão metafórica “meu amor” ganha a densidade do pronome possessivo que neutraliza o significado abstrato da palavra amor, dando-lhe a máxima concretude com o qual o amador encarna o amado num corpo físico de homem, cujo cheiro pode ser apreciado pela memória olfativa e simultaneamente visual. Nesse sentido, o cheiro de “maconha” e “quintais”, ao mesmo tempo em que parece conduzir ao primitivo e selvagem que a sensação olfativa do silvestre provoca, desperta a aproximação dionisíaca do êxtase contido nos efeitos orgânicos provocados pelos princípios ativos da cannabis. Princípios ativos que liberam a manifestação de pulsões e permitem que os desejos se revelem.

O estilo que performa o poema é um estilo dominado por uma “materialidade evanescente” do aparecer e refluir dos desejos do amado concentrado na dimensão física das sensações decorrentes do ato sexual contraposta à contemplação do sujeito lírico travestido no papel do amador, ao revelar para além das sensações as percepções inteligíveis que decorrem da dimensão sensível. Assim, no verso 08, os perceptos do amador o conduzem a pensar sobre o fato de que alimenta o “desespero” do amado, dando-lhe “todos os dias” um “futuro” que afirma não ter. Aqui aparece, de forma evidente, a contraposição mundo sensível e inteligível versus mundo material e visível, que

é confirmada com maior força nos versos 12 e 13 quando, no instante presente, o eu lírico é possuído pelo seu homem à “luz acesa” (mundo visível), mas “no escuro” (mundo sensível, que traz à tona não apenas o consciente como também o inconsciente) lembra-se “de histórias antigas”. Esse recordar-se, essa potencialidade do passado a atuar no eu pode fazer remissão ao conceito de transferência psicanalítico que, conforme explicam Laplanche e Pontalis (2001), não deve ser tomado num sentido que simplesmente atualizaria as “relações *efetivamente* vividas”, mas como uma alusão simbólica a experiências que marcaram profundamente a realidade psíquico-emocional do sujeito, de modo que direciona a forma como ele passa a ser afetado, a sua maneira de amar e sentir, as suas dores e sofrimentos emocionais (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001).

Sendo assim, nessa contraposição dos mundos do amador e do amado, podemos ver no primeiro a ciência de seus fantasmas interiores, num processo reflexivo de quem entende que a sua história de vida o conduz à condição de ser afetado amorosa e eroticamente de uma determinada maneira, ou seja, de viver o presente sem se lançar num corredor de anseios repletos de expectativas afetivas futuras; enquanto no segundo o apego físico traria a sensação ingênua de estar restituindo o *objeto a*⁵ para sempre perdido. Essa ingenuidade merece destaque por meio da fina ironia presente no substantivo “santo” no verso 17. O amado é “santo” no olhar do eu poético no sentido de inocente, de trazer ainda em si a crença de que pode, por meio do amor erótico, resgatar a perda da

⁵ As pulsões de sobrevivência e satisfação estão presentes no bebê desde o seu nascimento, de modo que é necessário um “objeto do mundo externo”, encarnado na figura de um adulto, de um semelhante que garanta sua condição de prosseguir a vivência, que lhe traga o prazer da satisfação. Dessa relação ficam registradas, no inconsciente psíquico, “marcas mnêmicas, imagens perceptuais”, que “de forma alucinatória” emergem na busca de resgatar o sentimento de completude perdido. A esse elemento que alucina Freud chamará de “Coisa”, inaugurando o seu “conceito de desejo”. Assim, o que o sujeito “deseja é a ‘Coisa’ que teria o poder” de restituir a plenitude sentida pelo bebê. Lacan chamará a “Coisa” de *objeto a*, mostrando que ele é o responsável pela falta que acompanha o ser humano ao longo de sua existência e atua como elemento fundamental para a sua constituição e como causa fundante de seu desejo (SBARDELOTTO; FERREIRA; PERES; OLIVEIRA, 2016, p. 114).

sensação de completude sentida na relação com o adulto que lhe oferecera os cuidados, o prazer, a satisfação, o carinho e o amor na primeira infância.

Isso remete-nos a uma conexão entre esse sentir do eu amado com o universo erótico apresentado por Georges Bataille (2014). Para esse autor, no “nascimento”, na “morte” e nos “acontecimentos” da vida somos seres distintos um do outro. Assim, “entre um ser e outro há um abismo, uma descontinuidade [...]. Tentamos nos comunicar, mas nenhuma comunicação entre nós poderá suprimir uma primeira diferença” (BATAILLE, 2014, p. 11). Essa diferença está na essência da forma como vivenciamos os processos da realidade sociocultural, as apreensões que deles fazemos, as identificações ideológicas, as reações psíquicas e emocionais que causam em nós. “Somos seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas temos a nostalgia da continuidade perdida” (BATAILLE, 2014, p. 12).

Desse modo, em Bataille (2014), encontramos no erotismo uma das principais maneiras por meio da qual buscamos resgatar a perda da continuidade. Assim, ele nos apresenta três formas de erotismo que, por vezes, fundem-se nas sensações humanas: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. Os dois primeiros são óbvios, relacionando-se ao amor Eros e Ágape. O erotismo sagrado, por sua vez, seria a forma de buscarmos transcender o mundo físico mediante ao amor, numa espécie de tentativa de fazer dele uma experiência religiosa; uma experiência que representaria “a busca da continuidade do ser perseguida sistematicamente para além do mundo imediato” (BATAILLE, 1987, p. 13). Nessa medida, torna-se possível afirmarmos que o apego ao amor físico do sujeito amado encontra filigranas de transcendência que extrapola, em suas expectativas inconscientes, o mundo físico que, em primeira instância, destaca-se perceptivamente no poema.

Nesse momento analítico, é de suma relevância observarmos que o contraste, a contraposição de elementos, percorre o poema também em outros aspectos. Nos versos 03 e 04, a satisfação prazerosa versus a dor despontam, representadas pela manifestação afetiva lírica quando ocorre a menção à figuração simbólica da “flor de lis” e “sua omoplata escura”. Segundo Mircea Eliade, em *Imagens e símbolos* (2000), o pensamento simbólico não representa um arquétipo de configuração exclusiva ao funcionamento psíquico da criança, do desequilibrado mental ou do poeta. Ao contrário, essa maneira de formular o pensamento

[...] é consubstancial ao ser humano: precede a linguagem e a razão discursiva. O símbolo revela certos aspetos da realidade — os mais profundos — que desafiam qualquer outro meio de conhecimento. As imagens, os símbolos, os mitos, não são criações irresponsáveis da psique; eles respondem a uma necessidade e preenchem uma função: pôr a nu as mais secretas modalidades do ser. (...) Quando um ser historicamente condicionado, por exemplo, um ocidental dos nossos dias, se deixa invadir pela parte não histórica de si próprio (o que lhe acontece com muito mais frequência e muito mais radicalmente do que ele imagina), não é necessariamente para regredir ao estágio animal da humanidade, para tornar a descer às fontes mais profundas da vida orgânica: imensas vezes ele reintegra, pelas imagens e símbolos que põe em marcha, um estágio paradisíaco do homem primordial (ELIADE, 2000, p. 13-14).

Cabe, nesse momento, observar que as flores são a viva figuração da experiência de um retorno ao paradisíaco; não apenas porque compõem o imaginário da natureza em uma de suas mais belas e coloridas composições, mas também porque, como elucida Ferreira (2013), a simbologia das flores remete aos ritmos sinfônicos do cosmos ligados às chamas iluminativas do sol nascente e ao avermelhado descer do sol poente. Desse modo, elas desabrocham e se fecham seguindo essas prescrições do universo e unificando-se a ele. São, pois, a figuração do nascer e do morrer e, conseqüentemente, do prazer e do desprazer, do vivenciar o paraíso e o perder.

De forma específica, a flor de lis fora historicamente utilizada, a partir do século XII, como brasão da monarquia francesa, simbolizando sabedoria, força e poder. Segundo Silva (2011), essa simbologia decorre de seu formato, pois, devido a suas pétalas pontiagudas, assemelha-se a uma espada. E, por sua vez, a espada remete, em forma e simbologia cultural, ao falo. Entretanto, numa concepção religiosa, a flor de lis é ainda associada ao amor eterno e à unificação da divina trindade. No contexto poético, essas simbologias – falo, amor e Deus unificado pela insígnia da representatividade masculina – dão força motriz aos sentimentos líricos que despontam dos versos de *Festim*.

Essa composição alegórica se completa com a palavra “omoplata” presente no verso 04. Trata-se de um termo pertencente aos estudos da anatomia humana de que o poeta se apropria numa intencionalidade extremamente significativa, visto que a omoplata é um osso, em forma triangular, que unificado à clavícula modula a cintura escapular, possibilitando que cada um dos membros superiores possa permanecer unidos ao tronco. Vejamos que, no poema, a imagem de a flor de lis, que desabrocha em sua omoplata escura, figura a união fálica no amor homoafetivo e revela, ao mesmo tempo, por meio do adjetivo, “escura” o sofrimento psicoemocional no entrecho de uma sociedade que ainda carrega insígnias discriminatórias do patriarcalismo. Portanto, o eu lírico vivencia a união fálica e, conseqüentemente, vivencia também o inevitável estigma.

Após essa descrição de qualidade metafórica, o corpo ganha materialidade discursiva no poema. Observemos que o corpo como objeto discursivo vem sendo considerado cada vez mais relevante em diversas epistemes, tais como Análise do Discurso e outras. De fato, tanto a Análise do Discurso quanto a Psicanálise voltaram a sua atenção às vicissitudes representativas e aos interditos que são impostos ao corpo, principalmente no que respeita à esfera da sexualidade. Michel Foucault é um deles e, em *O corpo, as heterotopias*, dedica um belíssimo capítulo à temática. Foucault (2013), ao

falar sobre “o corpo utópico”, faz uma afirmação categórica ao dizer: “meu corpo, *topia* implacável” (FOUCAULT, 2013, p. 1), revelando suas inquietações e perplexidades diante da imagem perspectivada no espelho que é, ao mesmo tempo, presença e ausência, tão perto e tão inalcançável.

Adaptarmo-nos ao corpo e/ou adaptá-lo de acordo com a discursividade que desejamos a ele oferecer é, pois, o nosso claustro. Assim, na sequência argumentativa da tese defendida pelo filósofo, ele argumenta que o corpo é também o lugar do utópico, bem como uma estrutura em que se dilata um espaço que não é apenas exterior, mas também interior, pois nele e por meio dele – da linguagem grafada na sua exterioridade – abrigam-se nossos “fantasmas”, delírios, angústias, paixões, pulsões, desejos, entre outros. Assim, Foucault prossegue, explicando de forma poética:

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também eu as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Torna-se claro, na percepção foucaultiana, que o corpo, ao representar o utópico, revela-se como abrigo da resistência e que está, portanto, profundamente ligado à a vida sociocultural, pois representa, na sua configuração estética, sintomas sociais de assujeitamento, estando proficuamente datado; logo imbricado a um local-tempo. Entretanto, ao exteriorizar as insígnias espaciais e locais do seu presente, o corpo não deixa de se comunicar com a discursividade histórica e cultural do passado coletivo. Ele pode, assim, representar asseveração ou negação dos elementos imaginários e

simbólicos absorvidos desse passado; a sua discursividade pode figurar a colonização ou a descolonização⁶ do pensamento e da percepção.

Acerca do corpo, é válido ainda notar que, ao afirmar ser ele o local da espera da realização do gozo, Jacques Lacan, em *Nomes do pai* (2012), recupera Freud e apresenta uma explicação em que o elemento sexual aparece como essencial para a articulação corpo-gozo. O gozo aparece, assim, ligado ao falo e à castração. Regulada pelo Nome-do-Pai, a relação sujeito-corpo organiza-se em torno do significante falo. Desse modo, afirma: a “satisfação imaginária” é um “elemento recortado por toda a experiência evocada pelos biólogos referente aos ciclos instintivos, muito especialmente no registro da sexualidade e da reprodução” (LACAN, 2012, p. 18). Entretanto, em *O seminário, livro 20 – mais, ainda* (1985), Lacan reformula as suas concepções e busca mostrar que, para além da sexualidade, o *objeto a* seria o elemento axial para produzir o efeito de articulação entre o gozo, o corpo e a linguagem. Sob esse prisma, sendo relacionado ao *objeto a*, o gozo conseqüentemente aparece vinculado ao Real, ocupando a esfera do inominável e do impossível, sempre à espreita, mas inacessível. Vejamos o que Christiano Mendes de Lima (2013) observa acerca dessa relação entre o *objeto a* e o gozo:

o objeto a, este resto da operação significante, tem estreita relação com o gozo produzido pela repetição significante. Como pudemos ler, Lacan afirma que na operação significante há perda – de gozo (entropia) – e é o objeto *a* que, na estrutura, representa esta perda e movimenta a repetição em busca da tentativa de recuperação (impossível) desta perda. É desta impossibilidade estrutural de recuperação do gozo, isto é, de se satisfazer com o objeto (o que seria possível se se tratasse de um objeto natural) que surge a dimensão do Desejo ou do sujeito do desejo. Neste ponto da teorização, Lacan considera o objeto *a* como causa do desejo, o que acaba por levá-lo a

⁶ Segundo Bonnici (2009), a colonização deixa marcas históricas profundas no sujeito colonizado, de tal forma que os vestígios ideológicos do passado despontam em signos do momento presente. Assim, descolonizar o pensamento significa ter crítica percepção dessas marcas e desvencilharmo-nos delas na compreensão analítico-interpretativa do mundo.

pensar que o objeto *a* é também condensador de gozo (LIMA, 2013, p. 192).

Nessas reflexões, que se dão após a década de 1960, Lacan observa ainda que o gozo, o desejo, o amor pertencem à ordem do irremediável, do paradoxal, daquilo que é repleto de falhas e de impasses. Na citação abaixo, utilizando-se do neologismo “amuro”, metaforicamente, exemplifica essas falhas e impasses, visto que esse neologismo nasce da união da palavra amor com o termo muro; termo que possivelmente é utilizado na significação de parede limitadora.

O amuro é o que aparece em signos bizarros no corpo. São esses caracteres sexuais que vem do além, desse local que temos acreditado podermosocular no microscópico sob a forma de germen - a respeito do qual farei vocês notarem que não se pode dizer que seja a vida, pois aquilo também porta a morte, a morte do corpo, por repeti-lo. E de lá que vem o *mais* o em-corpo o *A inda*. É, portanto, falso dizer que há separação do soma e do germen, pois, por alojar esse germen, o corpo leva seus traços. Ha traços no amuro (LACAN, 1985, p. 13).

As discussões acima elencadas, no que concerne ao corpo, à esfera interna e externa, à discursividade, à utopia, à resistência, ao gozo e ao “amuro” cabem perfeitamente no contexto poético de Raimundo de Moraes. Nos versos 05 a 07, de *Festim*, o sujeito lírico expressa o seu sentir ante a forma como o seu corpo recebe o toque do amante. A escolha vocabular aqui é essencial, pois os verbos catar e aprofundar – em “seus dentes catam-me coisas”, “os dedos aprofundam-se retos em mim”, e “os dedos aprofundam e tocam sinfonias” – possuem uma significação que percorre a materialidade física (visível) e os espaços psicoemocionais (não visíveis). O elo com o outro se estabelece por meio desses significantes, lembrando que o signo “dentes” está ligado à devoração antropofágica e “catar” significa esquadrinhar, pesquisar, sondar, não apenas se apossar de algo.

Amplia-se, portanto, a significação lírica ao relembrarmos-nos que os rituais antropofágicos não possuíam, para as tribos que os praticavam, uma relação pautada num valor meramente nutricional, mas, como analisa o pesquisador Adone Agnolin (2002), apresentavam preceitos simbólicos dotados de peculiaridades e de inevitável complexidade quando analisados numa perspectiva histórico-religiosa. Evocação do sobrenatural, as cerimônias ritualísticas canibais figuravam uma dimensão simbólico-sagrada em que os indivíduos, que dela participavam, eram movidos pela crença de que assimilariam a força, a coragem, a sabedoria, os poderes mágicos e/ou guerreiros e todas as demais caracterizações que foram atribuídas à pessoa morta no decurso de sua existência. O verbo “aprofundar”, por sua vez, representa o deixar da superfície e atingir um mergulho que examina minuciosamente. Na sequência do verso 07, a expressão “tocam sinfonias” oferece beleza lírica e permite o alcance ao âmago do eu do sujeito discursivo.

Na sequência, os versos 08 e 09 representam a condição tanto do amador quanto do amado, como materialidade das circunstâncias de que ambos os sujeitos discursivos dispõem. A realidade de ambos se constitui de coisas palpáveis apenas, sendo resumida ao que está ao alcance das mãos: o toque, o sexo, as sensações, os cheiros, luz/sombra, as carícias. De modo que para estes sujeitos não há nada além do momento do agora. Um não pode oferecer ao outro o que ambos não têm. Entre eles, nada mais há, além de o instante e sua efetividade momentânea. E o futuro prometido é a enganação com que o amador alimenta o desespero do amado em busca de ultrapassar a efemeridade do momento, no afã de encontrar o Outro para além da posse sexual. Mas enquanto o amado se desespera no afã de perenidade do momento vivido, o amador sabe que não há futuro.

Ainda assim, paradoxalmente, nos versos 10 e 11, o sujeito poético ceva “os músculos” de seu homem com “beijos” e escuta “humilde suas exigências”. É relevante enfatizar o uso do verbo “cevar” e do adjetivo “humilde”. Tomando

os significados de cevar como alimentar abundantemente e de humilde como prostrar-se ante, temos a complementação do desenho dos paradoxos que representam a configuração desse amor (amuro) para aquele que fala de seus sentires.

Embora os versos 12 e 13 tenham sido citados interpretativamente antes, é importante, nesse momento, olharmos para eles mediante outra focalização. Formulando uma composição antitética, neles encontramos a construção de um quadro de angústia social, pois ao ser possuído à “luz acesa” não há perturbações na alma do sujeito lírico, mas, “no escuro”, o que lhe vêm são as “histórias antigas”. Ora, extrapolando a esfera privada e alcançando à pública, que teor contêm as histórias daqueles que nos antecederam nas sociedades de organização patriarcal quanto à sexualidade e a ocupação dos espaços pelo feminino e pelo masculino? Quantos homens e mulheres anularam os seus desejos sexuais, as suas idiossincrasias pessoais para atenderem às exigências sociais do casamento hetero, da família tradicional, na trama ideológica de configurar uma união sem pejos pecaminosos?

Conforme explicam Azevedo, Esteves e Frohwein (2016), na introdução de uma coletânea inédita de textos em que vários autores analisam a relação erótica entre pessoas do mesmo sexo na literatura grega e latina, o uso do termo “homossexualismo” foi cunhado apenas em 1869, estando ligado à ascensão da burguesia e ao papel do macho como *pater familias*. Assim, o comportamento sexual dos antigos gregos e romanos só pode causar assombro numa sociedade ocidental que, na Inglaterra, por exemplo, condena Oscar Wilde por sodomia. Racionalidade e homogeneidade são os preceitos que movem o Iluminismo. Se o medievalismo impôs meios ortodoxos motivados por supostos ditames divinos, o Iluminismo sancionou os ditames de uma ciência objetiva, única e racional. Assim, “a reclusão passava a ser o castigo privilegiado: as prisões se multiplicavam. Nelas, deviam ser reclusos todos os desviantes, e de suas

profundezas nada saia intacto, como lembrava Oscar Wilde em seu *De profundis*” (FUNARI, 2016, p. 12).

Segundo Bataille (2014), a passagem do animal ao homem impôs uma determinação fundamental. Os homens passam a fabricar seus instrumentos de trabalho e os utilizam para “prover sua subsistência” e, posteriormente, “suas necessidades supérfluas”. Assim, ao mesmo tempo em que os homens começam a se diferenciar dos animais pelo trabalho passam a elaborar restrições na convivência social; “restrições conhecidas como interditos”. É o trabalho que cria as reações determinantes da atitude humana frente à morte e que regulamenta e limita os comportamentos sexuais, entre outros (BATAILLE, 2014). Logo, o interdito e o rompimento serão molas propulsoras de imposições excludentes, discriminatórias e de condenação da diferença.

Na poesia em análise o interdito está implícito na angustia que desponta da composição lírica. Assim, a figuração antagônica segue-se até o desenlace dos versos líricos, composta pelas palavras “aplausos” e “rio” contrapostos à “tristeza vil”; “santo” e “oro” opondo-se a “demônios”. Voltemos a Foucault, nesse momento, e recordemos dos fantasmas encerrados no corpo. Logo, a história discursiva presente na materialidade da carne reflete inevitáveis conflitos e paradoxos; de modo que nos “estigmatizados”, o “corpo torna-se inferno [...] sofrimento, resgate e salvação, ensanguentado paraíso” (FOUCAULT, 2013, p. 14).

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como pudemos observar, o poema de Moraes, trazendo à baila imagens do consciente e do inconsciente, desenha traços representativos do encontro e do desencontro conflitivo, do desejo e da repressão, do gozo e do tormento; desenha, enfim, um eu em constante luta para desviar-se da apreensão dos

significantes repressivos e punitivos advindos do Imaginário e do Simbólico representativos do Outro.

Vejamos que a descolonização da mente, como enfatiza Thomas Bonnici, é um processo “complexo e contínuo”, de modo que nos discursos, nas formas denotativas ou metafóricas e metonímicas da linguagem despontam “resquílios poderosos, sempre latentes, das forças culturais e institucionais que sustentaram o poder colonial” (BONNICI, 2009, p. 279). Althusser (1970) utiliza da metáfora do concerto e da partitura para com ela exemplificar que uma única e consonante ideologia busca guiar as redes relacionais e os sistemas de estruturação organizacionais da sociedade, embora conte com contradições que, ora ou outra, balancem as bases dessa ideologia.

Nesse sentido, o poema de Moraes busca balançar essas estruturas e representar tanto a opressão que se impõe, consciente e inconscientemente, quanto a necessidade de um efetivo desmembramento dessas marcas ideológicas persistentes do passado. Logo, trata-se de um ato “vivo” da palavra que torna passível de acercar a todos de uma profundidade ótica a desvelar percepções, sentires, desejos, ânsias, angústias e clamores daquele que não é regido por padrões sexuais considerados normativos em sociedades de herança patriarcal e demonstra o anseio do eu lírico configurar a sua identidade e demarcar um espaço não discriminatório na sociedade.

REFERÊNCIAS

AGNOLIN, Adone. Antropofagia ritual e identidade cultural entre os Tupinambá. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 45, n. 1, p. 131-185, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27151/28923>. Acesso em: 15 jun. 2021.

AZEVEDO, Katia; ESTEVES, A. Martins; FROHWEIN, Fábio. *Homoerotismo na antiguidade clássica*. Rio de Janeiro, UFRJ, 2016.

ALTHUSSER, Louis. *Ideologia e aparelhos ideológicos do Estado*. Trad. Joaquim Manuel José de Moura Ramos. Lisboa: Editorial Presença Ltda., 1970.

- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BONNICI, Thomas. Teoria e crítica pós-colonialistas. In: BONNICI, Thomas et al. *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2009.
- CÂMARA JR., Joaquim Mattoso. *Contribuições à estilística portuguesa*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1978.
- CARVALHO, Raimundo et al. Por que calar nossos amores? *Poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- CASTELLANO, Claudio. *La memoria: funzionamento e disturbi della facoltà di ricordare*. Roma: Editori Reuniti, 1987.
- CHAVES, Paulo Azevedo; MORAES, Raimundo de. *Poemas homoeróticos escolhidos*. Pernambuco: Edição Virtual, 2014.
- CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. Trad. Rodolfo Ilari Junior. São Paulo: Ática, 2001.
- CUKIERT, Michele; PRISZKULNIK, Léia. Considerações sobre eu e o corpo em Lacan. *Estudos de Psicologia*, Natal, v. 7, n. 1, p. 143-149, 2002.
- ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*. Lisboa: Editorial Minerva, 2000.
- FERREIRA, Agripina Encarnacion Alvarez. *Dicionário de imagens, símbolos, Mitos, termos e conceitos Bachelardianos*. Londrina: Eduel, 2013.
- FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, heterotopias*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- KAVÁFIS, Konstantinos. *145 Poemas*. Tra. Manuel Resende. [S.l.]: FLOP, 2017.
- LACAN, Jacques (1953). Simbólico, Imaginário e Real. In: LACAN, Jacques. *Os Nomes do Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2012.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.
- PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras FAPESP, 2019.

SILVA, Alcina Silva Santos. *As flores na pintura da “anunciação” nos séculos XVI e XVII: a simbologia cristã e a arte decorativa*. 2011. 155 f. Dissertação (Mestre em História da Arte) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2011. Disponível em: <https://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/57324>. Acesso em: 15 jun. 2021.

Recebido em 07/02/2021.

Aceito em 17/06/2021.