

A noite das mulheres cantoras: testemunho contra a omissão e o esquecimento

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri
UFRJ

Resumo: Esta comunicação tem como objeto de análise o décimo romance escrito pela ficcionista portuguesa Lídia Jorge, *A Noite das Mulheres Cantoras*, publicado em 2011. O estudo pretende observar como a narradora-personagem Solange de Matos constrói o seu testemunho do passado, baseada na memória de fatos de maior ou de menor grandeza. A intenção é comprovar como esse testemunho livra a personagem e sua história vivida da omissão e do esquecimento, especialmente no tempo histórico do “império minuto”, tempo em que tudo tende a ser efêmero, contornável, rasurável.

Palavras-chave: Lídia Jorge, testemunho, memória, esquecimento.

Abstract: *This communication has the purpose of analysis the tenth novel written by Portuguese novelist Lídia Jorge, A Night of Women Singing, published in 2011. The study aims to observe how the narrator-character Solange Matos builds his testimony to the past, based on memory of facts of greater or lesser magnitude. The intention is to demonstrate how this testimony frees the character and his story lived omission and forgetfulness, especially in historical time 'Empire minute "time when everything tends to be ephemeral, manageable, rasurável.*

Keywords: *Lídia Jorge, testimony, memory, forgetfulness.*

Durante dois dias consecutivos, o vento fustigou as árvores da Praça das Flores, o solo ficou juncado de folhas e gravetos, e vários objectos que haviam sido escondidos para sempre no fundo de sacos de plástico mostraram-se por última vez, rolando pelo pavimento. Mas esta manhã a mulher da Câmara desceu do camião munida de uma vassoura comprida e varreu tudo o que encontrou à sua frente para dentro de um carrinho de lata. No momento em que nos cruzávamos, eu ouvia o som das suas passadas dando uma explicação ao mundo – Esquecimento, esquecimento. (NMC, p. 11)¹

Este trabalho tem como objeto de análise o romance da escritora Lídia Jorge, *A Noite das Mulheres Cantoras*, publicado em 2011. Narrado em primeira pessoa pela personagem Solange de Matos, o décimo romance da ficcionista portuguesa tem sido considerado pela crítica um de seus textos mais psicológicos. A narrativa problematiza questões como a memória, o esquecimento, a volta dos retornados e/ou emigrantes colonos portugueses da Guerra Colonial Africana², o tempo histórico. Temas recorrentes na obra de Lídia Jorge, que começou a publicar depois do 25 de Abril de 1974³ – momento significativo para a produção artística e literária de um país que viveu sob regime ditatorial por mais de quarenta anos – e faz parte de um grupo de escritores que viu “na literatura um instrumento para reler criticamente a história portuguesa, um caminho para (re)conhecer seu espaço, um espaço para abrigar suas reflexões” (PAPOULA, 2009, p. 14).

O breve espaço de uma comunicação é insuficiente para analisar um romance como *A Noite das Mulheres Cantoras* – que aborda tantas questões importantes – e obriga-nos a fazer um recorte temático. Escolhemos tratar da questão dicotômica memória/esquecimento, tão cara à autora deste romance e um dos enfoques do curso que fizemos no segundo semestre de 2014, “Escrituras da História e da Memória”, ministrado pela professora Ângela Beatriz Faria, do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, da Faculdade de Letras da UFRJ. Queremos mostrar que, ao testemunhar sobre o seu passado, Solange de Matos protege-se do esquecimento

¹ Para as citações do romance *A Noite das Mulheres Cantoras*, usaremos a abreviação NMC, seguida do número de página. A edição por nós utilizada é: São Paulo: Leya, 2012. Respeitamos a ortografia original do romance.

² As consequências desta Guerra vêm à tona, na narrativa, através de sutis e esparsas lembranças retidas na memória dos personagens.

³ *O Dia dos Prodígios*, primeiro romance de Lídia Jorge, foi publicado em 1980.

e da rasura identitária, tão comuns em uma época regida pelas leis do “império minuto”, em que tudo tende a ser efêmero e contornável. Para tanto, baseamo-nos também no próprio histórico da autora Lídia Jorge, que pertence como dissemos a uma linhagem de intelectuais que problematiza e questiona a história de seu país e de seu tempo. Já no prefácio de *A Noite das Mulheres Cantoras*, a autora adverte o leitor de que “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo” (p. 9). Com isso, podemos inferir que a história contada sobre os dramas dos personagens muitas vezes irá confundir-se com a própria realidade histórica de Portugal.

A narrativa começa com o capítulo intitulado “Noite Perfeita”, no qual são narrados fatos ocorridos no presente, mais especificamente no ano de 2009. Solange de Matos participa do *show* que Gisela Batista apresenta em um concurso de verão voltado para premiar a cantora que contasse uma história de impacto e capaz de inebriar o público, havia mais quatro participantes. Gisela decidiu contar como surgiu, no fim dos anos oitenta, o grupo musical do qual fora líder e que contava ainda na sua formação com Nani e Maria Luísa Alcides, Madalena Micaia e Solange de Matos. A *maestrina*, como Gisela era chamada, conta uma história encantada, perfeita: “Recostada na poltrona em forma de barca, a *maestrina* descreveu-nos como cinco raparigas magníficas, com histórias e naturalidades distintas, atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som de um piano” (NMC, p. 17). Durante a “Noite Perfeita”, Solange tem ainda duas grandes surpresas: o reencontro com o grande amor de sua vida, o coreógrafo João de Lucena; e a revelação feita por Gisela Batista de que todas as letras do único disco gravado pelo grupo haviam sido compostas por ela, Solange de Matos – à época, a letrista atendeu ao pedido da líder do grupo e submeteu-se a usar pseudônimos masculinos para assinar suas composições e mesmo a passar a maioria das letras para outro compositor, pois um grupo formado por cinco mulheres precisaria, ao menos por trás dos holofotes, da presença de figuras masculinas.

A apresentação de Gisela é a mais aplaudida, o número improvisado de dança do casal Solange de Matos e João de Lucena arrebatou o público. No entanto, a narradora deixa transparecer ao leitor que algo muito sério relacionado à Madalena Micaia, *The African Lady*, foi omitido e deturpado por Gisela: “Por isso Nani, ali tão perto da coxa, falava com voz mais alta do que convinha. Exaltada, perguntava – ‘E se saltássemos para cima do palco, e se disséssemos a verdade?’/.../” (NMC, p.23). Ao longo da narrativa, é dado conhecimento para o leitor de que Madalena não havia abandonado o grupo para viver “numa casota em África” (p. 22), como contou a *maestrina*. Ela morreria antes mesmo do lançamento do disco em 1988, em decorrência de uma hemorragia causada pelo excesso de esforço físico na volta aos ensaios apenas três dias depois do nascimento de seu primeiro filho. A *performance* de Gisela demonstra o quanto está

totalmente adaptada ao “império minuto”, o quanto sabe o que fazer e o que dizer para prender e encantar o público durante aqueles trinta minutos de espetáculo. E a velocidade com que tudo acontece acaba por envolver Solange: “/.../ Gisela não mentia, o passado é que era imperfeito, e para os seus factos se adaptarem ao entendimento do presente, o relato que dele se fizesse carecia de ser transformado” (NMC, p. 24).

Mesmo que tudo transcorra muito bem, é preciso notar que o reino do efêmero cobra uma alta conta de seus súditos, pois a fugacidade que ele exige tanto resulta no surgimento de ídolos da noite para o dia como resulta no rápido esquecimento das pessoas. O trecho que antecede o relato da “Noite Perfeita” e que recortamos como epígrafe é uma bela metáfora criada por Lídia Jorge para retratar o esquecimento, uma das mais cruéis consequências de um tempo histórico alicerçado no consumo, na fama, na superficialidade, no simulacro social:

/.../ Mas esta manhã a mulher da Câmara desceu do camião munida de uma vassoura comprida e varreu tudo o que encontrou à sua frente para dentro de um carrinho de lata. No momento em que nos cruzávamos, eu ouvia o som das suas passadas dando uma explicação ao mundo – Esquecimento, esquecimento. (NMC, p. 11)

Falamos em eco com Zygmunt Bauman, que afirma haver na sociedade pós-moderna uma aposta no esquecimento, a memória do indivíduo é cada dia mais efêmera e sua identidade rasurável – uma “identidade que se ajusta ao mundo em que a arte de esquecer é um bem não menos, se não mais, importante do que a arte de memorizar, em que esquecer, mais do que aprender, é a condição de contínua adaptação...” (1998, p. 36). Entendemos que *A Noite das Mulheres Cantoras* é um romance que não reforça essa vertente pós-moderna constatada por Bauman. Ao contrário, porque, se há “duas tendências opostas na arte: uma dirigida à celebração da aparência, tendo como atitudes estéticas a catarse e a desrealização; outra, orientada para experiência da realidade, pensando a arte como perturbação, fulguração, choque” (LOPES, 2007, p. 85), Lídia Jorge certamente se orienta pela segunda tendência. Não seria à toa o fato de sua narradora sair da zona de conforto proporcionada pelo relato encantado de Gisela Batista para mergulhar no passado e dar o seu testemunho do vivido:

/.../ Não o posso negar. Em vez de permanecer no interior daquela bela lembrança, com todos os factos tão fechados, tão definitivos, tão prontos a serem usados pelo futuro, regresso às insignificâncias do passado e nelas me prendo ao seu uso. Insignificâncias, como seja aquela manhã de finais de Outubro em que recebi uma carta do meu pai com o pedido de que me dirigisse a um certo restaurante, para me encontrar com determinadas pessoas. Sem o desejar, penso nessa carta como tantas outras, um restaurante comum, uma missão insignificante. Nada que anunciasse o que quer que fosse. É aí que

regresso. Confesso. Quando dou por mim, esqueço a harmonia da noite estupenda criada por Gisela Batista para regressar a esse dia, último trimestre de oitenta e sete. O tempo era outro. (NMC, p. 30)

O relato de Solange de Matos é marcado por suas impressões subjetivas e obedece a uma ordem estabelecida pela memória – às vezes involuntária e outras não – e “tece lembranças assentadas na afetividade de acontecimentos miúdos ou grandiosos, e no impacto e eloquência que impuseram a observadores e participantes, que nestes acontecimentos se engajaram integralmente” (GONÇALVES FILHO, 1988, p. 98). A narradora-personagem parece ter consciência da relatividade de um testemunho feito apenas com base na memória quando afirma:

Passados todos estes anos, a carta é uma espécie de tiro de partida para a corrida dos cem metros que eu iria fazer sozinha. Coisa privada, rápida, doméstica, só minha. E dela a minha lembrança. Dizem que a lembrança é a mamã da História. É mentira, só o registo é o pai da História, e também o seu filho. De resto, lembrança é lembrança, fica e mora connosco, mais nada. (NMC, p. 34)

Essa carta, que poderia parecer uma lembrança insignificante, ganha nesse testemunho de Solange de Matos uma grande importância, porque é o que desencadeia a viagem solitária que faz ao passado. O que corrobora o pensamento de Márcio Seligmann-Silva de que “a memória existe no plural: na sociedade dá-se um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de enquadrá-lo” (2003, p. 66).

Ao mergulhar no passado, Solange de Matos recupera lembranças de um tempo outro, o final de 1987, quando ainda tinha apenas 19 anos, vivia em uma hospedaria em Lisboa como estudante universitária e passava férias de verão em Sobradinho, na casa dos pais. Nesse tempo, Solange se orientava pelos princípios paternos e foi atendendo ao pedido do pai que compareceu ao restaurante *Ritornello* para um encontro organizado pelo proprietário, o senhor Botelho, reunindo cerca de uma centena de pessoas irmanadas pela dor do regresso forçado de África que as fez deixar para trás tudo o que construíram lá e, pela dor ainda maior da perda de entes queridos em consequência desse regresso – o senhor Botelho perdera a esposa:

E foi servido o jantar. Enquanto era servido, reparei que a saudade se transformava em dor, sobretudo no momento em que o senhor Botelho começou a ler uma lista de nomes de pessoas que haviam falecido em consequência do regresso forçado e o silêncio paralisou todos os movimentos. Entre a sobremesa e o café, o dono do *Ritornello* enumerava a longa lista de ausentes e, depois de cada nome, explicitava a causa da definitiva ausência. Falecimento por depressão, suicídio, tumor não benigno. Dizia ele, sem querer

referir a palavra exacta. Quando chegou a vez do nome da sua própria mulher, fez-se um minuto de intervalo para recolhimento. Tumor. Depois surgiu o café, as toalhas transformaram-se em panos de ódio, e todos esses causadores estavam vivos, todos viviam tranquilos e, que se soubesse, a nenhum deles havia falecido um só familiar que fosse, por suicídio, depressão ou cancro. No entanto, entre os regressados, casos havia de acidentes nas estradas que só se explicavam pelo estado depressivo em que viviam os condutores. Os regressados. (NMC, p.p. 35-36)

Ao trazer à tona a questão dos regressados, Lídia Jorge denuncia as consequências de um dos episódios mais marcantes da história de Portugal, a Guerra Colonial – que determinou o fim do império ultramar. Episódio mostrado, neste romance, não a partir do ponto de vista de soldados que regressaram de uma guerra da qual foram forçados a participar, mas a partir do ponto de vista de portugueses que se encontravam estabelecidos em África e foram perseguidos como inimigos e obrigados a retornar para Portugal. Independente de qual seja a visão,

o que interessa narrar, para que não se esqueça, é o avassalador, “gigantesco, inacreditável absurdo da guerra” que faz o sujeito sentir-se “na atmosfera irreal, flutuante, insólita”, encontrada “mais tarde nos hospitais psiquiátricos, ilhas de desesperada miséria de que Lisboa se defendia cercando-as de muros e de grades”/.../. (FARIA, 2003, p. 6)

A família Matos regressou de África por volta de 1975, deixando para trás uma fábrica de chá nos campos do Gurué e trazendo apenas algumas malas. A imagem mais viva que Solange tem dessa época é a do dia em que iniciaram a viagem de volta a Portugal. A passagem que citamos a seguir mostra como a guerra é cruel e leva as pessoas a cometerem violências brutais contra seus semelhantes. A imagem do taipal nunca mais saíria da cabeça da narradora-personagem e transformar-se-ia para ela em uma metáfora não só da luta pela vida como em uma metáfora da busca predestinada por um objetivo:

Lembro-me que à saída do Gurué o meu pai descobriu que não fugíamos sozinhos, que o aluno dilecto se tinha instalado entre o oleado e as malas. Lembro-me de ver o meu pai saltar da cabina, de se dirigir à carroçaria e de expulsar o aluno que não sabia ler o x. Lembro-me de retomarmos o caminho e de vermos que duas mãos continuavam penduradas no taipal traseiro. *Lembro-me de o meu pai pisar com a ponta das suas botas os dedos do aluno dilecto, de as mãos do aluno resistirem ao impacto das solas, de o meu pai reentrar na cabina e pegar na catana que levávamos sob o assento, disposto a cortar as mãos do aluno dilecto agarradas ao taipal*, e depois só me lembro de ver, através do óculo, um homem a correr no meio da estrada atrás do nosso camião, e de a sua figura ir minguando, até que se fez uma curva e o homem e a estrada desapareceram de todo. (NMC, p.p. 51-52)⁴

⁴ Grifo nosso.

Desde aquele jantar no restaurante *Ritornello*, a vida da narradora-personagem passou por profundas mudanças. Levada até Gisela Batista pelas irmãs Alcides – que estavam no encontro organizado pelo senhor Botelho porque também eram regressadas, tendo mesmo perdido os pais em uma emboscada quando os dois resolveram voltar à África para rever o lugar onde viveram –, Solange aceitou o convite para ser letrista e última integrante da banda *pop* que já contava com a *maestrina*, as irmãs Alcides e Madalena Micaia. A entrada no grupo fez com que a menina do campo se entregasse a uma realidade que se restringia ao espaço da garagem onde eram realizados os ensaios: “Uma euforia separava-me de um mundo, atava-me a um outro, e nesse estado, entalava palavras entre a realidade e a compreensão /.../” (NMC, p. 121). O estado de euforia levava Solange a idolatrar Gisela Batista e a se afastar dos pais, da universidade, do companheiro de hospedaria Murilo, que não concordava com sua entrada no grupo – devemos destacar que o personagem Murilo representa o contradiscurso em relação ao deslumbramento de uma sociedade egoísta, centrada em seus próprios interesses e afeita a relações e conquistas efêmeras.

Consideramos pertinente abrir um parêntese para associar o estado eufórico de Solange de Matos no final dos anos oitenta à realidade histórica de Portugal nesse mesmo período. O país acabava de passar a membro da União Europeia, 1986, e vivia grandes expectativas em torno dos sonhos acalentados em função desse ingresso: visibilidade internacional, crescimento econômico, avanço tecnológico, oportunidades de emprego. Sonhos que Portugal vê ruírem cerca de duas décadas depois com a crise econômica que se abateu sobre os países membros da União Europeia.

Vinte um anos depois, Solange consegue refletir criticamente sobre o passado e perceber os enganos cometidos em nome de um projeto que esteve acima de qualquer outro interesse, especialmente para Gisela Batista, que chegou a exigir de suas companheiras, com a autoridade conferida pela posição de líder e patrocinadora do grupo, que negassem a própria individualidade e abdicassem de seus sonhos: “A certa altura disse-nos mesmo que entre nós não haveria mais amores, nem pancadarias, nem acasalamentos, nem sonhos. Sublinhou. Nem sonhos /.../” (NMC, p. 134).

A pressão que a *maestrina* exercia sobre o grupo era tão grande que indiretamente acabou provocando a morte de Madalena Micaia. Dividida entre o compromisso profissional e os seus valores culturais e religiosos, a africana preferiu colocar em risco a própria vida –

voltando aos ensaios sem um tempo mínimo de convalescença após o parto – a ter que apressar o nascimento de seu filho. A forma como Gisela reagiu à notícia da gravidez de Micaia, “sugerindo” que recorresse a métodos não naturais para antecipar o nascimento da criança, remete à histórica luta entre colonizadores e colonizados, à forma desigual e quase sempre truculenta como os primeiros impõem seus interesses e negam aos explorados o direito de viver sob a orientação dos valores étnicos e dos costumes de seu povo:

E a *maestrina* dirigiu-se a um saco de onde retirou outro saco, e de dentro dele uma carteira de onde retirou um punhado de notas, contou-as no ar, uma a uma, meteu-as num sobrescrito sobre o qual escreveu umas palavras, e entregou o envelope a Madalena Micaia – “Escute bem. Você tem aí um endereço. Você apanha um táxi, dirige-se para esse endereço e leva consigo esse dinheiro. Você entra na porta indicada. Entra e está lá uma pessoa que se chama doutora Aguiar. Você pergunta pela doutora Aguiar e diz que vai da minha parte que ela, nessa altura, já sabe que você precisa entrar em trabalho de parto. Não esteja a olhar assim para mim, *African Lady*. Você tem um compromisso, você não precisa para nada de esperar pela lua cheia. Ela até já passou. Você confia no que eu lhe digo, não confia? Vai ser bom para si, para mim, para todas as suas companheiras que aqui estão à espera. Aqui empatadas à espera de si. Você sabe quanto pode custar um hipotético atraso da sua parte? Quanto está em causa? Você não avalia, você não sabe...” (NMC, p. 198)

A violência que Madalena Micaia foi levada a cometer contra o próprio corpo, o desrespeito a sua relação com o tempo e com a natureza, o silêncio em torno de sua morte e o desaparecimento de seu corpo – para que nada atrapalhasse o lançamento do disco gravado e a realização do grande show – mostram que “talvez só olhando de viés, das margens da própria realidade brutal, se possa ver sua crueldade, sem necessariamente ser preciso um pouco de sangue para manifestá-la” (GOMES, 2004, p. 154). Embora abafada, a morte da africana já anunciava o quanto seria breve a carreira daquela banda, porque no fundo existe “o passado, o passado que sempre se cala e nunca está mudo” (NMC, p. 233). Se Solange de Matos foi complacente com o apagamento de Madalena Micaia na época do ocorrido, toma consciência de que não pode mais se calar no presente: “E aqui, invocando o silêncio da garagem, eu gostaria de regressar à Noite Perfeita, aquela noite minuto que engoliu estes dados, os apagou do mapa da nossa história, e não posso. Não tenho esse poder” (NMC, p. 199). Depois de tantos anos, Solange de Matos finalmente compreende que o “acontecimento, quando isolado da linguagem, tem como destino certo o esquecimento” (FIGUEIREDO, 2011, p. 180).

Em *A costa dos murmúrios*, 1988, Lídia Jorge também construiu uma narradora-personagem que recupera a memória de um tempo passado cerca de vinte anos antes para

resgatar sua subjetividade: “Ao interpretar, selecionar e relacionar eventos ou momentos dispersos no tempo e no espaço, a personagem citada revela que só tem sentido o que se pensa ou se esconde. Seu relato desconstrói a verdade oficial e revela a mentira /.../” (FARIA, 2002, p. 41). Os acontecimentos retomados pela memória de Solange de Matos reafirmam sua história de vida, sua identidade e expõem a farsa do relato de Gisela Batista, construído para iludir e deslumbrar. Os versos de *Afortunada*, canção de maior sucesso do grupo, ilustram bem a fragilidade das conquistas do “império minuto”: “Ah! Afortunada, afortunada / faz fortuna e não tem nada...” (NMC, p. 16).

Ao final deste texto, ressaltamos que selecionar passagens representativas da questão dicotômica memória /esquecimento em *A Noite das Mulheres Cantoras* – romance cuja narrativa propõe-se a recuperar o passado – pareceu-nos um trabalho inesgotável. Por isso, optamos por recortar aquelas que, a nosso ver, são mais significativas para o desenrolar da história narrada e, sobretudo, estão mais inseridas na proposta ficcional de Lídia Jorge.

Referências

BAUMAN, Zygmunt. *O Mal-Estar da Pós-Modernidade*. Trad. Mauro Gama e Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

FARIA, Ângela Beatriz. “A Noite Escura da Alma”. *Jornal do Brasil*, Caderno Ideias, 06 de setembro de 2003, p.6.

_____. “Memória, Linguagem e História na Ficção Contemporânea”. In: *Linguagem, identidade e memória social: novas fronteiras, novas articulações*. Rio de Janeiro: DP&A editora, 2002, p.p. 35-51.

FIGUEIREDO, Monica. *No Corpo, na Casa e na Cidade: as moradas da ficção*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2011.

GOMES, Renato Cordeiro. “Narrativa e Paroxismo: será preciso de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?”. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (organizadoras). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004, p.p. 143-154.

GONÇALVES FILHO, José Moura. “Olhar e Memória.” In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.p. 95-124.

JORGE, Lídia. *A Noite das Mulheres Cantoras*. São Paulo: Leya, 2012.

LOPES, Denílson. *A Delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: UNB/FINATEC, 2007, p.p. 83-97.

PAPOUOLA, Talita da Rocha Pessôa Rezende. *Espaço em Trânsito: uma leitura de O Vento assobiando nas Gruas, de Lídia Jorge*. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras, 2009. [Dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, 92 fls.]

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Apresentação da Questão - A Literatura do Trauma”. In: _____ (org.). *História, Memória, Literatura – O Testemunho na Era das Catástrofes*. São Paulo: Unicamp, 2003, p.p. 45-88.

Ana Carla Pacheco Lourenço Ferri

Atualmente cursa o doutorado em Literatura Portuguesa, também na Faculdade de Letras da UFRJ. Professora de Língua Portuguesa e Literaturas da rede pública estadual de ensino do Rio de Janeiro. Concluiu o curso de especialização em Literaturas Portuguesa e Africanas, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), em 2004. Tornou-se mestre em Literatura Portuguesa em agosto de 2008, pela UFRJ.
Endereço eletrônico: louferri@ig.com.br

Recebido em 30 de dezembro de 2013.

Aceito em 30 de abril de 2014.