



A noite das mulheres cantoras e ressonâncias coloniais

The Night of the Singing Women and Colonial Resonances

Adilson Fernando Franzin

Université Paris-Sorbonne

Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, São Paulo / Brasil

adilsonfranzin@usp.br

Resumo: Com a publicação do romance intitulado *A noite das mulheres cantoras*, em 2011, Lídia Jorge lança-se a perscrutar o efêmero cenário da música *pop* numa trama envolvente, a qual não somente aponta para importantes aspectos da vida cultural portuguesa, mas também demonstra certa ousadia autoral em transformar em matéria literária os meandros do espetáculo midiático e suas contradições. Pelas palavras da escritora, “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo”, logo, o quinteto vocal entregar-se-á de modo fáustico não a uma grande causa, mas à busca desmesurada pelo estrelato, diante do qual parece não importar valores éticos, estéticos e ideológicos a expor, pois, seus corpos a uma inevitável violência não apenas simbólica. Se as aptidões artísticas unem as personagens nesse peculiar microcosmo que certamente privilegia o universo feminino, o fato de pertencerem a famílias de retornados amplia a mensagem que subjaz à narrativa: a derrocada do império português em África e a retomada da democracia. Portanto, antigos fados ou os célebres versos de “Uma casa portuguesa” ficarão para trás ante o ritmo frenético dos novos tempos. Ora, é Portugal mais perto do chamado mundo globalizado e a distanciar-se da longa noite salazarista. Enfim, este pequeno estudo terá como aporte teórico, entre outros, as reflexões de Eduardo Lourenço, Roland Barthes e Guy Debord e servirão para o cotejo do referido romance, cuja crítica parece apresentar lacunas, não obstante a vigorosa letra de uma das mais consagradas escritoras da literatura portuguesa.

Palavras-chave: Lídia Jorge; literatura portuguesa; romance português contemporâneo; literatura de autoria feminina; sociedade do espetáculo.

Abstract: With the publication of the novel entitled *The night of the singing women*, in 2011, Lúcia Jorge looks closely at the ephemeral scene of the pop music in an engaging plot, which not only points to important aspects of Portuguese cultural life, but it also demonstrates a certain authorial boldness in turning into literary matters the intricacies of the media spectacle and its contradictions. In the words of the writer, “in the history of a band one always tells the story of a people”, so to achieve fame, the vocal quintet will not care about ethical, aesthetic and ideological values that will expose their bodies to unavoidable violence that is not just symbolic. If artistic skills unite the characters in this peculiar microcosm, which certainly favors the female universe, the condition of belonging to returnee families expands the message that underlies the narrative: the collapse of the Portuguese empire in Africa and the resumption of democracy. So old fados or the famous verses of “A Portuguese Home” will be left behind in the frenetic pace of the new times. Now Portugal is closer to the so-called globalized world and moving away from the long Salazar night. Finally, this small study will have as theoretical support, among others, the reflections of Eduardo Lourenço, Roland Barthes and Guy Debord will serve for the analysis of this novel, whose criticism seems to have gaps, despite the vigorous writing of one of the most famous writers of Portuguese literature.

Keywords: Lúcia Jorge; Portuguese literature; contemporary Portuguese novel; female authored literature; society of the spectacle.

Recebido em: 30 de setembro de 2019.

Aprovado em: 7 de novembro de 2019.

Considerações iniciais

Às vésperas de completar quatro décadas de uma trajetória literária intensa e profícua, Lúcia Jorge é indubitavelmente um dos nomes de destaque na seara da literatura contemporânea portuguesa. Tal notoriedade se deve à sua letra que se firmou por representar não apenas um multifacetado panorama da vida social e política de Portugal – sobretudo por implicar o período subsequente à Revolução dos Cravos ocorrida em 1974 – mas também pela preocupação que a escritora algarvia sempre teve em cultivar em suas tramas a experiência feminina frente à História, na qual as mulheres não raro são obliteradas. Portanto,

tais aspectos são imprescindíveis para a compreensão do conjunto da obra de Lídia Jorge e não somente do romance *A noite das mulheres cantoras*, à medida em que alçam sua escrita ao patamar de escritores importantíssimos como José Saramago, António Lobo Antunes, Teolinda Gersão e Almeida Faria, cujo contributo na construção de um cariz anti-épico para os seculares feitos lusitanos perquire frontalmente o discurso histórico oficial através da palavra literária.

Ao analisarmos a vasta obra de Lídia Jorge numa possível implicação interartes, decerto que o primeiro título a se destacar será *A costa dos murmúrios*, romance publicado em 1988, sendo um dos mais contundentes textos sobre a guerra colonial, adaptado ao cinema por Margarida Cardoso, em 2004, o qual rendeu à diretora e ao elenco quatro indicações ao Globo de Ouro português, dentre as quais o prêmio de melhor atriz a Beatriz Batarda, pela interpretação da personagem romanesca Evita. Longe de entreveros que, por vezes, gravitam em torno do *savoir-faire* de linguagens distintas e as opções dos realizadores por uma cena em detrimento de outra, ambos, romance e filme, foram bem recebidos pelo público e pela crítica. Nessa mesma esteira, em 2008, algo parecido sucedeu a José Saramago com seu romance intitulado *Ensaio sobre a cegueira*, publicado em 1995, lançado aos amantes da sétima arte sob os cuidados filmicos de Fernando Meirelles a abrir o Festival de Cannes daquele ano.

É de se ressaltar que tais romances, bem como suas respectivas adaptações para o cinema, são objeto de constante apreciação e do interesse por parte de profissionais de diversas áreas do conhecimento muito em razão de suas evidentes qualidades, não restringindo-se apenas à esfera literária ou cinéfila, o que, sem dúvida, potencializa internacionalmente a literatura portuguesa. Todavia, a narrativa de *A noite das mulheres cantoras* parece se constituir como um verdadeiro roteiro cinematográfico, embora ainda não tenha sido adaptada para as telas, tampouco o romance, ao que parece, teve a merecida atenção da crítica. Consequentemente, uma explicação plausível para esta carência talvez se justifique pela escolha da matéria ficcional a ser abordada por Lídia Jorge: os bastidores de um universo a um só tempo efêmero, sexista e mefistofélico, o qual é seguido resignadamente pelas mulheres cantoras como incontornável gramática para a obtenção da fama.

1 A noite perfeita

Para além do viés telúrico ou cidadão dos primeiros títulos da escritora, em *A noite das mulheres cantoras*, embora ainda haja espacialmente a deambulação dos personagens pela Lisboa de fins da década de 1980 – mormente pelos estabelecimentos do bairro Campo Pequeno frequentados por João de Lucena e Solange de Matos em aprazíveis momentos – a diegese conduzirá o leitor a um disputado *mainstream* audiovisual por excelência, que implica em corpos e vozes sincronizados a eletrizantes músicas e danças, no qual o grupo das mulheres cantoras terá que obrigatoriamente causar verdadeiro furor nos telespectadores. Com efeito, haverá no romance infindáveis intrigas, discursos inócuos revestidos arditamente por um tom oracular e um desejo irrefreável pelo sucesso, cuja manipulação e fascínio exercido pela figura de Gisela Batista sobre as demais cantoras será determinante para cerceá-las de qualquer experiência para além das ambições intrínsecas ao grupo musical.

Desse modo, apesar de contemplar, em linhas gerais, o modo de vida lisboeta de uma classe social intermediária no alvorecer de uma nova ordem mundial, o tipo de espetáculo do qual trata a narrativa pode ser verificável cotidianamente sem grandes esforços num sem-número de televisores, seja em Portugal, Brasil, Europa, América ou África. Eis ao mesmo tempo o risco e a ousadia que envolve o romance de Lídia Jorge, pois se por um lado o lastro ficcional manejado pela escritora algarvia parte de um paradigma de evento televisivo universalmente conhecido, por outro, esse tipo de conteúdo parece ser assaz popular não despertando, pois, tanto interesse da crítica e frustrando o horizonte de espera de alguns leitores.

Contudo, ao longo do romance, podemos perceber um leve e proposital despojamento linguístico de Lídia Jorge em relação a seus títulos anteriores, afinal, em *A noite das mulheres cantoras* somos guiados pelo relato de Solange de Matos, cuja rememoração do passado implica à protagonista retroceder aos seus dezenove anos, altura em que o grupo se formou, ensaiou suas próprias composições, desenvolveu coreografias e gravou, mesmo sob circunstâncias turbulentas, o tão sonhado disco. Dessa forma, a escritora portuguesa tem de fazer uso de uma linguagem performativa (AUSTIN, 1970, p. 42), a fim de capturar através da expressão escrita a simultaneidade de luzes, cores, zooms e

sons tão peculiares à televisão em seus inúmeros shows apelativos e pirotécnicos. No entanto, contrapondo-se à idolatria do mundo midiático, simultaneamente veloz e fugaz, para além da desmesurada busca pelos holofotes, haverá a história de amor comovente entre Solange de Matos e João de Lucena que humanizará o romance e servirá como fio condutor.

Diante disso, o capítulo inicial e norteador de toda a narrativa se dá com o que Lúcia Jorge designou como “A noite perfeita”. Trata-se de um reencontro entre as mulheres cantoras – as irmãs Nani e Maria Luísa Alcides, Solange de Matos, Gisela Batista – e João de Lucena, antigo coreógrafo do grupo, à exceção da *African Lady*, Madalena Micaia. É interessante verificar nesse trecho que a “perfeição” dessa noite, a princípio, reitera positivamente o título do livro. Outrossim, no fragmento abaixo, além do casal Solange de Matos e João de Lucena a emocionarem a plateia, vemos Gisela Batista como figura central do programa televisivo, isto é, dentre as demais cantoras foi a única a conquistar, inescrupulosamente como veremos mais adiante, o seu espaço na mídia:

(...) Há cerca de três meses, encontrava-me eu sentada na coxia de um cineteatro, de onde acaba de ser transmitido um longo espetáculo de Verão, quando um homem vestido de branco veio ao meu encontro, voando, de braços abertos – “Lembras-te de mim?” Perguntou. Abraçámo-nos. O seu corpo estava tão leve que dançávamos sem dar por isso, e essa leveza era de tal forma evidente que as câmaras fixaram-nos, pousando o seu grande olho minúsculo sobre as nossas costas, ora as minha, ora as dele, enquanto rodopiávamos. Como tudo se passava simultaneamente, à nossa volta algumas pessoas gritavam – “Vejam, vejam! Olhem como João de Lucena dança com Solange de Matos...” E a acreditar no que diziam, sobre a imagem dos nossos vultos, projectados no ecrã, deslizava uma fina passadeira de letras. O homem leve perguntou de novo – “Lembras-te de mim?” Então Gisela Batista a protagonista da noite, veio até nós e exclamou – “Que maravilha, toda esta gente se vai lembrar de vocês para sempre. Que lindos que são, que lindos! Não parem, por favor. Olhem como sobre vossas cabeças a produção está a fazer cair uma montanha de estrelas...” E retirando-se do centro da história da noite, onde ela e só ela deveria estar, Gisela Batista abriu os braços, com palavras de complacência e admiração – “Meu Deus! Que linda lembrança vamos guardar...” E muitos nos aplaudiam.

Mas nós rodopiávamos indiferentes aos brilhos projectados sobre as nossas roupas, porque sabíamos que estávamos a celebrar um encontro no interior do império minuto, e havia vinte e um anos que na realidade não nos encontrávamos. (JORGE, 2012, p. 11-12)

Desta cena eternizada por aparatos tecnológicos, destacamos que João de Lucena surge como elemento-surpresa, imprevisível, ou seja, “figura mistério” segundo o léxico utilizado por Lídia Jorge no romance. Tal cena se desdobra ao longo da história e o leitor a utiliza como chave de leitura para orientar sua interpretação a partir das novas revelações que se desenrolam até o desfecho da narrativa, quando, enfim, compreendemos globalmente as estratégias discursivas da escritora portuguesa e a potencialidade de sua escrita. É ainda nesta cena, romântica e apoteótica, que repousa o binômio lembrança-esquecimento que estigmatizará para sempre as cantoras em relação à história que envolve a morte de Madalena Micaia. Dessa forma, as reflexões de Guy Debord nos ajudam a lançar luz sobre o destino das mulheres cantoras, sobretudo, em relação aos desmandos de Gisela Batista:

O primeiro intuito da dominação espetacular era fazer sumir o conhecimento histórico geral; e, em primeiro lugar, quase todas as informações e todos os comentários razoáveis sobre o passado recente. Uma evidência tão flagrante não precisa ser explicada. O espetáculo organiza com habilidade a ignorância do que acontece e, logo a seguir, o esquecimento do que, apesar de tudo, conseguiu ser esquecido. O mais importante é o mais oculto. (...) De fato, é cômodo para quem comanda os negócios e sabe manter-se nessa posição. O fim da história é um agradável repouso para todo poder presente. É a garantia do sucesso absoluto de todos os seus empreendimentos, ou, ao menos, do rumor do sucesso. (1997, p. 177)

Todavia, se Gisela Batista pode ser considerada como uma grande manipuladora na história do grupo e das demais artistas, fazendo com que se dediquem exclusiva e exaustivamente ao projeto de gravação de discos e à promessa de shows em importantes salas de apresentações, isso se deve muito à sua forte personalidade, pragmatismo, perseverança e carisma. Além disso, é a partir da maneira pela qual ela gerencia tudo ao seu entorno que a questão monetária é suprida para a realização de suas vontades rumo ao sucesso, pois a *maestrina*, como é chamada, sempre consegue obter do Senhor Simon, seu padraço, o dinheiro necessário para

otimizar as performances das mulheres cantoras, seja com equipamentos, com técnicos ou profissionais da área.

Por conseguinte, se a narrativa é alinhavada pela perspectiva feminina através do olhar de Solange de Matos, não podemos nos esquecer que os personagens masculinos detêm certo poder perante o grupo, uma vez que são eles que aprovam ou não as letras, as músicas, as coreografias e os figurinos das mulheres cantoras. Em suma, juntamente com o João de Lucena capitaneando as coreografias, o estafe é formado pelo empresário Saldanha, pelo Julião como diretor artístico e pelo Capilé como maestro, cujas opiniões ditam ao grupo o que precisa ser melhorado ou substituído para o êxito midiático.

2 O anoitecer do espetáculo

Para além da “noite perfeita” em que o grupo das mulheres cantoras fora ovacionado pela plateia, quando a narradora menciona as seguintes palavras: “retirando-se do centro da história da noite, onde ela e só ela deveria estar”, a referir-se a Gisela Batista, podemos compreender que o discurso de Solange de Matos surge carregado de ambiguidades, pois a noite igualmente simboliza o tempo de gestação, sendo abundante de todas as virtualidades de existência. No entanto, simbolicamente, entrar na noite é ir de encontro ao desconhecido, onde porventura poderá haver monstros e pesadelos. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p. 788)

De fato, a contrariar todas as expectativas do grupo, acontecimento que inevitavelmente trai a confiança da *maestrina* e das demais cantoras, Madalena Micaia fica grávida e a data para um possível parto normal coincide, terrivelmente, com o show de estreia do grupo, pelo que Gisela Batista, não vendo outra solução, força a *African Lady* a ter um parto induzido oferecendo-lhe muito dinheiro e o contato médico para a realização da operação. Após dar à luz um menino, a santomense aparece na Casa Paralelo, exclusivo local de ensaio das mulheres cantoras, agindo supostamente dentro do combinado. Porém, a africana mentiu a respeito do parto que tivera, bem como da data em que seu filho nasceu. Na verdade, havia se passado apenas três dias e não dez como relatou a Gisela Batista, a qual chegou a lhe dar ordens para que parasse de comer nos intervalos dos ensaios, tendo em vista a proximidade do show de estreia. Por conseguinte, Solange foi a primeira a reparar que na casa de banho algo insólito estava a acontecer com Madalena Micaia:

(...) Eu tive uma percepção muito lenta de que se tratava de alguma coisa que não deveria ali estar, mas não conseguia perceber o que via, parecia uma mancha de Rorschach que o acaso estivesse a mostrar-me para eu decifrar o sentido. Quando chamei por Maria Luísa Alcides, ela confessou que estava a ver o mesmo que eu. Ficámos ali, as três, a Nani, a Maria Luísa e eu, deitadas no chão a olharmos, intrigadas, até que uma de nós levantou, foi até lá e não voltou. Então aproximámo-nos em conjunto, e era verdade – Sobre o banco do vestiário, o velho canapé de palha, Madalena Micaia estava deitada, com um dos braços debaixo da cabeça, o outro tombado ao lado, e do seu corpo pingavam aqueles líquidos. A Micaia estava quente e se lhe tocássemos o seu corpo movia-se. Tentámos acordá-la, chamá-la a si, antes de irmos ter com Gisela, mas a nossa patroa aproximou-se sem ruído – “O que se passa aqui?” – perguntou, debruçando-se para a Micaia. Na verdade não se passava nada. Nem a mais leve aragem conseguíamos que passasse através da sua boca. Era simplesmente horrível e inacreditável. (JORGE, 2012, p. 221-222)

Na verdade, desde o início do romance fica evidente que Gisela Batista é quem não poupará esforços para atingir sua meta, mas que sua limitação vocal fá-la procurar outras vozes para poder, assim, levar a adiante seu projeto rumo ao estrelato: “Tem tudo para ser uma grande cantora. Só não tem voz. A sua voz, quando canta, transforma-se numa fita de água esgarçada que precisa de ser duplicada por dois para ganhar espessura”. (JORGE, 2012, p. 146). Logo, podemos perceber que se trata de “música para ver”, como o próprio diretor artístico Julião reiterou algumas vezes, o que hodiernamente podemos observar em diversos programas de televisão com gravações arranjadas previamente, performances nas quais a mensagem do texto cantado é irrelevante, assim como a própria música, sobressaindo-se invariavelmente o movimento dos corpos, o ritmo, o gesto e uma beleza padronizada que a partir de então passa a ser referência. Em vista disso, com a autoridade de sempre, Gisela Batista se encarregará de obter um enorme espelho, o qual será fixado ao longo da parede lateral interna da Casa Paralelo para a vigilância constante dos corpos, igualmente será posta, no canto dessa sala de ensaio, uma balança para aferir o peso das mulheres cantoras, objetos que fatalmente passarão a controlar suas vidas.

A noite das mulheres cantoras é o décimo romance escrito por Lúcia Jorge e há nele indubitavelmente uma busca pela reconstrução

de uma identidade nacional esfacelada pelo salazarismo, a qual tenta procurar no espelho a sua própria imagem perdida nos novos tempos que se anunciam. Basta-nos lembrar que Portugal integrou a Comunidade Europeia apenas em 1986 e a narrativa da escritora portuguesa principia no ano de 1987. Desse modo, temos como ponto de partida o encontro de Solange de Matos com as irmãs Alcides nos bancos da Universidade Nova de Lisboa e é justamente este segmento que desejará ascender socialmente como acontece em outros lugares do mundo, sendo que o exemplo mais flagrante está atrelado à música *pop* dos Estados Unidos que chega via rádio e TV, o que justifica, no romance, a presença majoritária de nomes de importância internacional no cenário musical estadunidense como Billie Holiday, Donna Summer, Mahalia Jackson. Ora, o deus a ser cultuado não mais será o deus católico da velha tríade “Deus, pátria e família”, mas sim o espetacular deus-ecrã. A pátria ver-se-á novamente mirando-se num modelo exógeno e o narcisismo como estratégia esvaziada de fazer grassar o individualismo suplantar a célula familiar. Enfim, podemos entender a narrativa de Lídia Jorge como uma manifestação simbólica e alegórica de um Portugal em plena transformação.

Destarte, o pensamento de Eduardo Lourenço, um dos mais célebres pensadores portugueses da contemporaneidade, ajuda-nos a compreender o que parece subjazer ao universo romanesco de *A noite das mulheres cantoras*:

Alguma coisa se modificou depois do 25 de Abril, mas, atentando bem, a essência da nossa antiga mitologia cultural continua intacta. A nova liberdade superficial do mero discurso político e ideológico vela-nos o mais importante, a vigência imperturbável do *silêncio* da não-fala cultural sobre aquelas realidades-tabus que estruturavam a opacidade do Antigo Regime. Há uma nova arrumação dessas opacidades, uma aparente liberdade ou disponibilidade em relação a elas, mas sem eficácia nem poder de repensamento como o exigiria a dinâmica da ruptura se ela fosse o que poderia ter sido e não foi. Nem a opacidade-Igreja, nem a Opacidade-PC, nem a opacidade-Forças Armadas, nem, a bem dizer, a pseudotransparência democrática oficial criada pelo 25 de Abril, foram deslocadas de seus espaços míticos para a luz de uma consideração frontal não necessariamente iconoclasta, do seu estatuto, da sua função, do seu projecto no seio de uma sociedade que se diz democrática e livre. Terminou sem dúvida o silêncio maiúsculo da nossa antiga cultura, mas para dar lugar a

um *pluralismo*¹ de silêncios de algum modo tão perniciosos como o anterior. Escusado será dizer que o silêncio relativo às últimas peripécias da nossa aventura imperial e do seu fim resume e coroa todos os outros. Nesse campo é o vazio integral, a sufocação íntima por ausência. (2014, p. 265-266)

Portanto, é por tais conjecturas que podemos discernir a *causa mortis* de Madalena Micaia, subjugada pelas ordens de Gisela Batista, sendo entre as demais mulheres a personagem cuja vida mostrou-se mais precarizada: garçonne-cantora de um restaurante ordinário, provedora financeira de uma numerosa família de origem africana, além de ter sua gestação e maternidade experienciada sem saber ao certo quem era o pai de seu filho. À guisa de comparação, embora sejam descendentes de retornados, Gisela Batista é a enteada de um rico empresário. As irmãs Alcides, antigas cantoras-líricas, tiveram a sorte de chegarem a Portugal com diamantes escondidos em pães, ultraje operado secretamente pela empregada da família em África, o qual serviu para mantê-las em boas condições sociais em Lisboa. Por sua vez, Solange de Matos é filha de agropecuários com posses em áreas rurais. Além disso, as três últimas são pertencentes também ao ambiente universitário. Em suma, entre os elementos do quinteto, apenas o talento e a voz de Madalena Micaia a posicionava no mesmo patamar das mulheres cantoras.

Entretanto, não é apenas a morte de Madalena Micaia que nos faz ouvir as ressonâncias da época colonial, mas principalmente o destino ignorado de seu corpo literalmente objetificado, o qual reacende emblematicamente a relação entre colonizador e colonizado da época salazarista, isto é, da autoridade lusitana incidindo violentamente sobre os corpos africanos, pois a *African Lady* simplesmente não pôde ter um funeral digno, tampouco seus familiares ficaram sabendo de seu falecimento. Com efeito, no excerto abaixo, o silêncio de que nos falava Eduardo Lourenço certamente pode se perfilar com uma muito bem calculada atitude de omissão e o ardil de uma despreziosa troca de mobiliário, como narra traumáticamente a puxar os fios da memória a personagem de Solange de Matos:

¹ Os itálicos são do próprio escritor.

Omitir, tal como aconteceria vinte e um anos mais tarde, ao longo da Noite Perfeita. Omitir até a realidade se transformar numa superfície lisa, parecida com uma folha em branco. [...] É preciso esquecer a noite inesquecível. Nós duas dentro da garagem, aliás, nós três, pois Madalena Micaia continuava atrás do reposteiro. O advogado e o Senhor Simon iam e vinham, tinham de trabalhar durante a noite naquele assunto. [...] Pois como não? Como é que no dia seguinte poderia estar tudo pronto? Percebia-se que era necessário esperar pelo horário normal de trabalho. Assim foi. Oito horas da manhã. Uma carrinha de transporte chegou, só trazia um condutor e um ajudante. Ambos tinham rostos absolutamente normais. Primeiro carregaram as cadeiras, com uma grande azáfama, depois carregaram os caloríferos e uns bancos. A seguir, tentaram levar o reposteiro vermelho, contendo lá dentro Madalena Micaia. Mas o pano era frágil, não envolvia o objecto como se pretendia, as formas do objecto ficavam à vista. Foi necessário colocar esse volume dentro da carpete, enrolar a carpete, fazer o transbordo, cautelosamente, para o interior da carrinha da *Simon & Associados*. Ao sair pela porta, a carpete enrolada com o objecto lá dentro, parecia uma jiboia que tivesse ficado empansada com a sua presa. [...] Tal como a Noite Perfeita. Tudo deve terminar rápido, sem consequências. Ainda que na minha memória sobre o que se passou há vinte e um anos, eles girem num círculo infundável. (JORGE, 2012, p. 226)

Como podemos constatar, o silêncio em torno do “desaparecimento” de Madalena Micaia ecoa as sevícias da longa noite salazarista, nas quais os indígenas – como os portugueses designavam os negros de além-mar – eram tratados de modo brutal nas cinco “províncias ultramarinas” de África, coisificados ou bestializados para as vantagens e o bem-estar dos colonos, isto é, com a inescrupulosidade própria das práticas coloniais, as quais atravessaram os séculos a estimular o imaginário português e a ilusão imperialista. Dessa forma, Gisela Batista, ao ouvir o *playback* de uma música gravada magistralmente por Madalena Micaia, sob a resplandescência e alvoroço da fatídica “noite perfeita” ocorrida no cineteatro, ela, sagazmente, investe no avesso da verdade: “diz que a dona daquela bela voz jazzística vivia agora nos arredores de uma cidadezinha em África (...) e só por essa razão ela não se encontrava naquele palco.” (JORGE, 2012, p. 21) Isto posto, Lídia Jorge em *A noite das mulheres cantoras* se esforça para “examinar o ser humano em ação, pondo-lhe

à mostra a intimidade não raro oculta pelo hábito ou pelas convenções sociais” (MOISÉS, 2008, p. 534), pois a personalidade ignóbil e obscura de Gisela Batista aflora à medida em que a trama avança, ou seja, a líder do grupo das mulheres cantoras vai paulatinamente perdendo o brilho.

3 A casinha em Nova Iorque

Há muito vivemos uma guerra mundial de conteúdos que durante algum tempo parecia ser algo que se movia sub-repticiamente. O enredo do romance de Lídia Jorge, enquadrado em dois momentos distintos, precisamente em 1987 e 2009 – altura da exibição da “noite perfeita” – sem dúvida parece fazer parte de tal fenômeno. É de se notar que após a Guerra Fria passou a existir globalmente uma batalha que se desenrolou através das mídias para o controle de informação, seja na televisão para a dominação de formatos audiovisuais, séries e *talk-shows*, seja no cerne de uma cultura levemente mais sofisticada, ávida em obter novos mercados através do cinema, da música e do livro.

Na verdade, o que está em jogo é o posicionamento entre poderosos países, os quais concentram a maior parte das trocas comerciais ao redor do mundo. Consequentemente, existe o desejo entre esses países dominantes e outros emergentes em assegurarem o controle de imagens e dos “sonhos” de habitantes de inúmeros países dominados, os quais produzem pouco ou quase nada no que se refere à produção de bens e serviços do âmbito cultural. Diante disso, podemos observar uma série de embates regionais numa tentativa de aumentar a influência cultural e informacional nas diversas partes do mundo. Nessa esteira, num fluxo ininterrupto, os Estados Unidos detêm cerca de 50% das exportações mundiais em relação a esse tipo de conteúdo, o que faz uma cidade como Nova Iorque não ser algo tão insólito como tema de uma das músicas letradas pela narradora Solange de Matos no enredo de *A noite das mulheres cantoras*.

Ao entendermos o modo de operar dos Estados Unidos, no que tange à questão midiática, podemos perceber um estratagema bastante eficaz, uma vez que os peritos de várias áreas culturais criaram os Grammy para a música, assim como os Oscars para o cinema, os Tony para os espetáculos da Broadway e ainda os Emmy para a televisão, o que indubitavelmente atesta a importância das seleções e dos *hit-parades* no país. Tais sessões solenes ou noites de gala, conhecidas por todos,

parecem ter alguma semelhança com a “noite perfeita” descrita por Lídia Jorge, tendo um caráter festivo, mas, sobretudo, eletivo e tornam-se para a indústria do entretenimento, ao mesmo tempo, um grande momento coletivo de comunhão profissional, ao passo que também funcionam como uma ferramenta extremamente poderosa de promoção internacional dos artistas estadunidenses. Em suma, é uma espécie de selo de qualidade a chancelar artistas *mainstream* (MARTEL, 2011, p. 164).

Em algumas passagens do romance fica evidente que para além do mito da “vocalização atlântica” de outrora, o Portugal contemporâneo, ao invés de olhar para si, mira-se culturalmente nos Estados Unidos negando a própria identidade por julgá-la retrógrada. À guisa de exemplo, sempre a chegar nos ensaios com um carro conduzido pelo amigo José Alexandre e acompanhado por Foggy, uma amiga artista estrangeira, o coreógrafo João de Lucena sempre foi muito respeitado em seu *métier* e isso se deve ao fato de ter frequentado a *Juilliard School*, famosa escola de música e artes cênicas de Nova Iorque, o que já bastava para o pensamento lisboeta provinciano das gentes comezinhas o colocar num pedestal. Em certa ocasião, saindo de um restaurante com Solange de Matos, dirigiram-lhe as seguintes palavras: “Fazes bem, os portugueses são assim, aproximamos-nos do Século Vinte e Um e ainda nem sabemos movimentar uma cadeira no palco. Fazes muito bem em dar o teu contributo. Que cauda, mas que cauda esta, onde vivemos...” (JORGE, 2012, p. 189)

Diante de tais constatações, Nova Iorque parece surgir no enredo como um verdadeiro Eldorado a contribuir num jogo intertextual, o qual aumenta a espessura do repositório cultural presente em *A noite das mulheres cantoras* ao convocar astutamente a música de Artur Fonseca composta em 1953, eternizada pela voz inconfundível de Amália Rodrigues, cuja letra é da autoria de Reinaldo Ferreira e Vasco Matos Sequeira, o célebre fado intitulado “Uma casa portuguesa”. Por conseguinte, no romance, Solange de Matos relata como surgiu a letra que de certa forma se constitui como uma espécie de paródia da referida canção:

Foi naquela noite chuvosa, diante do José Alexandre e da Foggy, que eu escrevi *Uma casinha em Nova Iorque*, a cançoneta que viria a substituir o tema *Esta noite, de leite*. João de Lucena mostrava fotografias pedestres das suas deambulações por Manhattan, e fazendo bravata com a perspectiva *a voo de pássaro*, ia mostrando como aquelas avenidas, vistas a voo de gente, até se pareciam com as de toda a parte, mas nas fotografias tiradas lá de cima, podia ver-

se como tudo era diferente, inigualável. Ah! Vistos a voo de águia, como os *buildings* eram altos, inexpugnáveis, muralhas de renda, inconfundíveis. Renda de cimento e aço inatacável, indestrutível. A cara inviolável do poder das sociedades modernas encontrava-se lá. Só que eu pensava nas viagens que iríamos fazer entre cá e lá, e imaginava uma casinha portuguesa em Nova Iorque para criar uma atmosfera de ironia. Alto contraste. A casinha portuguesa de que tanto trocávamos, a do fado da boa gente, da andorinha de porcelana e do pão duro sobre a mesa, colocada lá. Lá, do outro lado. (JORGE, 2012, p. 194)

No entanto, se a fictícia canção “Uma casinha em Nova Iorque” foi concebida numa chuvosa noite lisboeta como pudemos conferir, revelações mais recentes sobre a gênese de “Uma casa portuguesa” trazem um episódio um tanto quanto picaresco surgido em pleno período colonial:

A informação veio de um contemporâneo, Rui Novais Leite Monteiro, também ele a viver à época na antiga colônia portuguesa e conhecedor da história. Ele veio contá-la, na altura, ao jornal, e as palavras seguintes tentam reproduzi-la. Certo dia, na década de 40 do século XX, dois homens sentaram-se numa sala do Hotel Girassol, na antiga Lourenço Marques, hoje Maputo, hotel que ainda existe no mesmo local e com a mesma fachada, agora com o nome de Girassol Bahia Hotel. Ora os dois homens eram Reinaldo Ferreira (1922-1959, poeta, filho do célebre Repórter X) e Vasco Matos Sequeira (1903-1973, filho do autor teatral Gustavo Matos Sequeira), que na altura se entretinham a fazer versos... pornográficos. Talvez porque achasse a coisa imprópria para o lugar, o maestro Artur Fonseca, ali presente, recordou aos dois divertidos amigos que estavam numa casa portuguesa, aviso que trazia um “respeitinho” implícito. Reinaldo não se conteve e disse: “Ora aí está um bom título para uma canção!” Ao que o maestro terá retrucado: “Com certeza!” E assim, na vulgar modorra de um hotel português plantado em África, nasceu a *Casa*. E seria o maestro Artur Fonseca, que na verdade foi involuntariamente o autor do mote (e do refrão), o autor da música. (PACHECO, 2017)

Para além do caráter anedótico que envolve a feitura de “Uma casa portuguesa”, é fato que na década de 1950, altura em que Salazar operava o embuste linguístico na substituição de “colônia” por “província ultramarina” diante das autoridades da ONU, a estender o período

colonial, a mensagem dessa canção certamente reforçou o espírito conformista português face à pobreza que vigorou durante todo o Estado Novo. Daí que a letrista-cantora Solange de Matos refuta veementemente os obsoletos versos como “No conforto pobrezinho do meu lar”, “Uma existência singela” ou “Alegria da pobreza”, ressignificando, pois os tempos modernos com versos como: “*Não tem quem quer, tem quem pode / Uma casinha portuguesa em Nova Iorque / Aquela casa com que tu / Sonhaste um dia / Cheia de rosas, café e maresia/ Existe / Existe / Levaste para lá a casa portuguesa / E colocaste-a a meio da avenida / Onde tu vives, dormes / Fazes artes, ressuscitas, morres / Todos os dias / Ai quem me dera ter / Essa casinha americana / Na lusa terra portuguesa / E o meu café ferver na tua mesa.*” (JORGE, 2012, p. 195) Enfim, a letra de aparente simplicidade ambiciona a um só tempo um país próspero, profano, cosmopolita e artisticamente articulado como os Estados Unidos, tudo o que Portugal não conseguiu ser até o ocaso do século XX.

Considerações finais

Se no contexto da produção colonial o sujeito subalterno não teve história e não pôde falar, como podemos justificar, em pleno período democrático português, a história cruelmente interrompida de Madalena Micaia? Ora, “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo.” (JORGE, 2012, p. 9). Dessa forma, a oportuna indagação de Gayatri Spivak – Pode o subalterno falar? – título de seu ensaio mais conhecido, poderá auxiliar-nos na formulação de outra pergunta: Pode a subalterna cantar? Na verdade, Madalena Micaia era a voz mais bela e poderosa do grupo a deslizar sem arrepios em qualquer canção. Inclassificável, o encanto de sua voz, infelizmente, não ressoava sua voz social. No entanto, com Barthes podemos compreender a razão pela qual ela se juntou às mulheres cantoras:

La voix humaine est en effet le lieu privilégié (eidétique) de la différence : un lieu qui échappe à toute science, car il n’est aucune science (physiologie, histoire, esthétique, psychanalyse) qui épuise la voix : classez, commentez historiquement, sociologiquement, esthétiquement, techniquement la musique, il y aura toujours un reste, un supplément, un lapsus, un non-dit qui se désigne lui-même : la voix. Tout rapport à une voix est forcément amoureux

et c'est pour cela que c'est dans la voix qu'éclate la différence de la musique, sa contrainte d'évaluation, d'affirmation. Aucune voix n'est brute ; toute voix se pénètre de ce qu'elle dit.² (BARTHES, 2002, p. 880)

À guisa de conclusão, grande observador da conduta dos portugueses através dos séculos, em certa ocasião Eduardo Lourenço afirmou que “no grande espaço ‘português’ a lâmpada imperial já está apagada.” (2014, p. 208) Porém, ao que parece, Lídia Jorge sugere com *A noite das mulheres cantoras* que o espetáculo da dominação humana pode se (ul)traçar com outros figurinos para fazer atuar os descendentes de um antigo elenco.

Referências

AUSTIN, J. L. *Quand dire c'est faire*. Paris: Seuil, 1970.

BARTHES, R. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 2002.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Laffont; Jupiter, 1982.

DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DUNDER, M. *Entre prodígios, murmúrios e soldados: o romance de Lídia Jorge*. Orientadora: Marlise Vaz Bridi. 2013. 229f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-14022014-122111/publico/2013_MauroDunder.pdf. Acesso em: 01 nov.2019.

JORGE, L. *A costa dos murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote, 1988.

² A voz humana é, com efeito, o lugar privilegiado (eidético) da diferença: um lugar que escapa a toda ciência, pois não há nenhuma ciência (fisiologia, história, estética, psicanálise) que esgote a voz: classifiquem, comentem historicamente, sociologicamente, esteticamente, tecnicamente a música, haverá sempre um resto, um suplemento, um lapsus, um não dito que se designa ele próprio: a voz. Toda relação com a voz é necessariamente amorosa e é por isso que é na voz que explode a diferença da música, sua dificuldade de avaliação, de afirmação. Nenhuma voz é bruta; toda voz se penetra disso que ela diz.

JORGE, L. *A noite das mulheres cantoras*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

JORGE, L. *Notícia da cidade silvestre*. Lisboa: Dom Quixote, 1984.

JORGE, L. *O dia dos prodígios*. Lisboa: Dom Quixote, 1980.

LOURENÇO, E. *Do colonialismo como nosso impensado*. Lisboa: Gradiva, 2014.

MARTEL, F. *Mainstream: enquête sur la guerre globale de la culture et des medias*. Paris: Flammarion, 2011.

MOISÉS, M. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2008.

PACHECO, N. Uma casa portuguesa, sem certezas nenhuma. *Público*. Porto, 2017. Disponível em: <https://www.publico.pt/2017/09/21/culturaipsilon/opiniao/uma-casa-portuguesa-sem-certezas-nenhumas-1785942>. Acesso em: 30 set. 2019.

SARAMAGO, J. *Ensaio sobre a cegueira*. Lisboa: Caminho, 1995.