

HOMOAFETIVIDADE E RELAÇÕES SENSÍVEIS: DUAS MULHERES ERRANTES SOB A ÓTICA DE CHICO BUARQUE

Gesimiel Rodrigues SANTOS*
Paloma do Nascimento OLIVEIRA*
Profª Drª Maria Marta Nóbrega*
Universidade Federal de Campina Grande

*Vamos viver agonizando uma paixão vadia
Maravilhosa e transbordante, feito uma hemorragia*
Chico Buarque

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Que a sexualidade é constante de discussão na pós-modernidade é indiscutível. Por isso é interessante saber que ela advém de um processo que perpassa a história do homem, não sendo novidade, portanto, o enfoque do estudo do homoerotismo no contexto atual.

A igreja e o modo de vida patriarcal da sociedade durante muito tempo fizeram com que o tema sexualidade ficasse envolto sob a cápsula intransponível do preconceito. O prazer, obtido por meio da concupiscência, estava inserido na lista de combates da luta sócio-religiosa do corpo *versus* o espírito. De todos os atos considerados pecaminosos pela instituição eclesiástica, os maiores eram sem dúvidas o da fornicação e do adultério, ambos entendidos aqui como o acontecimento de relações ilícitas. Assim, como bem observa Foucault:

A fornicação, o mais vergonhoso de todos os vícios, o que mais faz corar, constitui a conseqüência do orgulho-castigo, mas também tentação, provação que Deus envia ao presunçoso para lembrar-lhe que a fraqueza da carne o ameaçará sempre se a graça não vier ao seu socorro (FOUCAULT, 1985, p. 27).

O controle religioso foi peça fundamental para a inibição e para o temor no que tange aos prazeres da carne. Pensar e sentir sem submissão à hierarquia clerical era mais que um

* Mestrando do Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino da Universidade Federal de Campina Grande.

* Graduanda em Letras pela Universidade Federal de Campina Grande.

* Professora do Programa de Pós-graduação em Linguagem e Ensino e orientadora do presente trabalho.

crime, era pecado. Admitir que as vontades sexuais fossem necessidades do homem seria dar margem ao controle do pensamento do indivíduo, o que o remeteria a um domínio dos pensamentos, enfraquecendo o poder eclesiástico e podendo até extingui-lo de sua vida. Por isso se transmite que o espírito de fornicção é considerado mais prejudicial em relação aos outros vícios entre os quais está; isto porque ele empreende a participação do corpo e conseqüentemente teríamos muita dificuldade em nos desfazer dele. Ainda nesse sentido devemos ressaltar que aqui não se faz alusão à idade ou sexo, portanto as relações homoeróticas estão implícitas e proibidas de serem tocadas nos discursos religiosos.

A homoafetividade, em dias atuais, ainda sofre influência significativa desse controle religioso sobre as regras sociais. Dessa maneira, ainda é de forma discreta que muitos assumem essa opção de sexualidade, visto que por tanto tempo o assunto foi proibido no átrio das conversas familiares.

Ao pensarmos no termo *homoerotismo* logo nos voltamos para o relacionamento entre homens, esquecendo, ou até não inferindo, a relação entre mulheres. Não fazer essa inferência é muito comum, já que desde Roma, sociedade “machista”, a mulher está a serviço do homem e, como nos enuncia Veyne (1985, p. 45), ela espera o desejo dele, tem o seu prazer se puder e esse prazer é muitas vezes moralmente suspeito.

Sob esse ponto de vista, nos dedicamos ao estudo da canção “Mar e Lua”, do cantor e compositor Chico Buarque, do disco *Vida* (1980), olhando mais de perto a forma como esse tipo de relação é descrito.

IDENTIFICAÇÃO DA IDENTIDADE: A HOMOSSEXUALIDADE EM QUESTÃO

O cantor e compositor Chico Buarque de Holanda é conhecido no cenário musical brasileiro como o artista que sabe tematizar os sentimentos femininos mais íntimos, o que demonstra uma aguçada sensibilidade do autor e um fino trato com a alma da mulher. Mas não se pense que o autor apenas falou dos tipos ideais de mulheres, aquelas puras e inacessíveis, conforme uma primeira impressão pode sugerir. O cancionário buarquiano está repleto de mulheres marginalizadas, oprimidas, que resistem, avidamente, para transpor os problemas do cotidiano. Chico Buarque sempre foi reconhecido como um dos poetas que mais sensivelmente captam o feminino e o exprimem, traduzindo-o em palavras e música. Em sua lírica entranhadamente corporal emerge o ser e a fala da mulher, de uma perspectiva por vezes espantosamente feminina.

Chico Buarque magistralmente retrata a homossexualidade feminina na canção “Mar e Lua”, o que nos faz ver que, de acordo com o pensamento de Ariès (1985), o artista admite como característica da contemporaneidade o reconhecimento de uma identidade:

É evidente que o enfraquecimento da proibição da homossexualidade é uma das características evidentes da situação moral de nossas sociedades ocidentais. Os homossexuais formam hoje um grupo coerente, por certo ainda marginal, mas que tomou consciência de uma espécie de identidade: ele reivindica direitos contra uma sociedade dominante que ainda não o aceita, mas que não está mais segura, e que está até abalada em suas certezas. (ARIÈS, 1985, p. 77)

Essa identidade de que fora tomada consciência é segundo Hall (1997) uma nova espécie de identidade que fragmenta o indivíduo moderno, visto antes como um sujeito unificado. Para melhor entendermos a dimensão do surgimento da chamada “crise de identidade”, como parte de um processo de mudança do indivíduo, é interessante lembrarmos que o homossexual era tido no medievo como um perverso para em finais do século XVIII se tornar um monstro, um anormal. Conseqüentemente essas acepções levaram, no século XX, à junção dos dois adjetivos qualificando, portanto, o homossexualismo como perverso e monstruoso.

Com a desestruturação e abalo dos quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem no mundo social, a idéia de diversidade na opção sexual foi sendo menos rejeitada, mesmo que de forma acanhada. Hoje não se admite falar em anormalidade. Essa identidade nova carrega consigo o estigma da perseguição e indiferença por parte da sociedade.

Para tanto, o compositor opera no sentido de desmitificar a mulher como pura, casta, longe de qualquer envolvimento sexual e tampouco que este sentimento seja com outra. Como bem aponta Adélia Bezerra de Menezes (2004), comparecem no cancionário de Chico Buarque personagens femininas que rompem com o discurso habitual sobre a mulher. Passemos então à análise efetiva do poema, onde iremos fazer uma leitura acerca da sensibilidade feminina nas relações homoafetivas.

AMAVAM O AMOR PROIBIDO

O poema “Mar e lua”, contido no disco *Vida* (1980), trata de um relacionamento homoerótico entre duas mulheres, que, desde o título, são descritas como pessoas que se interdependem, a julgar pela utilização dos substantivos emparelhados como dois elementos

que necessitam da presença um do outro para poder existir. Dessa forma, a lua existe refletida no mar; e o mar deve à lua a aura de romantismo com que muitos o visualizam. Em outras palavras: um faz parte do outro e, portanto, são vistos como figuras que se juntam para formar, depois, um só elemento. Ou, como lembra Gilberto de Carvalho, o título “configuração não só o contraste na relação amorosa das duas moças como também deixa transparecer a atração tão forte dessa relação, comparável à do mar em relação à lua (e vice-versa)” (CARVALHO, 1982, p.35).

Vale lembrar ainda que os elementos são dispostos propositadamente para tentar imitar um casal heterossexual, tradicionalmente representado por um homem e por uma mulher. Basta observar a utilização do substantivo masculino “mar” em aparição conjunta com o nome feminino “lua”, os quais, conforme já ficou dito, formam um único elemento, jungidos pela partícula aditiva “e”, que não apenas adiciona, mas faz tornar um elemento íntimo do outro, à moda dos escritos dos casais que se utilizam dessa mesma fórmula para expressar a satisfação de estarem juntos num enlace amoroso.

Depois do título, é interessante apontar algumas características da organização interna do poema. Nota-se que o poema é organizado de uma forma que merece ser destacada: a primeira estrofe, por exemplo, é dividida em três momentos distintos: primeiro, a prática do amor urgente; depois a do amor serenado; e, por fim, o amor proibido. A segunda estrofe, mais recheada de imagens, faz referência direta às hostilidades sofridas pelas moças e revela o desfecho trágico dessa história de um amor proibido. Analisemos cada um desses momentos e depois vejamos de que modo eles se relacionam para formar, todos, um conjunto harmônico.

Já nos primeiros versos do poema, a impressão que temos é de um relacionamento marcado pela violência e pela rispidez. Essa informação, confirmada pelo substantivo “maresia” e pelo adjetivo “lanhadas”, mostra que o relacionamento amoroso se dá de maneira violenta, como se fosse preciso, em certos momentos, existir a luta que ajuda a efetivar o desejo tempestuoso latente na mentalidade das moças. Mas não se entenda violência como forma de legitimação de um mais forte em relação a um mais fraco, mas a violência como elemento constitutivo do caso amoroso, como ingrediente que faz com que ainda mais o relacionamento seja visto como diferente dos casais tradicionais. Observe-se, portanto, os cinco primeiros versos:

Amaram o amor urgente
As bocas salgadas pela maresia

As costas lanhadas pela tempestade
Naquela cidade
Distante do mar.

Aqui há a caracterização do amor com que as duas se amavam. O adjetivo “urgente” transmite a idéia de pressa, algo que precisa ser feito agora e não pode ser adiado. Por isso, o contato amoroso acaba sendo feito meio precariamente, ali mesmo, no lugar onde der. A urgência é também um meio que as mulheres têm para não serem pegas em flagrante, como se estivessem cometendo um delito, do qual elas precisam evitar a culpa. Para se chegar à efetivação do amor urgente, devem-se superar os entraves que se postam diante de si, sendo, assim, um amor, desde o começo, marcado por adversidades, conforme se observa pelo uso do adjetivo “salgadas”, que além de reforçar a idéia de algo que se passa num contexto com características da faixa litorânea, denota também certo dissabor nesse relacionamento amoroso. O ambiente é rodeado por elementos próprios da atmosfera marítima, o que faz com que se atribua ao mar certo poder erotizante, que exerce influência decisiva sobre as mulheres que estão a se amar.

Interessante levar em consideração que, embora se fale em mar, o desenrolar do amor se dá numa cidade longe da faixa litorânea, o que é decisivo para entender a forma como elas eram encaradas e até mesmo tratadas por causa da opção amorosa. Ora, tradicionalmente, as cidades do interior – aquelas distantes do mar – possuem um pensamento mais rígido, por vezes mais discriminador. Entramos, aqui, no paradoxo que sintetiza o posicionamento tomado pelas mulheres envolvidas nessa ligação amorosa: as mulheres praticavam um tipo de amor mais típico dos grandes centros, caracterizados pela presença do mar, embora o cenário fosse mesmo uma cidade mais afastada da zona marítima. O mar, então, é determinante para se entender o comportamento dessas mulheres-amantes. A presença desse substantivo delimita a espécie de envolvimento afetivo e o opõe a outros praticados em lugares vários. Por isso o “mar”, além do envolvimento direto no caso amoroso, restringe a forma como se vê a união entre as pessoas do mesmo sexo. À medida que se afasta da área do litoral, o pensamento muda e a tradição familiar deve ser respeitada. As mulheres amavam no interior como se estivessem no litoral, onde as pessoas se entregam ao prazer dionisíaco dos amores deslumbrados, muitas vezes praticados entre pessoas do mesmo sexo, cuja figura ostensiva é o casal protagonista desse poema.

A caracterização da forma como elas se amavam reforça a violência de que se tratou no começo da análise. Como se sabe, a maresia é algo típico das regiões litorâneas e, como tal, possui um efeito corrosivo, devastando os elementos com que ela mantém contato. A

maresia, no caso do poema, aparece como mais um sintoma do amor urgente, que vai devastando tudo, como se fosse um ácido que corrói até mostrar por baixo da superfície o elemento desossado. Some-se a isso a tempestade que fere as costas das mulheres e que é mais um sintoma da reação exterior ao relacionamento, que olha e condena o amor praticado de maneira diversa daquela maneira tradicional, cristalizada pela sociedade judaico-cristã ocidental. Lembra, assim, os versos de outra canção buarquiana, “Bárbara”. Bem ao modo de “Mar e Lua”, “Bárbara” é mais uma das canções do autor que tratam do amor homossexual entre duas mulheres, conforme atestam os seguintes versos:

Vamos ceder, enfim, à tentação
Das nossas bocas cruas
E mergulhar no poço escuro
De nós duas.

Vamos viver agonizando
Uma paixão vadia
Maravilhosa e transbordante
Feito uma hemorragia.

Voltando a “Mar e Lua”, percebe-se que, no segundo momento da primeira estrofe, há a mudança na caracterização do amor: enquanto que no momento precedente havia a adjetivação que impingia ao amor certa pressa, ou precariedade, conforme queira se entender, aqui a caracterização já mostra a faceta mais amena e, além disso, traz indícios mais fortes da entrega amorosa de uma para a outra:

Amaram o amor serenado
Das noturnas praias
Levantavam as saias
E se enluaravam de felicidade
Naquela cidade
Que não tem luar

Mais uma vez, nessa parte do poema, há a referência às praias, que serve de cenário para a prática do amor e faz com que se veja de forma mais liberal uma espécie de contato amoroso ainda visto como algo ao qual se deve combater. Veja-se, entretanto, que, diferentemente do primeiro plano, o amor se dá nas praias noturnas, que servem para encobrir o amor, fazendo com que ele permaneça na obscuridade, distante dos olhos sequiosos por desbaratar o opróbrio. Embora seja praticado num ambiente soturno, com iluminação precária, o amor das duas mulheres é suficiente para iluminar o ambiente, não como se vê tradicionalmente, mas uma espécie de luz que emana de dentro, que revela o estado de

espírito das jovens que se amavam tranquilamente, longe das hostilidades e das condenações. A luz era o próprio gozo que emanava do contato íntimo surgido ao levantar as saias mutuamente, e a claridade sobre a qual se fala no poema é uma forma de resistência desse tipo de enlace afetivo, ainda combatido na nossa sociedade, pois pelo caso exposto a população daquela cidade poderia rever os seus conceitos e aceitar as manifestações amorosas entre pessoas do mesmo sexo.

Note-se bem que a felicidade com que se enluaravam surgia exatamente no momento em que elas se desnudavam, como se embaixo das saias existisse uma espécie de energia que se tornou o motivo superior para o surgimento do prazer carnal. Além disso, há mais uma vez a presença de substantivos ligados ao mar e à lua, o que mostra a presença forte das personagens desse poema que se alastram por todo o texto para reforçar a idéia de um relacionamento vivido às escuras, mas refrescado pela brisa marítima.

Os dois últimos versos dessa passagem retomam o tema da cidade distante do mar. Uma cidade que não tem luar significa dizer um lugar que permanece na escuridão, ou seja, uma cidade sobre a qual não pairaram as luzes que permitiriam aos seus cidadãos ter uma visão diversa daquela tradicional e rígida. Não ter luar implica dizer uma cidade imersa na penumbra, cujo escuro impede que se tenha uma visão além da que as lamparinas permitem enxergar. Dessa forma, não há a abertura para o diferente, para o *alter*, e as jovens que se amavam desvairadamente são alvos de um comportamento perverso e hostil, como se mostrará mais adiante.

O terceiro momento da primeira estrofe vai mais direto ao ponto e a caracterização do amor já é tida como uma forma de agir que contraria a moral e a ética da cidade distante do mar e desprovida do brilho da lua:

Amavam o amor proibido
Pois hoje é sabido
Todo mundo conta
Que uma andava tonta
Grávida de lua
E outra andava nua
Ávida de mar

Neste instante, é importante observar a funcionalidade da mudança do tempo do verbo “amar” – do pretérito perfeito para o imperfeito do indicativo – o que traz a idéia de algo que estava sendo feito e que abruptamente foi interrompido pela ação externa de outrem. Aqui também há a mudança drástica na forma como o amor é caracterizado, sendo taxado de

proibido, isto é, algo que não pode ser praticado, sob a pena de se estar infringindo as regras morais e éticas. O amor proibido é a efetivação do sentimento que desde o início do poema dava sinal de ser uma espécie de envolvimento amoroso que ia de encontro às regras de boa conduta, estabelecidas pela sociedade e que devem ser seguidas à risca para, enfim, evitar o malogro de ser hostilizado pela vigilância implacável dos puristas.

Note-se bem o ar de fofoca que ronda as amantes, ambas motivo de burburinho na cidade. Os versos “Pois hoje é sabido/ Todo mundo conta” garantem ao poema certa feição de comentário que se faz de algo estranho ao desenrolar da rotina. Esses versos podem também ser vistos como uma daquelas histórias que se contam como se fossem uma espécie de lenda, algo embebido nas fantasias da crença popular. Assim, o amor é apenas uma fantasmagoria que aconteceu em tempos imemoriais, mas permanece viva na lembrança das pessoas que a utilizam para advertir os mais jovens da improbidade desse ato. As amantes adquirem, então, feições de personagens míticas cuja história propagou-se pela cidade por gerações sucessivas. Algo típico das cidades distantes dos grandes centros, que mantêm viva a tradição de viver à volta dos causos populares e das narrativas fantásticas. A imagem das pessoas comentando o fato reforça o caráter de hostilidade pelo qual passaram as mulheres envoltas nessa relação, sendo, as duas, empurradas para um estado de isolamento principalmente por serem cidadãs de uma região com uma forma de pensar por vezes severo, como já se comentou acima.

Os comentários a respeito das mulheres são todos carregados de uma dose de fantasia, de credence popular, como se o amor que brota desse relacionamento fosse algo fora dos padrões naturais e pertencesse, conseqüentemente, a uma espécie de amor supra-real, conhecido unicamente nas narrativas contadas em torno do senso comum. Em outras palavras: a estranheza do relacionamento é de tal forma acentuada que se atribui ao mar o poder de fertilidade que vai tornar o amor proibido mais próximo da normalidade. E a lua, que é vista como um elemento que interfere no organismo feminino, será, então, fecundada para fazer o amor proibido adquirir características comuns ao amor natural. Na impossibilidade de haver uma fecundação tradicional, recorre-se ao senso comum para explicar o inusitado. Daí decorre o fato de se explicar o estranho utilizando-se algo mais bizarro ainda. Observe-se também a caracterização de cada uma das mulheres: a que andava tonta corresponde à lua, que é fertilizada pelo mar, símbolo da segunda mulher envolvida na trama. Dessa forma, fica clara a tentativa de imitação de uma relação heterossexual, e os elementos cuja carga semântica serve para reforçar essa intenção são contíguas à forma de encarar a vida dos habitantes dessa cidade distante do mar.

As imagens insólitas são uma forma de confirmar o ambiente de obscurantismo que rodeia esse fato. A mulher que anda tonta, carregando no ventre um filho do mar, é semelhante às imagens que os populares contam quando querem atribuir uma causa racional para um fenômeno que foge à normalidade. Por isso, as moças são tidas como anormais e, portanto, carregarão consigo a marca do olhar investigativo e punitivo dos outros. Dessa forma, os últimos versos da primeira estrofe antecipam a matéria da segunda estrofe, mostrando de que tratarão os versos seguintes:

E foram ficando marcadas
Ouvindo risadas, sentindo arrepios
Olhando pro rio tão cheio de lua
E que continua
Correndo pro mar

A segunda estrofe inicia mostrando mais enfaticamente a forma como passaram a ser tratadas as mulheres amantes depois de sabido por todos o caso amoroso, de forma que a estrofe anterior parece encaminhar a pequena trama para ser desfechada no momento subsequente, no qual as reações adversas serão levadas às últimas conseqüências. E a maneira como as mulheres são tratadas passará de uma perspectiva especulativa para outra cuja violência das atitudes dará à história um fim inusitado e um tom assombrador.

A começar pelo primeiro verso, vê-se que, como forma de distinção, separação, as mulheres ficam marcadas, o que quer dizer que a marca diferencial servia para evitar o contato entre elas e o restante do povo, que se encarregava de julgá-las mediante os olhares perscrutadores e as risadas sarcásticas. As reações hostis podem ser enumeradas olhando-se a seqüência dos acontecimentos: primeiro, o isolamento; depois, a manifestação de atitudes cruéis, que forçam as mulheres a manterem-se distantes dos demais. A marca é a forma de se reconhecer as mulheres e, mediante se veja que elas despontam no horizonte, os outros podem se recolher para a segurança dos lares e, assim, esquivar-se ao encontro das amantes. Bem ao estilo das cidades medievais que utilizavam marcas para identificar os leprosos e outros doentes que pudessem contagiar os cidadãos sãos, o poema nos mostra que a separação se dá para evitar a contaminação moral, para evitar comungar com o pecado que punha em risco os bons costumes das famílias conservadoras.

Nesse trecho, o poema assume uma semelhança com a passagem bíblica da mulher adúltera, que foi trazida para ser apedrejada por causa da prática ilícita da relação extraconjugal. Diferentemente da narrativa sagrada, as mulheres unidas pelo amor proibido são apedrejadas não com as pedras físicas, concretas, mas com atitudes que doem tanto ou

mais do que as pedradas lançadas pelos algozes. O fato de não poder participar dos círculos sociais é, decerto, duro e a indiferença é a arma com a qual as amantes são punidas. E essa indiferença é apresentada no poema quando se fala no correr do rio, que sempre vai ter ao mar. O rio é o símbolo utilizado pelos estóicos para se comentar a conformidade das ações humanas, as quais devem ser feitas em conjunção com um cenário maior do qual somos partes constituintes. Nesse sentido, ao se verem rejeitadas pela população por causa da opção sexual, as mulheres acabam sucumbindo e entregando as forças por saber que elas deveriam arcar com os ônus da relação amorosa proibida e, portanto, o afastamento é conatural à espécie de amor escolhido por elas para o gozo pessoal.

Leve-se em consideração o fato do arrepio, que indica uma situação de risco iminente, o que leva a crer em um poder premonitório que é o próprio sexto sentido das mulheres, conforme se crê no senso comum. O arrepio é, pois, sintoma do que estava por vir, o que se podia sentir pela reação hostil da população que além do afastamento, caçoava das moças para fazê-las assumir uma suposta inferioridade. E as amantes, sentindo o perigo no ar, observam o rio a correr e concluem que esse é o resultado por assumir um desejo contrário à vontade da maioria absoluta e totalitária.

Os versos seguintes reforçam a idéia comentada nos parágrafos anteriores. Depois de pressentido o risco das reações adversas, as mulheres são, agora, envoltas em uma atmosfera de castigos, cujas imagens são representativas da violência dos populares que desferem os golpes com os quais se quer extinguir o mal do amor homoerótico, pecado que fere a dignidade dos lares cristãos:

E foram correnteza abaixo
Rolando no leito
Engolindo água
Boiando com as algas
Arrastando folhas
Carregando flores
E a se desmanchar

As imagens nesse trecho do poema já dão mais precisa idéia das agressões e da violência sofridas pelas mulheres. Repare-se que não é uma violência repentina, mas é um modo de agir que já se prenunciava nos versos anteriores e que encaminham o leitor ávido para saber o desfecho dessa história de um amor proibido ao fatídico momento em que se verá o quão combatidas foram as personagens dessa história.

Ao contrário do que aparece no trecho anterior, o rio aqui é o lugar por onde escoo o mal agora transformado em mito. Por seu caráter de fluidez, o rio é o meio através do qual a população da cidade distante do mar se verá livre do opróbrio e do pecado dessa ligação amorosa. As imagens dão a impressão de desespero, de alguém que se sente submergir pelas águas, mas que luta para evitar a morte. As personagens estão agora frente a frente com o perigo pressentido com o arrepio, e os males sentidos em um momento precedente agora tomam feição e já começam a devorar as amantes com os requintes de crueldade de um crime hediondo.

O terceiro verso – “engolindo água” – é a representação da força da violência com que se puniu as personagens, lembrando as correntezas fortes dos rios caudalosos que engolem os banhistas com a força das águas. Só que aqui, longe de ser o rio físico, as mulheres estão sendo submersas existencialmente e a imagem do rio, já comentada em outra parte dessa análise, denota a imagem de uma intempérie na existência, que se viu perturbada pela reação violenta do outro, elemento que carrega consigo o poder de julgar e de condenar ao abismo o indivíduo julgado.

Possivelmente, a morte não tenha acontecido realmente, ainda mais quando se trata de poesia que transfigura o real e o eleva a uma categoria supra-real. A morte, em “Mar e lua”, é a perda da essência da vida, a obrigação de ter que se enquadrar em um determinado padrão de vida, sob pena de viver isolado todo o tempo. À medida que precisam renunciar a um amor forte, mas proibido, as mulheres perdem o sentido da vida, já que existir significa, platonicamente, estar completo. Uma sem outra implica dizer que a existência não mais faz sentido e, portanto, elas ficam “boiando com as algas”. O próprio verbo “boiar”, usado muitas vezes pejorativamente, faz sentir a ausência de sentido para a vida dessas duas, que, como se fossem matéria levada pela força das águas, vão de um lado para o outro à procura da completude, de encontrar a peça que completará o mosaico existencial.

Ora, essa informação vem a ser confirmada pelo último verso do trecho em análise. O fato de estarem as mulheres a se desmanchar traz em si a idéia de um estado contínuo de perda do vigor de vida. E o tempo, que a todos consome, representado pelo fluxo do rio, é o encarregado por esse efeito de desvanecimento, que aos poucos, faz com que as mulheres sumam existencialmente. Isso, então, autentica o fato de que as amantes perderam o sentido de vida, o norte que as direcionava rumo a outro destino. Por isso, o último momento, reforçando essa idéia de desintegração, traz imagens que mostram o processo ininterrupto de decomposição existencial:

E foram virando peixes
Virando conchas
Virando seixos
Virando areia
Prateada areia
Com lua cheia
E à beira-mar

Esse último trecho do poema, o desfecho, mostra a que se reduziram as mulheres protagonistas dessa história. O primeiro verso mostra os elementos aquáticos, que são contíguos ao cenário da história. Os peixes são escolhidos para simbolizar as mulheres que agora bóiam em conformidade com o curso das águas. Da mesma forma, reforçam o caráter insólito desse poema, mostrando que, do mesmo modo como é contado nas histórias populares, as mulheres foram transformadas em um elemento estranho, que, ainda assim, está ligado ao ambiente aquático e, portanto, tenta dar veracidade ao desenrolar dessa trama em que se mistura o real e o fantástico.

No momento seguinte, tem-se no poema a informação de que as mulheres viraram conchas e, aí, é interessante se pensar na funcionalidade desse símbolo para entender a argumentação que está sendo feita desde o começo. Basta se pensar no significado da concha, o que ela pode representar dentro da organização do poema. Ora, a concha é um elemento que vive fechado, indisposto para a visualização externa, mas que guarda dentro de si uma pérola. Essas informações são suficientes para entender a funcionalidade da imagem dentro no conjunto do poema em análise. Como já havia sido afirmado anteriormente, por conta da separação brusca e bruta, as mulheres perdem a direção existencial, não tendo, portanto, motivos para enluararem-se de felicidade como outrora. Só resta, então, o isolamento, o fechar-se consigo mesmo para não ter que remoer a dor da perda.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

É bem verdade que as relações homoafetivas estão inseridas num contexto pós-moderno e requerem certo manejo para se tratar do assunto. O trabalho com esse tipo de tema acarreta polêmica e por vezes chega a chocar o receptor; entretanto letras como a que analisamos são necessárias para que o homem perceba que há um mundo diverso que faz parte da nossa realidade.

Interessante, nesse caso, observar que a arte consegue beber das fontes da vida e abordar um tema de maneira que o ser humano reflita a sua posição de homem entre homens. O trabalho artístico não apenas descreve uma relação entre duas mulheres, mas faz com que se abra espaço para a aceitação daquilo que foge à nossa forma de ver as coisas do mundo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André. (orgs). *Sexualidades ocidentais: construções para a história e para a sociologia da sexualidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe; Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

ARIÈS, Philippe. *Reflexões sobre a história da homossexualidade*. IN: ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André. (orgs). *Sexualidades ocidentais: construções para a história e para a sociologia da sexualidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe; Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 77 – 92.

BUARQUE, Chico. *Tantas palavras: todas as letras desde 1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARVALHO, Gilberto de. *Chico Buarque: análise poético-musical*. São Paulo: Editora CODECRI, 1982.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. 16 ed. Rio de Janeiro: Graal, 2005.

_____. *O combate à castidade*. IN: ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André. (orgs). *Sexualidades ocidentais: construções para a história e para a sociologia da sexualidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe; Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 25 – 38.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. São Paulo: DP & A, 1997.

VEYNE, Paul. *A homossexualidade em Roma*. IN: ARIÈS, Philippe; BÉJIN, André. (orgs). *Sexualidades ocidentais: construções para a história e para a sociologia da sexualidade*. Tradução: Lygia Araújo Watanabe; Thereza Christina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1985. pp. 39 – 49.