

CONFLITOS DE IDENTIDADE EM “APENAS UM SAXOFONE”

Cláudia Castanheira (SEEDUC-RJ)¹

RESUMO: O conto “Apenas um saxofone”, de Lygia Fagundes Telles, reinsere o debate acerca da prostituição feminina e o conseqüente questionamento dos valores culturais. A análise objetivou investigar a representação literária da mulher cuja crise de identidade e vivência do desencontro amoroso instauram o caos existencial e a perda dos referenciais. Recorrendo-se aos estudos sociais, com destaque para a teoria crítica feminista, buscou-se estabelecer uma relação entre o conto em estudo e outras narrativas da escritora. Conclui-se que a reiteração de eixos temáticos e de estratégias discursivas ratifica a coerência ideológica de um projeto estético-literário consolidado há mais de seis décadas.

PALAVRAS-CHAVES: Lygia Fagundes Telles. Papéis culturais. Crise de identidade.

ABSTRACT: The short story "Apenas um saxofone" by Lygia Fagundes Telles, reinserts the debate about female prostitution and the subsequent questioning of cultural values. The analysis aimed to investigate the literary representation of women whose crisis of identity and experience of loving mismatch initiate the existential chaos and loss of reference. Resorting to social studies, highlighting the critical feminist theory, sought to establish a relationship between the story and other narratives in the study of the writer. We conclude that the repetition of themes and discursive strategies confirms the ideological coherence of a design aesthetic-literary consolidated for more than six decades.

KEYWORDS: Lygia Fagundes Telles. Cultural roles. Identity crisis.

¹ Doutora em Literatura Brasileira pela UFRJ. Professora de Língua Portuguesa da Secretaria de Estado de Educação (SEEDUC, RJ) e de Metodologia de Pesquisa das Universidades Estácio de Sá e Castelo Branco.

Como normalmente acontece com as obras literárias que ficaram eternizadas por retratarem os grandes temas universais da Humanidade, a ficção de Lygia Fagundes Telles é sempre atual. Particularizando-se pela excelência da linguagem e agudeza com que aborda as questões existenciais, a autora desvela a experiência de personagens desencontrados e conflituosos, em vozes que surgem carregadas de perplexidades, angústias e questionamentos. É o que se verifica no conto “Apenas um saxofone”, que põe no centro do debate a questão da prostituição feminina e a problemática do ser humano que se deixou escravizar pelos bens consagrados pela sociedade de consumo. Não se pode perder de vista que a narrativa foi escrita no contexto político-cultural dos anos de 1960, quando o movimento feminista, há muito adormecido, foi reativado nos Estados Unidos, fazendo eclodir, em grande parte do mundo ocidental, os movimentos de liberação feminina, que ganharam um espaço social até então inédito. Contudo, se toda essa movimentação política proporcionou às mulheres um senso de opções e uma visão mais lúcida de seu próprio valor e potencial, acabou por gerar também uma grande crise de identidade, como a que vemos retratada no conto em questão.

O presente artigo recorreu, entre outros, aos estudos da teoria crítica feminista, e a outros momentos textuais da escritora, apontando a utilização reiterada de elementos temáticos e de procedimentos estético-literários. Lembramos, enfim, que o conto integra a coletânea *Antes do baile verde*, publicada originalmente em 1969, mas passando posteriormente por algumas revisões, com que a Lygia busca conferir aos seus textos uma nova dinâmica, sob algumas reformulações linguísticas.

Os Abismos da Solidão

“Apenas um saxofone” reintroduz o tema da inquietação identitária da mulher. Luisiana, a protagonista-narradora, é uma prostituta rica que, na juventude, destruiu uma importante ponte para a felicidade verdadeira, a relação de amor com um saxofonista pobre e sem maiores ambições, e amarga os estertores de um arrependimento atroz. Impossibilitada de resgatar o tempo perdido, ela mergulha nas imagens do passado, que se convertem em espaço de reflexão sobre a vida. A história flagra a personagem imersa num profundo sentimento de vacuidade existencial, acionado pelo fantasma da velhice que se avizinha, já que os bens materiais que acumulou por meio da prostituição de luxo

não constituem provisão suficiente para saciar sua sede de completude afetiva. Seus amantes, com quem estabelece relações construídas sobre o prazer transitório, valem tanto ou menos que os bens que ela enumera:

Tenho um iate, tenho um casaco de vison prateado, tenho uma coroa de diamantes, tenho um rubi que já esteve incrustado no umbigo de um xá famosíssimo, até há pouco sabia o nome desse xá. Tenho um velho que me dá dinheiro, tenho um jovem que me dá gozo e ainda por cima tenho um sábio que me dá aulas de doutrinas filosóficas com um interesse tão platônico que logo na segunda aula já se deitou comigo. (TELLES, 1971, p. 21)².

A solidão absoluta e voluntária é compartilhada apenas com os objetos da sala, que ganham o status de atores coadjuvantes no monólogo ou solilóquio dramático encenado por Luisiana no palco do texto, e a ideia do palco remete diretamente para outra protagonista ilustre de Lygia Fagundes Telles, Rosa Ambrósio, protagonista de *As horas nuas* (TELLES, 1989), uma atriz angustiada que, diante da inevitável decadência, física e profissional, entra no “quarto escuro” (idem, p. 9) do seu eu, para tirar a máscara que encobre a sua verdadeira face. Contudo, se Luisiana, sentada na sala, igualmente escura, busca dominar o álcool para não perder a lucidez e o controle sobre si, Rosa Ambrósio busca deliberadamente a evasão por meio da embriaguês e, literalmente, “desaba” (idem, *ibidem*) no quarto, por entre roupas sujas espalhadas no chão, reflexo de sua desorganização interior.

Apesar de muito mais jovem que Rosa Ambrósio – esta já é quase sexagenária –, Luisiana, como aquela, sofre com as alterações do tempo sobre seu corpo, ciente das restrições que isso acarretará em sua vida, pautada por relações tipicamente comerciais, em que o corpo entra como moeda de troca. Rosa Ambrósio, embora tenha uma profissão definida, vive um processo semelhante; sendo atriz, seu corpo tanto é um cartão de visitas, com o qual se faz representar socialmente, como é o seu instrumento de trabalho. Por isso, as duas dialogam num mesmo patamar de perplexidade diante do inexorável e clamam por um

² TELLES, Lygia Fagundes. *Antes do Baile Verde*. 2 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 1971. Todas as citações dessa obra foram retiradas dessa edição. Doravante, citaremos apenas a sigla ABL, seguida do número da página.

milagre impossível por meio de interpelações do tipo “Jesus!” (ABL, p. 19), “Ah! meu pai!” (Op. cit., p. 11).

Como reflexo do aturdimento gerado pela crise existencial, o discurso de Luisiana apresenta-se, em alguns momentos, fragmentado; seu foco de interesse é alterado de acordo com as correspondências subjetivas que os temas suscitam no seu mundo emocional. Isso a leva a aproximar, em enunciação sequencial, assuntos diversos, indo do palavrão ao tapete da sala, entremeados por inquietações com a própria idade e com a condição da mulher na sociedade:

Anoiteceu e faz frio. ‘Merde! Voilá l’hiver’, é o verso que, segundo Xenofonte, cabe dizer agora. Aprendi com ele que palavrão em boca de mulher é como lesma em corola de rosa. Sou mulher. Logo, só posso dizer palavrão em língua estrangeira, se possível, fazendo parte de um poema. Então as pessoas em redor poderão ver como sou autêntica e ao mesmo tempo erudita, uma puta erudita, tão erudita que se quisesse podia dizer as piores bandalheiras em grego antigo, o Xenofonte sabe grego antigo. E a lesma ficaria irreconhecível como convém a uma lesma numa corola de quarenta e quatro anos. Quarenta e quatro anos e cinco meses, meu Jesus. Foi rápido, não? Mais seis anos e terei meio século, tenho pensado nisso e sinto o próprio frio secular que vem do assoalho e se infiltra no tapete. Meu tapete é persa, todos os meus tapetes são persas mas não sei o que fazem esses bastardos que não impedem que o frio se instale na sala. (ABL, p. 19).

Como aponta Simone de Beauvoir, “o que define o sentido e o valor da velhice é o sentido atribuído pelos homens à existência, é o seu sistema global de valores.” (1980, p. 97). Ora, o sistema de valores de Luisiana, pleno de máscaras e equívocos, não lhe permite vislumbrar qualquer conotação positiva do processo de envelhecimento, este se liga fundamentalmente a um nexos de decadência e de restrição. “Anoiteceu e faz frio”, diz ela, numa intrínseca relação sinestésica com o mundo à sua volta, levando-se em conta que a noite não é apenas exterior, ela está dentro da narradora como espaço da escuridão, da ausência de luz/horizonte, moldando simbolicamente a morte/fim de todas as coisas.

Repare-se, ainda, que a personagem expressa em língua francesa a insatisfação com a idade – “Merde! voilá l’hiver”³ –, o que aponta uma intenção

³ Merda! eis a velhice!

sarcástica de reproduzir a linguagem pretensamente requintada de uma elite da qual ela participa, e da qual ela debocha. A ironia como recurso expressivo é ainda mais intensificada quando Luisiana declara o desagrado de Xenofonte, o amante intelectual, por mulheres que dizem palavrão, um contraponto à sua condição de prostituta. Certamente o apelido de Xenofonte configura uma escolha intencional da escritora no intuito de reforçar o sarcasmo que perpassa a fala da protagonista, já que, como apontam Alves & Pitanguy (1985), Xenofonte, um filósofo grego que viveu no século IV a.C., era uma personalidade extremamente sexista. Dizia ele: “que [a mulher] viva sob uma estreita vigilância, veja o menor número de coisas possível, ouça o menor número de coisas possível, faça o menor número de perguntas possível.” (Idem, p. 12).

Reforçando esse tipo de pensamento preconceituoso, o amante de Luisiana declara que “palavrão em boca de mulher é como lesma em corola de rosa”, recorrendo ao antigo e combatido clichê que coloca mulher e flor num mesmo patamar semântico. Ao apelidá-lo de Xenofonte, ela jocosamente denuncia a impostura desse discurso, apontando no comportamento do amante uma falsa representação social, que oculta a busca prioritária pela satisfação imediata de meros apetites carnis, marca registrada do homem vulgar ou comum:

Tenho um sábio que me dá aulas filosóficas com um interesse tão platônico que logo na segunda aula já se deitou comigo, vinha tão humilde, tão miserável com seu terno de luto empoeirado e suas botinas de viúvo que fechei os olhos e me deitei, vem Xenofonte, vem. ‘Não sou Xenofonte’, não me chame de Xenofonte’, ele me implorou e seu hálito tinha o cheiro de pastilhas Valda, era Xenofonte, nunca houve ninguém tão Xenofonte como ele. (ABL, p. 21).

Pela transposição fundada na analogia, o Xenofonte da história universal é habilmente desmitificado ao “renascer” no texto de Lygia sob os impulsos de uma sexualidade (mal) disfarçada pela máscara da intelectualidade. Nesta, como em outras passagens, vê-se que a fala de Luisiana insurge-se contra os valores burgueses preconizados pelo sistema patriarcal, alvos do seu deboche e do seu desprezo, já que foram esses valores que a lançaram no abismo existencial em que se precipita e pelo visceral sentimento de abandono que a fragmenta.

Os Papéis Sexuais

Ao trocar a relação de amor do saxofonista por um sistema de vida, Luisiana deixa à mostra as marcas de uma busca feminista, embora fracassada, em razão do conflito de valores que esse tipo de busca acarreta. Segundo Ellen Douglas (1989, n. 16, p. 29), “a busca feminina, a primeira das buscas da mulher, tem coexistido com a busca do herói masculino”. Indo de encontro a esse programa estabelecido pela ideologia patriarcal, Luisiana desestabiliza-se. Aparentemente dominando o seu universo, outorgando-se o direito de escolha entre o amar e o não-amar, assumindo-se como sujeito de si, do seu corpo e do seu desejo, a personagem, ao prostituir-se, se perde do referencial feminino, historicamente construído sob o signo da passividade e da virtude. E se hoje, a despeito de todas as revisões processadas nos discursos culturais ao longo do tempo, as marcas deixadas pela arcaica e machista moral sexual cristã continuam fortemente impregnadas na sociedade, a patrulha ideológica em torno do comportamento sexual feminino nos anos 60 e 70 operava com rigor a tradicional divisão ideológica “mulher direita” *versus* “mulher da vida”

Contudo, como observa Maria Inácia D’Ávila Neto (1994), isso não é tão pacífico assim; embora a esposa e a prostituta sejam colocadas em margens aparentemente opostas da vida, representam tão-somente duas faces da passividade feminina. De acordo com a autora,

A prostituta e a esposa são pólos da auto-alienação da mulher do mundo patriarcal; a esposa traiu o prazer em nome da organização estável da vida e da propriedade, enquanto que a prostituta, secretamente aliada à esposa, submete ainda a uma relação de propriedade aquilo que os direitos de propriedade da mulher deixaram livre: ela vende o prazer. (p. 110).

Entretanto, como acontece com Luisiana, a “venda” do prazer para a satisfação do homem reverte-se, muitas vezes, em sentimento de culpa e arrependimento atroz, como se houvesse um erro primordial a ser reparado. Ao buscar sistematicamente resgatar, pelos canais da memória, a experiência amorosa ao lado do saxofonista, Luisiana parece invalidar todo um sistema de vida fundado na liberdade e na riqueza para se converter num instrumento de busca tradicional. A mulher aparentemente liberada, cuja sexualidade é compartilhada com os

homens que lhe convém, parte para a idealizada busca mítica do herói masculino, único no contexto que lhe permite o exercício pleno de sua feminilidade. Diz ela:

“Trocaria tudo, anéis e dedos, para poder ouvir um pouco que fosse a música do saxofone. Nem seria preciso vê-lo, juro que nem pediria tanto, eu me contentaria em saber que ele está vivo, vivo em algum lugar tocando seu saxofone.” (ABL, p. 23).

A princípio preterido em sua subjetividade, uma qualidade desvalorizada segundo os ditames do mundo capitalista, no cômputo final o inominado saxofonista volta à cena valorizado e celebrado por Luisiana, fazendo prevalecer a força simbólica contida no heroísmo mítico que representa. Daí ter se tornado, com o tempo, maior e mais poderoso no mundo interior de Luisiana do que todas as coisas, bens e valores, que ela contempla do lado de fora. Ao dizer que “trocaria tudo, anéis e dedos,” para voltar a ouvi-lo, Luisiana reafirma o engano cometido e sofre diante da impossibilidade de desfazê-lo: “Onde agora? Onde?” (ABL, p. 19), diz ela, como que a procurá-lo virtualmente. Sua insatisfação advém de uma feminilidade arquetípica que foi solapada para dar lugar a uma representação fictícia que se esboroa com o tempo, por si mesma, dada a sua inconsistência.

Sob essa perspectiva, é possível supor a imanência feminina e a transcendência masculina, sob os moldes patriarcais da nossa cultura, como defendido por Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (1980). Dito de outra forma: a experiência da independência sexual não transpôs as barreiras legitimadas pelo passado histórico. Suficientemente ousada para deixar fluir sexualidade, a despeito dos interditos impostos pelos valores da moral sexual cristã, Luisiana traz escondida, no fundo da alma, uma história de amor irreconhecível para os que a conhecem como uma invenção da indústria cultural. E frustra-se, porque percebe na vida que leva ardis de um comportamento artificial. No íntimo, a personagem traz as reverberações de uma menina sofrida e carente, filha de um cafetão, que não se interessou sequer por conhecê-la, com uma mulher infeliz, que não viveu o suficiente nem para registrá-la.

Tais particularidades configuram o perfil psicológico de Luisiana e justificam uma personalidade desestabilizada emocionalmente. O passado, mais forte que o presente, manipula suas ações, ao mesmo tempo em que é manipulado por ela, passando a receber novas conotações, tornando-se, de certo modo,

“imprevisto”. O que parecia ser meros arroubos juvenis transforma-se em referenciais de vida, mergulhados na tragicidade, se considerarmos como trágica a representação ficcional do ser humano vitimado por uma obsessão compulsiva, como a que marca a busca de Luisiana pelo passado:

Quero deixar bem claro que a única coisa que existe para mim é a juventude, tudo o mais é besteira, lantejoulas, vidrilho. Posso fazer duas mil plásticas e não resolve, no fundo é a mesma bosta, só existe a juventude. (ABL, p. 23).

O fato é que a juventude e o saxofonista equivalem-se, definindo-se mutuamente no universo emocional da protagonista: “Ele *era* a minha juventude, ele e o seu saxofone que luzia como ouro.” (ABL, p. 23, grifo nosso).

O Desencontro Amoroso

Fica evidente que uma das razões do fracasso existencial de Luisiana é o não reconhecimento do “Outro” em tempo hábil – recorrência temática das mais frequentes no universo ficcional de Lygia Fagundes Telles e uma das responsáveis pelo desencontro amoroso entre seus personagens. A partir do discurso de Luisiana, é possível realizar uma análise de conteúdo de falas distintas, oriundas de outros momentos textuais da escritora:

Ele era a minha juventude, só que naquele tempo eu não sabia, na hora a gente nunca sabe nem pode mesmo saber, fica tudo natural como o dia sucede a noite, como o Sol, a Lua, eu era jovem e não pensava nisso como não pensava em respirar. Alguém por acaso fica atento ao ato de respirar? Fica sim, mas quando a respiração se esculhamba. Então dá aquela tristeza, puxa, eu respirava tão bem... (ABL, p. 23).

Raíza, protagonista de *Verão no aquário* (TELLES, 1978), ao relembrar cenas de um romance do passado, estabelece com a prima Marfa um diálogo construído sobre especulações análogas:

– Eu era feliz com ele (...)
– Feliz com quem?
– Com Diogo. Já sei, você vai me dizer que eu me queixava quando estava com ele, que queria me ver livre. Mas é que

no presente a gente nunca sabe se é feliz ou não, só depois que passa tudo é que se avalia.
– Mas então não adianta ser feliz nunca. Se na época nem se avalia, compreende? (Idem., p. 54).

Rosa Ambrósio, por sua vez, do já citado *As horas nuas*, ao vivenciar sua crise de decadência, relembra a relação com Diogo, o amante jovem, com o qual se sentia rejuvenescer, invocando-o de forma dramática porque inútil: “Fala, Diogo, onde é que você está? Eu te amo. Agora que eu te perdi é que sei o quanto te amei.” (Op. cit., p. 13). Em seguida, ela conclui: “Clichê, eu sei, mas só damos valor às coisas depois que as perdemos, foi assim com Gregório. Foi assim com Diogo, é um lugar-comum mas sou uma mulher comum. Com as mesmas inquietações e os mesmos problemas.” (Idem, ibidem).

Essas mulheres “comuns” do universo lygiano, “com as mesmas inquietações e os mesmos problemas”, estabelecem um diálogo tecido sob uma base comum: a frustração amorosa. A vivência do desencontro, sob essa perspectiva, deixa de ser uma exclusividade das mulheres maduras que vivem as nostalgias de sonhos perdidos, já que as mais jovens também sofrem os efeitos de sua “distração” num passado próximo, mergulhadas num mesmo oceano de aturdimiento e de solidão.

Ousamos supor que a temática do desencontro, assim como toda a atmosfera de desequilíbrio emocional vivida por Luisiana, encontra sua ressonância mais perfeita em outra personagem emblemática de Lygia Fagundes Telles, a inominada protagonista do conto “Os mortos”, também publicada na coletânea *Antes do baile verde*. Embora, neste caso, trate-se de uma mulher mais jovem, sem preocupações com o fator idade, há evidentes correspondências simétricas no que se refere à elaboração do perfil psicológico das duas personagens: ambas são órfãs, foram vítimas do desamor na fase infantil, vivem o pânico de não saberem o que será de si e sentem-se impotentes diante da realidade.

Com “Os mortos” a autora deflagra novamente a dolorosa experiência da mulher que, desarvorada em sua solidão, começa o seu aprendizado da vida. Aqui, como em outros casos, a função da memória continua sendo a de recuperar um tempo que passou e enfrentar os fantasmas que permaneceram. O próprio título do conto participa do drama como um dado fundamental: ele antecipa o cunho, digamos assim, “ominoso” do enredo, marcado por sucessivas mortes, reais

e simbólicas, estas certamente mais trágicas por tangenciarem o desencanto do indivíduo em relação à vida.

As forças-motrizas do comportamento da narradora de “Os mortos” tornam-na uma espécie de versão de Luisiana. Como esta, aquela também é vítima de seu próprio egocentrismo, vindo a perder o afeto do homem amado, que só é reconhecido e valorizado quando as chances de recuperá-lo estão definitivamente perdidas. Em ambas, a recusa, inconsciente ou não, de receber o amor do outro gera reações que culminam com o “apodrecimento” da relação. A esse respeito, Luisiana confessa: “Pensei em abandoná-lo mas não tive forças, não tive, preferi que nosso amor *apodrecesse*, que ficasse tão insuportável que quando ele fosse embora saísse cheio de nojo, sem olhar para trás.” (ABL, p. 26, grifo nosso).

E é justamente essa a atitude que toma Luís Felipe, em “Os mortos”. Vencido pelos caprichos e sandices da mulher, ele finalmente parte, deixando-a apoplética e impotente, a ruminar o tempo desperdiçado com ninharias e cobranças infundadas:

(...) Levantou-se sem pressa. Desceu a escada. (...) Vestiu a capa como um sonâmbulo. Não fiz o menor gesto para detê-lo. Podia ter suplicado, podia ter me atirado aos seus pés... Inútil. Percebi que não havia nada a fazer quando ele passou e me olhou com olhos sem nenhuma luz. Foi como se a morte tivesse passado por mim. (ABL, p. 153).

Luisiana, pobre mas ambiciosa, encontra no amor sua única riqueza, porém deixa-se vencer pelo impulso de aquinhoar valores tangíveis, momento em que ergue uma barreira entre si e o músico, para o qual toda a riqueza do mundo resumia-se ao seu instrumento musical. A partir da constatação de diferenças fundamentais entre eles, ela planeja a deterioração da relação amorosa:

Comecei a ficar irritadiça, inquieta, era como se tivesse medo de assumir a responsabilidade de tamanho amor. Queria vê-lo mais independente, mais ambicioso. Você não tem ambição? Não usa mais artista sem ambição, que futuro você pode ter assim? (ABL, p. 26).

Em “Os mortos” a protagonista é uma mulher de origem rica que, aos três anos de idade, perde os pais num acidente de avião e passa a ser criada pelo avô, um homem que, “enquanto viveu, teve sempre o cuidado de provar que

dinheiro compra tudo.” (p. 139). Moldada por esse padrão de mentalidade, a personagem trama a compra do marido, que, embora resista inicialmente, acaba deixando-se levar pelas estratégias usadas no jogo de sua sedução. Pobre, mas batalhador e honesto, ele consegue, com a ajuda do avô da esposa, formar-se em médico, devolvendo posteriormente todo o dinheiro recebido. A narradora, segura de sua ascendência, manipula-o com chantagens emocionais, tomando-o intimamente por medíocre, depreciando-o inclusive como profissional, já que se sentia roubada pela atenção dispensada por ele ao trabalho: “Ainda fosse um grande médico, vá lá, mas um médico comum, como milhares de outros, sem nada excepcional, *medíocre*.” (p. 153, grifo nosso).

O comportamento correto, “arrumadinho” demais, de Luís Felipe evidencia outra inversão: em “Apenas um saxofone” é o elemento masculino que desafia, com seu instrumento musical, a ordem estabelecida; é ele quem, na busca por confrontar o sentido fossilizado da existência, põe-se nu, literalmente, para provar que suas atitudes são coerentes com seu sistema de valores:

Aí pegou o saxofone, sentou-se encaracolado e nu como um fauno menino e começou a improvisar bem baixinho, formando com o ferver das ondas uma melodia terna e cálida. Os sons cresciam tremidos como bolhas de sabão, olha esta que grande! Olha esta agora mais redonda... ah, estourou... Se você me ama você é capaz de ficar assim nu naquela duna e tocar, tocar o mais alto que puder, até que venha a polícia?, eu perguntei. Ele me olhou sem pestanejar e foi correndo em direção à duna e eu corria atrás e gritava e ria, ria porque ele já tinha começado a tocar a plenos pulmões. (ABL, p. 24).

Em “Os mortos” é o elemento feminino quem tem sede de infringir as convenções, sendo interditado pelo convencionalismo exagerado do homem: Luís Felipe não aprova os decotes e as meias provocantes que a mulher ostenta publicamente, freando-a também em seus impulsos para “brincadeiras excitantes.” (p. 139). Ainda sob esse aspecto ela o tem por medíocre: “Discreto. Tudo tinha que ser discreto, no gênero de amor papai-com-mamãe, medíocre. Somos jovens, Luís Felipe! Que tal sermos um pouco mais loucos?” (ABL, p. 139).

Luisiana, porém, em toda a travessia textual, assume-se como responsável pelo desencontro amoroso que produziu em sua vida. Em “Os mortos” essa consciência é flutuante. Perdida, a única certeza da narradora é a de que

sofreu uma perda irreversível: “É que eu nem sei se sou culpada. Às vezes acho que sou, outras vezes acho que não, não sei. Sei que o perdi e me perdi para sempre.” (ABL, p. 138).

As lacerações que se impõem ao desvendamento do eu feminino em “Os mortos” sugerem um aprofundamento do drama existencial, em relação ao conflito experimentado por Luisiana. No caso desta, o desencontro amoroso foi motivado por uma escolha arbitrária; além disso, ela foi amada e desejada no passado, há o registro de uma vivência feliz num tempo remoto. A protagonista de “Os mortos”, mal amada pelo avô (ela declara que ele “a amava lá à moda dele”, ABL, p. 139), tem no dinheiro o seu único referencial de vida, o referencial afetivo ela nunca conheceu. Sua dificuldade para amar e se deixar amar é muito grande, por isso seu comportamento em relação ao marido é oscilante, variando entre a intolerância e a paciência, a acusação e a defesa, o erro e o arrependimento: “Ah, como me irritava e ao mesmo tempo como me enternecia.” (ABL, p. 139). Tentando justificar a sua personalidade instável, ela argumenta: “Tenho mau gênio, mas não tenho mau coração, faço certas coisas às vezes de pura vaidade; mesquinha, mas me arrependo, sofro.” (p. 145). É essa consciência culposa da personagem que a leva a admitir, embora não aceite, a traição do marido, uma responsabilidade que ela divide com Elisa, a amante dele, alvo do seu ódio mortal, e que, no mais fiel cumprimento de um programa romântico tradicional, suicida-se, vencida pela dor de um amor impossível.

Ao fim, todos, com exceção da narradora, parecem movimentar-se sob uma aura de dignidade. Luiz Felipe é mais do que justificado em sua traição, uma vez que o seu amor, construído sobre as bases de uma devoção verdadeira, foi sendo aos poucos minado pelo narcisismo da mulher, até a morte absoluta da relação. Elisa sai de cena algo santificada por seu próprio sacrifício. Resta à protagonista a solidão, vazada que está por toda carga de mazelas, tão ou mais morta do que Elisa; certamente muito mais morta que Luís Felipe, que, bem ou mal, encontra uma saída libertadora ao deixar a casa e a esposa. Enfim, são os “mortos” do conto, que o título antecipa, como um sinalizador do núcleo temático da narrativa.

Os Sons do Passado

A frequência com que o saxofone se apresenta nas narrativas de Lygia Fagundes Telles sugere ser este o instrumento de sua predileção, ora meramente citado, ora atuando como elemento dinamizador de situações exemplares, como se verifica nos contos “Apenas o saxofone” e “O moço do saxofone” (ABL). Embora não seja possível determinar a sequência temporal em que as narrativas foram escritas, é possível supor que uma figura como a matriz geradora da outra, tantos são os pontos de contato que mantêm, ainda que nas entrelinhas, visíveis a partir de uma atenciosa leitura crítica. Nos dois casos, a prostituição se apresenta como contraponto, ou antinomia, à “castidade” do elemento musical. Nos dois casos, homens tocam abstraidamente seus saxofones, alheados do mundo, infensos a quaisquer invasões ou assaltos da realidade que possam contrariar as inclinações do seu eu mais autêntico. Por serem artistas, são homens eminentemente subjetivos, uma qualidade que, como visto, é desvalorizada na sociedade capitalista, principalmente em se tratando de artistas pobres.

Supondo, por um esforço de imaginação, que Luisiana conseguisse, de fato, realizar a desejada volta ao passado, certamente reencontraria lá as mesmas limitações de ordem econômica que a levaram a abdicar do amor do saxofonista para perseguir uma expressão de vida mais afeita às suas frívolas veleidades. Seu caráter oscilante e leviano talvez a tivesse lançado nas zonas de um meretrício reles, o mesmo praticado pela mulher de “O moço do saxofone”. Com efeito, não seria de todo absurdo conceber o destino de Luisiana ao lado do saxofonista transcorrendo entre os espaços escusos de uma pensão descategorizada, em meio aos apelos do copo, do jogo e do sexo. Neste caso, a narrativa flagra uma situação atípica, desconcertante, em que uma mulher trai deliberadamente o seu companheiro, enquanto este, conivente e impassível, toca um saxofone no quarto contíguo ao usado por aquela para prostituir-se. Nesses momentos, a música, vindo do pavimento superior do estabelecimento, índice de sua elevada hierarquia, irrompe em todos os espaços, atingindo frontalmente o narrador. Este, um motorista de caminhão, tipicamente machista, sente-se sobremaneira perturbado por aqueles sons, tamanha a intensidade da dor que eles lhe infundem:

Não que não gostasse de música, sempre gostei de ouvir tudo quanto é charanga no meu rádio de pilha de noite na estrada, enquanto vou dando conta do recado. Mas aquele saxofone era mesmo de entortar qualquer um. Tocava bem, não

discuto. O que me punha doente era o jeito, um jeito assim triste como o diabo, acho que nunca mais vou ouvir ninguém tocar saxofone como aquele cara tocava. (p. 33).

A música se apresenta em “O moço do saxofone” como a representação invisível de uma força absurda e insólita, atuando como um condutor de significações mais elevadas, uma espécie de amuleto que afasta os “demônios” e suas influências nefastas. Num primeiro momento inferiorizado, o saxofonista por fim triunfa – ou transcende –, propugnado por sua própria melodia, transfigurando-se num ser cujas dimensões se assemelham àquelas conferidas ao músico de “Apenas um saxofone”, o que permite estabelecer uma conexão entre as duas narrativas.

Mas o sentido sagrado da música é ainda mais intensificado em “Apenas um saxofone”, em que os sons produzidos pelo instrumento atuam como um contraponto ao sentido de profanação que marca a vida de Luisiana, cingida pela transgressão, o sentimento de culpa e o arrependimento. Ao descrever seu primeiro contato com o saxofonista e seus sons “poderosos”, ela declara-se tomada por uma espécie de “sortilégio” que a arrebatava para uma dimensão fascinante e desconhecida:

Minha companheira do curso de dança casou-se com o batedor de um conjunto que tocava numa boate, houve festa. Foi lá que o conheci. Em meio da maior algazarra do mundo a mãe da noiva se trançou no quarto chorando, ‘veja em que meio minha filha foi cair! Só vagabundos, só cafajestes!...’ Deitei-a na cama e fui buscar um copo de água com açúcar mas na minha ausência os convidados descobriram o quarto e quando voltei os casais já tinham transbordado até ali, atracando-se em almofadas pelo chão. Pulei gente e sentei-me na cama. A mulher chorava, e de repente parou. Eu também tinha parado de falar e ficamos as duas muito quietas, ouvindo a música de um moço que eu não tinha visto. Ele estava sentado na penumbra, tocando saxofone. A melodia era mansa mas ao mesmo tempo tão eloquente que fiquei imersa num sortilégio (...) Nunca tinha ouvido nada parecido, nunca ninguém tinha tocado um instrumento assim. Tudo o que tinha querido dizer à mulher e não conseguira, ele dizia agora com o saxofone: que ela não chorasse mais, tudo estava bem, tudo estava certo quando existia o amor. Tinha Deus, ela não acreditava em Deus? – perguntava o saxofone. E tinha a infância, aqueles sons brilhantes falavam agora da infância, olha aí a infância... A mulher parou de chorar e agora era eu que chorava. Em

redor os casais ouviam num silêncio fervoroso e suas carícias foram ficando mais profundas, mais verdadeiras, porque a melodia também falava do sexo vivo e casto como um fruto que amadurece ao sol. (ABL, p. 24).

Nota-se que, a princípio, potencializa-se ao extremo o sentido de desordem reinante no ambiente festivo para, em seguida, introduzir a música do saxofone como possibilidade redentora, capaz de evocar o lado mais elevado da vida. Há a sugestão de que os sons do saxofone, por agirem numa dimensão supra-humana, acima dos limites do bem e do mal, são capazes de captar a beleza oculta no interior dos convidados, expurgando todas as impurezas, ou redimensionando a idéia de impuro no comportamento das pessoas. O profano torna-se sagrado, os códigos são transformados; a música promove, enfim, uma espécie de assepsia moral no ambiente.

Significativo também é o fato de a personagem receber o nome de Luisiana quando, pela primeira vez, ama o saxofonista. Aparentemente, é a partir da consumação do ato sexual que ela passa por um novo nascimento e ganha uma nova identidade. A música como busca do sagrado completa-se, então, pela idéia bíblica de renascimento, já que Luisiana é batizada pelo saxofonista diante das águas do mar.

A primeira vez que nos amamos foi na praia. O céu palpitava de estrelas e fazia calor. Então fomos rolando e rindo até as primeiras ondas que ferviam na areia e ali ficamos nus e abraçados na água morna como a de uma bacia. Preocupou-se quando lhe disse que não fora sequer batizada. Colheu a água com as mãos e despejou na minha cabeça: ‘Eu te batizo, Luisiana, em nome do Padre, do Filho e do Espírito Santo. Amém.’ Pensei que ele estivesse brincando mas nunca o vi tão grave. ‘Agora você se chama Luisiana’, disse me beijando. (ABL, p. 23).

É oportuno lembrar que, com raízes fincadas no Antigo Testamento, a doutrina do novo nascimento, preconizada pelo cristianismo, tem uma orientação voltada para a idéia de regeneração. Atribui-se ao rito do batismo a função de transpor da morte para a vida aqueles que passam pelas suas águas redentoras e vivificantes: “Por isso, quando estávamos espiritualmente mortos por causa da nossa desobediência, ele nos trouxe para a vida.” (Efésios 2.5, 1988, p. 290). Como símbolo religioso, a água é sempre um elemento purificador, revestido de força

multivalente, ligado entre outros, ao sentido de perenidade – que vai opor-se, no texto, ao sentido de transitoriedade, tanto da juventude quanto dos inúteis valores materiais adquiridos por Luisiana pelas vias da prostituição luxuosa.

Sob o viés das Sagradas Escrituras, a experiência erótica entre Luisiana e o saxofonista ganha um sentido também sagrado, tal qual ocorre com o elemento musical, cujas sensações que produz, embora fugazes, são intensas, capazes de produzir o sentimento de completude e de totalidade. Segundo o mito do Andrógino, descrito no discurso de Aristófanes, em *O banquete* de Platão (1972), tal sentimento é o mesmo que justifica a busca de um ser pelo outro. Por isso, os sons do passado são constantemente atualizados por Luisiana, força sempre atuante com que a personagem tenta reter o incapturável (o tempo perdido) e evitar o silêncio da “morte”.

Embora se trate de um discurso já tão amplamente revisitado, é oportuno lembrar que, segundo o mito, no início da raça humana não havia dois sexos, mas três: o homem, a mulher e o Andrógino – este, a união dos dois, um ser quase perfeito porque, assim como os deuses, ele continha em si mesmo todas as oposições, era autossuficiente, completo, fecundo, capaz de dar a luz a si próprio. Fisicamente esse ser era redondo e possuía dois genitais, quatro braços, quatro pernas e uma cabeça. Essa constituição lhe dava tanto poder que ele acabou por desafiar os deuses. E assim, Zeus, para se livrar da ameaça, mandou que o cortassem ao meio, dividindo-o em duas metades iguais. Separados, homem e mulher se tornariam mais fracos e mais úteis, deixando aos deuses o privilégio de reinarem absolutos. Do desejo de reunião desses seres partidos surgiu Eros, energia que se define no desejo de fusão com o outro, na busca de recompor a integridade original.

Contudo, a energia vital contida em Eros não se revela apenas pelas vias da sexualidade explícita ou pela mera união sexual ou amorosa entre dois seres. A arte, tal qual o misticismo, seria um dos signos múltiplos de que Eros se reveste para transitar na sociedade, impune a sanções e interditos. Esse poder libertador da arte foi reconhecido por Freud:

Como já descobrimos há muito tempo, a arte oferece satisfações substitutivas para as mais antigas e mais profundamente sentidas renúncias culturais, e, por esse motivo, ela serve, como nenhuma outra coisa, para conciliar o homem com o sacrifício que tem de fazer em benefício da

civilização. Por outro lado, as criações da arte elevam seus sentimentos de identificação, de que toda a unidade cultural carece tanto, proporcionando uma ocasião para a partilha de experiências emocionais altamente valorizadas. (1974, p.94).

Isso explica o poder que a música assume no conto em estudo; a relação que Luisiana trava com a melodia do saxofone tem conotações nitidamente sensuais, é algo que a “toca” quase que fisicamente, mergulhando-a num prazer próximo ao experimentado pelas sensações corporais durante a experiência erótica: “Às vezes eu fechava os olhos e os sons eram como voz humana me chamando, me envolvendo (...). Como podiam parecer voz de gente e serem ao mesmo tempo tão mais poderosos?” (p. 21).

O drama de Luisiana permite resgatar, ainda, a visão de Rosiska Darcy de Oliveira (1991), que define duas versões para o mito do Andrógino, a mitológica e a moderna. O primeiro busca sua metade perdida na tentativa de realizar, no encontro, a verdadeira história de amor; entretanto, o segundo, se chega a encontrar sua metade, não realiza mais o encaixe perfeito, tamanho o desgaste oriundo das diferenças culturais que confinaram homens e mulheres a princípios exclusivos e excludentes:

Se um dia fomos um, uma vez partidos, nunca mais em nosso abraço recuperamos a unidade. Separados, nos atritamos no mundo em asperezas tão diversas que, reencontrados, já não somos o perfeito encaixe e nem mesmo nossa ternura recompõe a superfície una do corpo único, completo, saciado. (Idem, p. 113).

Ao escravizar-se ao sistema e suas instituições (deuses), buscando a posse de bens materiais, que coteja e harmoniza o indivíduo com os padrões dominantes de nossa cultura, determinando a forma como ele é aceito na sociedade, Luisiana optou por abdicar da gratificação oriunda da realização amorosa. Assim, ao tentar resgatar, ainda que mnemonicamente, a antiga relação com o saxofonista, vive a nostalgia da unidade (ser um) com o outro, segundo e seguindo o impulso de vida contida na força de Eros. E, por ser fruto de um dos mais complexos movimentos da alma, a paixão, a busca ensejada pela personagem se define na angústia e na agitação interior. Diz Georges Bataille (1980, p. 9) que “só o sofrimento revela a inteira significação do ser amado. Se o amante não pode

possuí-lo, algumas vezes pensa em matá-lo: muitas vezes ele preferiria matá-lo a perdê-lo. Ele deseja em outros casos sua própria morte.”

A ambígua e algo catártica cena final de “Apenas um saxofone” confirma o discurso de Bataille. Olhando-se no espelho, índice de duplicidade, a protagonista parece finalmente fundir a sua imagem à imagem do homem amado. A seguir, pede a essa projeção que “saia e se mate imediatamente.” (ABL, p. 26). A dupla morte parece ser a única saída possível; só ela pode obstar a procura frustrada e resgatar Luisiana de sua descontinuidade original.

Conclusão

“Apenas um saxofone” abre um espaço de questionamento situado no âmbito da interioridade fragmentada, oriunda do deslocamento do eu, e flagra a mulher em seu esforço por recompor uma história pessoal, em busca de promover o elo rompido com a vida.

Infere-se que a protagonista, aparentemente imune aos preconceitos ditados pela ordem burguesa, a qual ela ironiza em seu discurso, acaba por se adequar aos estatutos sociais. Num primeiro momento, ao abraçar a prostituição de luxo como sistema de vida, ela passa a definir-se economicamente em relação aos homens, dos quais depende para se manter; num segundo momento, ao fim de toda uma trajetória liberal, parte para a mítica e tradicional busca do herói masculino, ainda que essa busca se dê no plano das idealizações românticas; abstrato, portanto.

O fato é que, de uma forma ou de outra, o homem representa o centro privilegiado de poder, o que acaba por ratificar a teoria da diversidade entre os gêneros quanto ao papel destinado a cada um. Na realidade, a protagonista sofre por ter se afastado do seu “destino de mulher”; da perda desse destino, criado culturalmente pela ideologia patriarcal e reforçado pela moral sexual cristã, vem a sensação de perda da identidade.

Obviamente, o enfoque crítico aqui empreendido reflete apenas um entre os vários posicionamentos possíveis para dar conta de uma obra plural, que se abre a múltiplas interpretações, o que comumente ocorre em se tratando de Lygia Fagundes Telles. Mas é ponto pacífico que a autora transcende, mais uma vez, os referentes textuais, construídos sobre a encenação do drama individual,

para denunciar, de forma indireta, o domínio dos valores culturais sobre a psique do indivíduo, em especial os valores apregoados pelo capitalismo burguês.

Pelo resgate de outras narrativas da escritora, foi possível demonstrar que ela recupera estratégias de construção textual e eixos temáticos cujos sentidos e significados que se cruzam e se interpenetram de forma constante, o que revela a coerência ideológica de um projeto estético-literário consolidado há mais de seis décadas.

Referências Bibliográficas

ALVES, Branca Moreira & PITANGUY, Jaqueline. **O que é feminismo**. 6 ed. São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. 2 ed. Trad. João Bernard da Costa. Lisboa: Moraes, 1980.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Trad. Sergio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, v. 1, 1980.

D’AVILA NETO, Maria Inácio. **O autoritarismo e a mulher: o jogo da dominação macho/fêmea no Brasil**. 2 ed. Rio de Janeiro: Artes & Contos, 1994.

DOUGLAS, Ellen H. “Para uma mitologia feminista do século XX”. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (org.), op. cit., p. 26-33.

FREUD, Sigmund. **O Mal Estar na Civilização**. Trad. Jaime Salomão. Abril Cultural: São Paulo, 1974.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **Elogio da diferença**. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

PLATÃO. **O banquete** [Coleção Os pensadores]. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

TELLES, Lygia Fagundes. **Antes do baile verde**. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1971.

_____. **Verão no aquário**. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1978.

_____. **As horas nuas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

Recebido: 30/06/2013

Aceito: 15/07/2013

