



COLÓQUIO/Letras

ISSN: 0010-1451 - Página principal / Homepage: <https://coloquio.gulbenkian.pt>

[Recensão crítica a 'A Noite das Mulheres Cantoras', de Lília Jorge]

Catherine Dumas

Para citar este documento / To cite this document:

Catherine Dumas, "[Recensão crítica a 'A Noite das Mulheres Cantoras', de Lília Jorge]", *Colóquio/Letras*, n.º 180, Maio 2012, p. 225-227.

EDIÇÃO E PROPRIEDADE

no final ao som de música, enquanto no apartamento do lado Rosália, Anselmo e Maria Cláudia sonham com a hipótese de ascender socialmente. Se a transgressão caracteriza todos os lares exceto o de Silvestre e de Mariana, os sonhos, as lides domésticas, a luta por uma vida melhor, os desejos profissionais, sociais, sentimentais e sexuais pautam a vivência do prédio, que é também enriquecida pelos confrontos de ideias entre Abel e o seu senhorio em torno da vida, das aprendizagens, da amizade, da política e da liberdade. A focalização de Silvestre é ainda privilegiada ao ponto de este heterocaracterizar as restantes personagens quando familiariza o jovem inquilino com os vizinhos (p. 119-22).

Por entre topónimos e espaços típicos de Lisboa, como a leitaria, o café, a taberna e o cinema, o edifício da ação é também, como já afirmámos, o dos afetos eróticos (os quartos de Lídia, de Isaura e de Justina); daí que o ato sexual seja, por vezes, apenas sugerido (p. 159), tal como o uso de palavras (p. 179). Aliás, como se verifica na página 284, muito do universo feminino é sugerido ao leitor perspicaz, que dialoga assim implicitamente com o autor/narrador. O prédio iluminado pela claraboia é, portanto, o lar dos sons, das emoções, dos sonhos e das lutas interiores e exteriores, pelo que a obra e o diálogo permanecem em aberto, tal como as aprendizagens de Silvestre que são discutidas, na conversa que encerra o romance, pelo jovem *bildungsheld* e pelo sábio mestre. Relativamente à nota inicial, na página 6, que fornece informações sobre o dactiloscrito do romance, esse paratexto, da responsabilidade da Editorial Caminho, informa o leitor que a «edição reproduz fielmente o original», quando o texto redigido por Saramago em 1952-53 foi adaptado para respeitar o recente acordo ortográfico.

Rogério Miguel Puga

Lídia Jorge

A NOITE DAS MULHERES CANTORAS

Lisboa, Publicações Dom Quixote / 2011

Cada vez mais complexa, a urdidura do tempo em Lídia Jorge assume, neste seu último romance, uma inflexão melodramática que de certa forma surpreende. Já tínhamos recentemente percebido o tempo como um objeto romanesco sujeito a tratamentos múltiplos: tempo de uma vida e tempo histórico ligados por uma voz autodiegética (de um narrador na primeira pessoa), característica da obra na sua totalidade; paciência e urgência da espera em *O Vale da Paixão* e *O Vento Assobiando nas Gruas*; suspensão do tempo, *suspense* da trama policial em *Combateremos a Sombra*. Aqui é o domínio do «império minuto para não mais dele podermos escapar» (p. 21) que é convocado. O tempo ganha asas, aliando *Ligeireza* e *Rapidez*, tal como propunha Italo Calvino em 1985 nas suas *Lições Americanas* para o segundo milénio. A propósito das *folktales* e das *fairytals*, o ensaísta fala efetivamente de um «combate contra o tempo, contra os obstáculos que impedem ou atrasam a realização de um desejo ou a recuperação de um bem perdido»¹. Longe de erigir a rapidez como dado estético adquirido, Lídia Jorge trata-a como um facto social suscetível de ser criticado. Diríamos até que se está em presença de uma paródia da rapidez calviniana. «O tempo era outro» (p. 30), previne a narradora, que se recusa a dar qualquer valor a esse «tempo-minuto». Enquanto facto social, ele pertence ao mundo do *show business* à portuguesa, envolvendo um país inteiro na história particular dum grupo musical composto por jovens mulheres cujo destino é confiscado. O melodrama desenvolve-se sobre um fundo de «ironia

e de sarcasmo» (p. 36) por vezes temperados com um humor saudável que pode aligeirar a atmosfera. A ligeireza está igualmente presente na evasão oferecida pela dança. O bando das cantoras *pop* transforma-se então em «pássaros num bando» (p. 117) e a canção *pimba* composta por Solange e intitulada «Até ao Fim do Mundo» destina-se a preencher o lugar dos seus sonhos mais selvagens. Tomar a canção à letra é, pois, o jogo melodramático para o qual Lúcia Jorge nos convida.

Narrado uma vez mais a partir do interior por um eu feminino e pensante, a narrativa reivindica um efeito de realidade que o prefácio, «Sobre este Livro», impõe desde o início. O ardil das páginas reveladas instala a narradora como testemunha transmissora de um drama humano: ela deve denunciar o crime, consequência desse «império tempo» fulgurante e impiedoso. Tal como o Gabiru brandoniano, e ainda como Italo Calvino afirma no capítulo sobre a «Multiplicidade» — «quanto mais o mundo se deforma aos seus olhos, mais o *self* do autor se empenha nesse processo, que por seu turno o deforma e perturba»² —, Solange de Matos é um narrador porta-voz da autora que transcende a contingência do monólogo: «Junto-me àqueles que pensam que narrar, seja lá de que modo for, é sempre uma forma de continuar a infância do mundo. E a sua orelha, que não se confunde apenas com a matéria sensível, por certo que será infinita» (p. 9). A aprendizagem de Solange será a da resistência, resistência factual a Gisela, chefe ditatorial do grupo, resistência que se salda por um combate contra a rapidez conjugada em imediatez. Nas últimas linhas do romance, Solange reaprende a viver uma verdadeira história de amor, «mergulhados no fluxo do mesmo tempo». Mas quanta dor, quantas injustiças

serão entretanto necessárias! Será à custa do sangue derramado por Madalena Micaia que se conquistará o futuro prometido pelo «dia longo» (p. 317)? Parece, neste romance, que o combate contra a sombra empreendido como um projeto no romance anterior (*Combateremos a Sombra*) assume perenidade.

Mas, voltando ao propósito inicial de Italo Calvino, quais são então «a realização de um desejo ou a recuperação de um bem perdido» perseguidas pela *maestrina* e o seu grupo? É efetivamente neste ponto que a irrisão levada a cabo por Lúcia Jorge adquire uma espessura humana baseada na fragilidade das personagens. Não se sabe o que Italo Calvino teria querido significar com «consistência», a palavra título da sexta «lição americana» que o destino não lhe deu tempo para formalizar, mas ainda assim estou tentada a minar o objetivo do italiano e opor-lhe a «frivolidade dos sonhos» das personagens de Lúcia Jorge. É nesse âmbito que eu situo *A Noite das Mulheres Cantoras* como um melodrama roçando a tragédia (há uma morte violenta), mas não atingindo, ao nível da diegese, a elevação desse estatuto. O drama factual vivido pelas personagens remete o leitor, advertido já desde o prefácio, para a realidade grupal do drama do país («na história de um bando conta-se sempre a história de um povo», p. 9). Encontramos os fios condutores da análise político-social feita pela autora ao longo de toda a sua obra. O teor pós-colonial continua presente, declinado num outro modo, o dos retornados, coletivo ao qual pertencem as cantoras do grupo e as suas famílias. A sociedade colonial está representada nas suas hierarquias por Gisela, a *maestrina* que explora Madalena Micaia até ao sacrifício, pela boa causa de *the African Lady*, de São Tomé. A má consciência da narradora Solange inscreve-se no debate pós-colonial. Ela narra de modo

iterativo o regresso de África da sua família, que passa da magnificência das plantações de chá à miséria das «cinco vacas mal nutridas» da «ramada [alugada] sobre um campo que não nos pertencia» (p. 32). O pensamento pós-colonial de Solange apoia-se mais numa vivência concreta do que nas teorias revolucionárias do seu namorado Murilo: «essa travessia vivia comigo de manhã à noite, marcava o meu ritmo e a minha crença, pintava de cores impressivas a minha reserva e a minha jovem brutalidade. [...] No lugar onde deveriam alinhar-se abstracções escolares, em vez das palavras proféticas de Spengler e Toynbee, alojavam-se concretos apanhadores de chá vergados sob os cestos, o cheiro das folhas delidas sob o efeito da secagem, seguidos do ruminar das vacas, e do estampado preto e branco do seu lombo gordo, almofadas ambulantes que davam leite, como eu tinha descrito numa redacção em criança» (p. 33). A dilaceração da identidade não poupa a recordação obsessiva quer de Solange quer das suas parceiras, cada qual possuída pelas suas imagens sobre a partida de Angola. Pode bem ser que esse luto tão difícil de fazer por Madalena Micaia corresponda ao luto impossível por uma África «ingrata», adjetivo frequentemente usado pela *maestrina* quando quer fustigar as suas cantoras.

Finalmente, o grupo de cantoras, financeiramente sujeito à generosidade da bolsa do suposto padrasto de Gisela, traficante dúbio reconvertido em empreendedor imobiliário (este meio já tinha sido alvo do romance *O Vento Assobiando nas Gruas*), e artisticamente à boa vontade do dançarino decadente João de Lucena e do seu bando, vive um sonho eternamente adiado. Este sonho é instrumentalizado pela estrutura empresarial que assume o comando, entidade esta, diga-se a propósito, que é essencialmente masculina. Ra-

pidez, ligeireza, multiplicidade esboçam um mundo *kitsch* simultaneamente co-movente e repelente, de qualquer modo efémero, como por exemplo a garagem da casa Paralelo, que o grupo utiliza como estúdio. A imagem refletida pelo espelho instalado para os ensaios resume ironicamente a inconsistência da grandeza ilusória deste mundo emblemático do *show business*: «Na garagem, o espelho é grande, como é grande Gisela Batista e é grande o seu pai. É grande o carro que a leva no final dos ensaios» (p. 120). O efeito do *kitsch* consiste justamente em diminuir esta grandeza e reduzir a história a um *fait-divers*. É deste modo que Solange, autora das letras das canções do grupo, é visitada pela inspiração: «O deus da pequena poesia entrava no meu quarto solitário e fazia tropelias com as minhas folhas brancas. O pequenino deus, do tamanho de uma carica, agitava-se no ar e falava por mim ao pequeno mundo que existe ao lado do mundo grande» (p. 153). A canção *pimba*, cujas palavras Solange compõe, sustenta um juízo de valor assaz favorável por parte da entidade enunciativa do romance — ou Lídia Jorge, se preferirmos. Do mesmo modo, esta coloca o final da narrativa no palco de enunciação de conotação melodramática da Praça das Flores, local lisboeta bem conhecido pelo turista que procura casas de fado. Se existe uma moral para esta história, é preciso ir procurá-la com pinças, pois, por muito microscópica que seja, ela pode tentar deitar por terra uma certa escala dos valores morais e estéticos em vigor.

Catherine Dumas

[Trad. Maria do Carmo Paço d'Arcos]

NOTAS

¹ Italo Calvino, *Leçons américaines*, éditions Gallimard, 1989, p. 69.

² Idem, *ibid.*, p. 173.