

---

## **Império-minuto: (im)pactos da memória em A noite das mulheres cantoras, de Lídia Jorge**

*Empire-minute: (im)pacts of memory in A noite das mulheres cantoras, by Lídia Jorge*

Ariane de Andrade da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro/CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior)

### **DOI**

<http://doi.org/10.37508/rcl.2022.n48a502>

### **RESUMO**

Este trabalho volta-se à obra *A noite das mulheres cantoras* (2011), da escritora portuguesa Lídia Jorge. No romance, acompanhamos a história de um grupo de cinco mulheres cantoras em suas buscas pelo estrelato. Nesse ínterim, destaca-se uma narradora retornada de África, fraturada e assombrada por traumas de seu próprio passado. Para Maria Graciete Besse (2013, p. 126), o olhar de Lídia Jorge “resgata do silêncio os contornos porosos da estranheza e da diferença”, com isso à vista, interessa-nos refletir sobre os pactos de silêncio e as violências simbólicas presentes na narrativa, assim como seus impactos no desenvolvimento das personagens femininas. Finalmente, nos é caro investigar de que formas a estrutura da narrativa atua como metáfora da fragmentação da memória de quem narra e, porque não, do próprio passado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Lídia Jorge; memória coreografada; personagens femininas; violências simbólicas; silêncios.

## ABSTRACT

This paper focuses on the work *A noite das mulheres cantoras* (2011), by the Portuguese writer Lídia Jorge. In the novel, we follow the story of a group of five female singers in their search for stardom. Meanwhile, a narrator returned from Africa, fractured, and haunted by traumas from her own past, stands out. For Maria Graciete Besse (2013, p. 126, our translation), Lídia Jorge's gaze "rescues from the silence the porous outlines of strangeness and difference". With this in mind, we are interested in reflecting on the pacts of silence and the symbolic violence present in the narrative, as well as its impacts on the development of the female characters. Finally, it is important for us to investigate in which ways the structure of the narrative acts as a metaphor for the fragmentation of the narrator's memory and, why not, from the past itself.

**KEYWORDS:** Lídia Jorge, choreographed memory, female characters, symbolic violence, silences.

A Noite Perfeita, a noite em que a minutagem acentuara a minha ideia de que tudo era cada vez mais para esquecer, esquecer cada vez com mais velocidade, até a vida de cada um se transformar numa história para contar num segundo. E a seguir, numa história para não se contar. (JORGE, 2012, p. 310)<sup>1</sup>.

Publicada em 2011, *A noite das mulheres cantoras* é obra Jorgiana que inquieta e seduz. Explico-me. O livro-objeto, presente nas estantes e livrarias, conecta a escrita literária à musicalidade, fazendo dialogar essas duas formas de arte. Como se isso não bastasse para aguçar nossa curiosidade, uma noite feminina, potencializada pelo canto das mulheres, se apresenta, atribuindo sombra e soturnidade ao enredo-ambiente. Nesse sentido, harmonizar sensações diversas, tais como a claridade e a escuridão, o som e o silêncio, o movimento e a inércia, em suma, esse jogo sinestésico é a estratégia de compo-

---

<sup>1</sup> JORGE, Lídia. *A noite das mulheres cantoras*. São Paulo: Leya, 2012, p. 310.

sição utilizada por Lídia Jorge na construção desta narrativa em que lembrança e esquecimento serão palavras-chave.

Em termos de enredo, em vinte capítulos, acompanha-se a história de um grupo de cinco mulheres cantoras, sendo quatro mulheres portuguesas retornadas de África e uma cantora africana, em sua busca pelo estrelato. Assim, conhecemos Gisela Batista – apelidada de *maestrina*, as irmãs Maria Luísa e Nani Alcides, Madalena Micaia e Solange de Matos, esta última, a narradora da história. Do grupo, sabemos que se prepara para a gravação de um disco e sequente concerto de lançamento no glamuroso Coliseu dos Recreios, em Lisboa. No decorrer da narrativa, as particularidades de cada componente da banda, assim como as relações interpessoais que estabelecem, são desveladas: tomamos ciência do relacionamento abusivo vivido pelas irmãs Alcides com seus companheiros; do racismo e da violência por que passa a única mulher negra da narrativa, Madalena Micaia; do surpreendente fim do relacionamento amoroso nutrido por Solange de Matos; e também das exigências desmedidas da líder do grupo, Gisela Batista.

Ao longo dos capítulos, o que sobretudo se destaca é o fascínio social pela cultura do espetáculo, assim como as mazelas e armadilhas envolvidas nesse cenário. Aos poucos, mais personagens fundamentais à execução do concerto das mulheres cantoras são adicionados à narrativa, destacando-se João de Lucena, famoso coreógrafo, que chega para preparar as cinco jovens para uma apresentação vindoura no Coliseu. Lucena atrai a atenção das mulheres ao mesmo tempo em que nutre um relacionamento afetivo com Solange de Matos.

No romance, acompanhamos episódios da vida particular de Solange de Matos, ao lado de revelações fundamentais, como a morte trágica de Madalena Micaia e o findar do grupo após a gravação de um único disco. Por conhecer os bastidores dos espetáculos, e também por ser a financiadora do projeto musical, a personagem Gisela

Batista exige obediência das demais mulheres cantoras, nomeadamente no que diz respeito à frequência dos ensaios, mas sobretudo com relação ao corpo, comportamento e relações sócio-afetivas estabelecidas pelas demais integrantes. No entanto, ainda que a *maestrina* exerça controle exagerado sobre as integrantes do grupo, Micaia, a *African Lady*, engravida. Com a data de nascimento da criança prevista para a semana da apresentação das mulheres cantoras no Coliseu de Lisboa, Gisela insiste para que Madalena Micaia induza o parto, antecipando-o. A voz do grupo, como era conhecida Madalena Micaia, finge seguir os comandos de Gisela, e retorna aos ensaios. O retorno inconsequente culmina na morte de Madalena, no vestiário da Casa Paralelo, e marca o traumático fim do quinteto. Ainda que existam outras nuances de abordagem deste romance, é incontornável destacar que a morte da única personagem mulher negra na narrativa é uma alusão ao racismo em Portugal e às amarras coloniais ainda presentes no imaginário social português.

A par do enredo, que como em outras obras de Lídia Jorge imprime a presença das mulheres<sup>2</sup> frente à História, chama-nos atenção a construção formal do romance. Ao lado dos vinte capítulos centrais, cujo enredo abordamos brevemente acima, estão presentes a “Noite Perfeita” e o “Epílogo para mais tarde”, ambas as partes atuando como prólogo e epílogo, respectivamente. A esta estrutura, soma-se a peculiar “Sobre este livro”, em página única e assinada pelas iniciais LJ. É fundamental demorar-se um pouco sobre esta página. Nesta breve nota inicial, LJ coloca-se como receptora de um texto de trinta e quatro páginas, e afirma que seu trabalho diante desse material foi alargá-lo à versão que chega às nossas mãos. Curioso notar

---

<sup>2</sup> Note-se, por exemplo, *Notícias da cidade silvestre* (1984), com as personagens Júlia Grei e Anabela Cravo; e *A costa dos murmúrios* (1988), com Eva Lopo e Helena de Tróia.

que, ainda nesta nota, LJ assume a responsabilidade pela expansão do texto, assim como por aquilo que nele é imperfeito. Nesse sentido, anunciar o livro como resultado de um discurso imperfeito é, também, instaurar suspeita diante do escrito.

No desfecho de “Sobre este livro”, LJ afirma juntar-se “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.” (JORGE, 2012, p. 9). A “orelha do mundo” atua, assim, como metáfora para uma escuta que se quer infinita. Enquanto tal, a narração renova e reinventa o mundo, fazendo-o renascer no processo de contação da história e, porque não dizer, de rememoração. O que se anuncia nesta página de tantos mistérios é que a história que virá a seguir parece ser resultado da negociação entre aquilo que se revela e aquilo que se esconde, como é possível perceber, por exemplo, na supressão à epígrafe da versão em trinta e quatro páginas ou na alteração de alguns nomes e fatos, como LJ anuncia nas primeiras linhas da página (JORGE, 2012, p. 9). A nós, a partir dali, cabe suspeitar.

Se “Sobre este livro” termina assinado pelas iniciais LJ, a “Noite Perfeita”, prólogo do romance, é identificado ao final como “O Conto de Solange” e datado como “Lisboa, 16 de novembro de 2009”. Neste prólogo, é pela voz e pelo olhar de Solange de Matos que conhecemos os bastidores de seu reencontro com o já dissipado grupo de mulheres cantoras, e também com seu antigo amor João de Lucena, 21 anos após a última vez que haviam se visto. A “Noite Perfeita” trata, assim, estritamente de uma noite de reencontro e apresentação televisionada do grupo das mulheres cantoras, a ocorrer no Teatro Tivoli, em Lisboa. Exibida ao vivo, esta noite representaria uma homenagem celebratória às cinco cantoras, no entanto, uma delas está ausente, Madalena Micaia. Nesta noite de performance de Verão, Solange vê-se envolta naquilo a que chama

de “noite minuto” (JORGE, 2012, p. 28), representação da sociedade do espetáculo que aprisionava as artistas, um império onde o tempo aceito é o da brevidade.

Ainda sobre este prólogo, o vocabulário da “Noite Perfeita” tenta captar todos os recursos visuais e sonoros daquela noite de espetáculo: o apagar e o acender das luzes, a marcação dos intervalos entre as apresentações da noite, o movimento e a musicalidade dos corpos durante a apresentação de dança, a descrição de espaços artísticos como os bastidores e o palco. Neste mesmo prólogo, por vezes, o léxico empregado por Lídia Jorge adapta-se ao ritmo exigido no meio midiático, pois, tal como avisa Gisela Batista, “não se admirem do que possa acontecer. Naquele meio, tudo o que for eficaz, para ser perfeito, não poderá deixar de ser extremamente rápido. Às vezes uma pessoa fala e nem sabe o que diz” (JORGE, 2012, p. 15-16). Interessante notar que a observação da *maestrina* é sintomática da lógica do império-minuto: para circular no reino do efêmero, empregando aqui a expressão adotada pela narradora Solange de Matos, é necessário apegar-se àquilo que é fugaz.

A perspectiva enunciativa de Solange de Matos será guia de entendimento dos eventos da “Noite Perfeita”, pois é dela o controle da narrativa, é Solange quem faz a escolha do que omitir e do que revelar. A “versão alargada” (JORGE, 2012, p. 9) de “O Conto de Solange” será explicitada nos vinte capítulos vindouros, pela mesma narradora da “Noite Perfeita”. Nesse sentido, é importante perceber que há uma reivindicação de autoridade narrativa por parte de Solange, tanto no seu discurso monológico quanto nos capítulos que se seguirão. Ainda que seja a sua uma voz narrativa única, a fala de Solange Matos desdobra-se no tempo, num discurso que materializa sua fragmentação no próprio corpo do texto, no livro-objeto. Isto é, a reavaliação do passado prende-se à própria materialidade da escrita na medida em que prólogo e demais capítulos

representam, respectivamente, um impulso de esquecer, uma necessidade de lembrar, tomando emprestada a perspicaz consideração de Simas-Almeida (2018).

É a própria narradora a nos dizer, já durante os capítulos:

não 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” (JORGE, 2012, p. 30).

Fundamental perceber que a narradora nos oferece uma pista do que a “Noite Perfeita” representa, qual seja, uma narrativa lacunar,

uma efabulação exclusivamente destinada a produzir o triunfo da sua autora junto dum público que, supostamente, alberga ainda alguma má consciência e alguma dor relativas ao colonialismo português – sendo essas emoções exploradas em benefício de quem conta a história. (SIMAS-ALMEIDA, 2018, p. 146).

Já nos vinte capítulos seguintes, assim como no epílogo, no entanto:

as recordações de Solange trazem à superfície dores verossímeis de colonos e colonizados, testemunhos de um sofrimento humano completamente plausível, no período histórico autêntico do fim do império. Trata-se de memórias impossíveis de rasurar porque passaram a fazer parte da identidade dos seus portadores, permitindo a quem lê imaginar a sua extrapolação para a memória coletiva. (SIMAS-ALMEIDA, 2018, p. 146).

Essa fragmentação formal da narrativa é uma estratégia estrutural característica à escrita Jorgiana noutros romances, tais como o prólogo intitulado “Os gafanhotos”, em *A Costa dos Murmúrios* (1988), e, mais recentemente, o prólogo “Fábula”, em *Os Memoráveis* (2014), apenas para citar dois exemplos. É possível perceber que a estrutura

do “Conto de Solange”, em *A noite das mulheres cantoras*, permite que a experiência de leitura ocorra em fôlego único e contínuo, como se costuma dizer, sem as interrupções e intervenções que a leitura de um texto mais amplo ocasiona durante as pausas. Com isto quero dizer que o potencial de captação da atenção pode ser mais bem alcançado no conto inicial, do que na leitura fragmentária dos vinte capítulos que se seguem, pois, no conto, há uma experiência de totalidade outra.

De maneira geral, as definições de Conto costumam mencionar a forma breve como característica-chave do gênero. No entanto, é fundamental investigar em que consiste a brevidade do “Conto de Solange”. De fato, trata-se de um conto não apenas por ter sua brevidade formal material, consubstanciada no número de páginas, mas sobretudo porque são utilizados recursos de seleção de temas, narração em voz única e centralização em um único episódio, uma única noite. Tais escolhas de omissão e enfoque adequam-se ao efeito desejado, e corroboram a definição de Conto proposta por GOTLIB (1990):

O conto é, pois, conto, quando as ações são apresentadas de um modo diferente das apresentadas no romance: ou porque a ação é inerentemente curta, ou porque o autor escolheu omitir algumas de suas partes. A base diferencial do conto é, pois, a contração: o contista condensa a matéria para apresentar os seus melhores momentos. Pode haver o caso de uma ação longa ser curta no seu modo de narrar, ou então ocorrer o inverso. (GOTLIB, 1990, p. 35).

Os vinte capítulos seguintes vêm para desdobrar a ação do “Conto de Solange”. Neles a narradora interroga-se sobre a noite do reencontro com o grupo de mulheres cantoras. Nos capítulos, presenciamos a mesma narradora a recuar duas décadas e revisitar minuciosamente os eventos vividos entre os anos de 1987 e 1988, quando o

grupo se conheceu. Esse interlúdio de duas décadas colapsa a temporalidade linear da narrativa, assim, estamos diante de um tempo discursivo cíclico.

A marcação do tempo, realizada através do apontamento das datas ao final dos “Conto de Solange” e “Epílogo para mais tarde”, atua como estratégia de atribuição de veracidade à matéria narrada. Mais uma vez, a ciclicidade do tempo rasura a linearidade do romance, assim como é extensão metonímica da desordem formal das lembranças de Solange de Matos. A personagem-narradora é assombrada por seu passado. Na condição de retornada, Solange recorda-se a todo o tempo do momento da fuga de Moçambique realizada por ela e sua família, com destaque para um episódio em específico. Com todos já dentro de um caminhote, seu pai, um homem português branco, ameaça cortar as mãos de um jovem aluno negro, o preferido do pai de Solange, durante a saída do território africano. A memória do trauma choca e paralisa Solange de Matos, além de ser um momento bastante simbólico para a reflexão das estruturas colonialistas discutidas no romance, pois tratava-se não apenas de um aluno, como também do aluno a quem o pai da narradora havia ensinado a ler. Tentar cortar suas mãos à catanadas implica reposicionar papéis sociais, atribuindo, com razão, selvageria e barbaridade ao sujeito colonizador. Diante de situações-limite, Solange de Matos sente pulsar uma espécie de memória-órgão, reminiscências do passado metabolizadas e corporificadas na personagem.

Mas nada sei concluir sobre esta circunstância a não ser que ela se incorporou no meu corpo, que ficou atada a ele, presa por nervos e ligamentos, como uma perna, um braço, um órgão. Levei-a comigo quando entrei para a escola e depois para a universidade, fez comigo todo o tipo de provas e exames finais, viajou com a minha pessoa por onde quer que eu fosse. (JORGE, 2012, p. 52).

Esse trauma do passado prende-se ao corpo de Solange de Matos, num processo quase simbiótico. Em verdade, outros momentos do romance também revelam a relação visceral entre Solange e suas memórias. No processo de composição de suas letras musicais, por exemplo, a personagem-narradora privilegia reminiscências. Durante a narrativa, Gisela Batista revela que Solange de Matos foi a real letrista de todas as canções do disco, sendo a inclusão de outros nomes como compositores apenas resultado de um acordo entre pares para facilitar a produção final do disco. Ao refletir sobre seu processo de composição, uma relação corpórea, física, entre Solange e suas músicas, é revelada: “elas viviam em mim com naturalidade e saíam-me pelos dedos com a simplicidade com que a saliva sai da boca, a bÍlis do fÍgado. Era uma secreção biológica, uma substância carnal” (JORGE, 2012, p. 141).

Voltando a pensar sobre sua relação com o passado, a narradora parece estar a lutar contra a necessidade de lembrar, mas é vencida pela rememoração inevitável do trauma. É partindo desse lugar de dor que Solange tenta, por seguidas vezes, retornar à “Noite Perfeita”, talvez até mesmo habitar neste tempo-lugar, para escapar da imperfeição do seu passado individual. Ainda assim, note-se que a pergunta “O que posso fazer contra isso?”, abaixo citada, parece denotar impotência diante da vida imperfeita que a persegue. Como escapar dos “olhos minúsculos gigantes a olharem para nós” que a “Noite Perfeita” representa? Esta câmara, de cariz Orwelliano, que, em sua constituição paradoxal, focaliza a todos.

Eu deveria pensar na Noite Perfeita, na sua luz intensa, no seu clima de brevidade, nos olhos minúsculos gigantes a olharem para nós. Mas em vez de me ficar por esse aconchego próximo e sedutor, carregado de coerência, a imperfeição da vida, tal como ela foi, levanta-se sem ruído e vem ter comigo falando-me das questões de escala. O que posso fazer contra isso? (JORGE, 2012, p. 169).

Pensando nesse passado imperfeito que persegue a narradora Solange de Matos, é possível dialogar com *Tempo Passado* (2007), de Beatriz Sarlo. Na obra, a autora propõe-se a discutir aquilo que há de “inabordável no passado” (SARLO, 2007, p. 9). Para Sarlo, por se apresentar como um tempo conflituoso, o passado exige um acordo entre “a memória e a história, porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança” (SARLO, 2007, p. 9). Ao acrescentar o direito à memória na intervenção do passado, a autora coloca a subjetividade dos sujeitos no centro da recuperação do passado. De fato, afirma Sarlo, o “retorno do passado nem sempre é um momento libertador da lembrança, mas um advento, uma captura do presente” (SARLO, 2007, p. 9), posto que

a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*. A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança. A narração também funda uma temporalidade, que a cada repetição e a cada variante torna a se realizar. (SARLO, 2007, p. 24-25, grifos da autora).

A narradora de *A noite das mulheres cantoras* reforça o esquecimento como estratégia de sobrevivência e, eu diria, de manutenção do *status quo* demandado pela sociedade do espetáculo onde circula. É Solange de Matos a dizer que se ela própria insiste na

questão do esquecimento, é talvez porque nenhum outro assunto tenha sido tão importante quanto esse, ou talvez porque nem mesmo haja outro assunto. Na verdade, penso nos dias que se se-

guiram ao episódio decorrido no interior da garagem da sonegação (JORGE, 2012, p. 229).

A afirmação é reveladora do incômodo de Solange ao se lembrar da tragédia responsável pela ruína do grupo, a morte de Micaia no interior da “garagem da sonegação”, espaço-esconderijo, como a própria adjetivação indica. Ao final dos capítulos, tem-se plena ciência das razões que levaram Nani Alcides, durante a “Noite Perfeita”, a querer subir ao palco e acusar Gisela Batista, quando esta invocava mentiras que justificassem a ausência de Madalena Micaia na noite de apresentação do grupo em 2009.

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. Apenas isso. Nem sequer se poderia falar de fantasia. Não, não era fantasia. Tratava-se tão-só de uma outra verdade. Afinal de contas, o relato de Gisela era uma outra verdade que trazia ao presente a coerência que lhe faltava, enviando ao futuro a esperança que de outro modo poderia não ter lugar. E se aquela narrativa se adaptava perfeitamente ao que era necessário, para que iríamos desencantar do fundo do esquecimento a versão verdadeira? Invocados os factos tal como haviam decorrido, o passado poderia transformar-se numa ameaça. Doido seria quem o tentasse reproduzir. A razão ponderada é uma criatura poderosa. (JORGE, 2012, p. 24).

Fica claro que Gisela almeja, sobretudo, o apreço do público, mesmo que para isso obedeça a uma lógica dissimulada. Por isso mesmo, os fatos que envolveram a morte de Madalena Micaia são subvertidos para uma versão que se adapta às necessidades do presente, ainda que se trate de um discurso falso. No excerto acima destacado, é interessante notar que a criação de uma “outra verdade” justifica-se pela existência de um passado imperfeito. Isto é, a apresentação

de uma inverdade<sup>3</sup> está pautada na culpabilização de um passado tido como defeituoso, impreciso, inútil ao presente. Ora, e não é esta a dialética utilizada por discursos totalitários?

A necessidade de escapar das punições legais e do escrutínio do público leva essas mulheres a coreografar suas lembranças, capitaneadas por Gisela Batista. Essa memória coreografada é a teatralidade do lembrado, uma encenação do passado e um esforço para recusar as memórias que as feriam e expunham. A memória como um aparelho psíquico, separado do corpo, nesta narrativa ganha corpo, toma posse desses mesmos corpos, fazendo-os preencher as lacunas do esquecimento com performances que atendam a uma versão da história. É interessante observar que, ainda que seja uma noite de mulheres cantoras, a música é posta em segundo plano, pois a necessidade primordial é a de que as cinco mulheres performem uma constante apresentação pública, coreografem suas próprias existências.

Num romance fundado sob o bastião da memória e, ao mesmo tempo, enredado nessa sociedade do espetáculo, rememorar é um procedimento de redefinição de sentidos. Nesse exercício de recordação, a possibilidade de retorno a, e revelação de, um passado que ameaça gera um pacto de silêncio entre as mulheres cantoras. A pergunta “E se aquela narrativa se adaptava perfeitamente ao que era necessário, para que iríamos desencantar do fundo do esquecimento a versão verdadeira?” é respondida pela criação de uma noite perfeita que engole os dados e os apaga do mapa da história (JORGE, 2012, p. 199). Assim, no trecho abaixo, é possível perceber que a repetição

---

3 Sobre esta discussão, ver: ZUCOLO, Nícia Petreceli. A Ilusão Representada: Memória e inverdade em *A Noite Das Mulheres Cantoras*, de Lídia Jorge. *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [S.l.], n. 3, p. 195-198, maio 2017. ISSN 2525-4529.

continuada do verbo “omitir” é síntese dos fatos narrados na noite do esquecimento, a “Noite Perfeita”.

*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 *omitir* a prontidão do Senhor Simon a conduzir as irmãs Alcides a casa, e a regressar para junto de Gisela, e Gisela a pedir-me que não me fosse embora. A apertar a minha mão na sua mão. É preciso esquecer a noite inesquecível. (JORGE, 2012, p. 226, grifos nossos).

Inclusive, é curioso perceber outra omissão impactante neste romance que tem por título uma referência à musicalidade, penso aqui na não definição de um nome para o grupo das cinco mulheres cantoras. Em dado momento da narrativa, Gisela Batista, a líder do quinteto, sugere o nome “ApósCalipso” como possibilidade, no entanto, tudo indica que a sugestão não tenha sido acatada. A inexistência dessa concretização age como metáfora do esvaziamento do próprio grupo, como se a falta dessa formalidade de nomeação simbolizasse a sua posterior ruína. A ausência do nome, como a própria narradora sugere, submete-se à lógica do indizível, pois “nem tudo o que é inesquecível deve ser descrito. A maior parte da nossa experiência inesquecível pode permanecer para sempre indizível” (JORGE, 2012, p. 119). Ainda assim, o nome sugerido pela *maestrina* é repleto de significação, pois a referência à ninfa mitológica Calypso denota ocultação. Nesse sentido, ao avaliarmos o nome completo sugerido, seria possível opô-lo ao tom de revelação e exposição de seu semelhante Apocalipse. Por tudo isso, ao passo que Apocalipse representa o livro das revelações, ApósCalipso, podemos supor, representa, simultaneamente, o tempo da ocultação e o tempo do castigo pela escolha dessa mesma ocultação.

Tal jogo de reflexos se estende a outro objeto da narrativa. O espaço de partilha principal das mulheres cantoras é a garagem da Casa Paralelo. Ao longo dos ensaios, Gisela Batista instala um espelho na parede, para que as cinco mulheres cantoras possam observar a si próprias, os seus movimentos e o desenvolvimento de seus corpos enquanto treinam. No entanto, tal objeto atua como mais uma ferramenta de poder e controle utilizada pela líder das mulheres cantoras. É a narradora a nos revelar que “estávamos sentadas em frente do piano e os nossos corpos apareciam reflectidos no espelho. Se pensávamos nessa duplicação, o nosso sentimento de culpa também duplicava. O espelho era um objeto de tortura” (JORGE, 2012, p. 249). O poder exercido por Gisela em relação às demais integrantes do grupo de mulheres cantoras remete-nos à discussão sobre violência simbólica proposta por Pierre Bourdieu (2002), em que o teórico define

violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BORDIEU, 2002, p. 7-8).

Mesmo ao final da narrativa, Gisela Batista continua a tentar exercer controle sobre, e principalmente, Solange de Matos. Passadas duas décadas desde a formação e posterior ruína do grupo, a *maestrina* é convidada a fazer um programa de TV, devido a isso, reaproxima-se de Solange em busca de conseguir o contato de João de Lucena, contando com a participação do coreógrafo em sua apresentação. Mesmo sabendo da localização de Lucena, Solange mente, pela primeira vez, à Gisela, pois desconfia que a *maestrina* pretende expor a derrocada profissional a que o famoso coreógrafo se submeteu.

O “Epílogo para mais tarde” retoma e dá continuidade à “Noite Perfeita”. Narrado do presente, passados 21 anos dos acontecimentos

contados nos capítulos anteriores, o epílogo surge datado de 23 de novembro de 2009. Interessante notar que vinte capítulos separam espacialmente os fatos narrados entre prólogo e epílogo. Contudo, a datação ao final de cada uma dessas duas partes as separa por tão somente sete dias, visto que o “Conto de Solange” data-se de 16 de novembro de 2009. Nesse sentido, se o tempo cronológico, como vimos, busca atribuir veracidade a estas duas partes do romance, é possível afirmar que a organização do enredo obedece a um tempo cíclico, ao tempo da memória. É a própria narradora a nos dar pistas da ciclicidade temporal ao afirmar que “tinha a ideia de que aquela noite não era uma noite, era aquele momento circular e totalitário” (JORGE, 2012, p. 302), afinal, “vivemos mergulhados no fluxo do mesmo tempo” (JORGE, 2012, p. 317).

Assim, em *A noite das mulheres cantoras*, experimentamos uma narrativa que se propõe a contrariar o esquecimento, tornando a memória a sua lei regente. Como caminho, opta-se por uma espécie de estética do fingimento, em que personagens mulheres, em detrimento de suas próprias subjetividades, são postas a coreografar suas memórias e a performar as lembranças, transformando o presente em simulacro e o passado em quimera.

RECEBIDO: 31/05/2022 APROVADO: 30/07/2022

#### REFERÊNCIAS

BESSE, Maria Graciete. Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge. *Revista Abril – NEPA / UFF*, v. 5, n. 11, p. 117-134, 30 nov. 2013. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29665/17206>. Acesso em: 21 set. 2022.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. Trad. Maria Helena Kühner.

GOTLIB, Nádia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1990.

JORGE, Lídia. *A noite das mulheres cantoras*. São Paulo: Leya, 2012.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SIMAS-ALMEIDA, Leonor. Ecos de A Costa Dos Murmúrios em A Noite das Mulheres Cantoras, de Lídia Jorge: Esquecimento, Memória e Parábolas Sociais. *Diacrítica*, v. 31, n. 2, p. 137-155, 3 out. 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.21814/diacritica.235>. Acesso em: 21 set. 2022.

ZUCOLO, Nícia Petreceli. A Ilusão Representada: Memória e inverdade em A Noite Das Mulheres Cantoras, de Lídia Jorge. *ContraCorrente: Revista do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas*, [S.l.], n. 3, p. 195-198, maio 2017. ISSN 2525-4529.

### **MINICURRÍCULO**

**ARIANE DE ANDRADE DA SILVA** é doutoranda em Estudos de Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ/CAPES). Mestre em Literatura Portuguesa e Especialista em Literatura Brasileira, ambos na UERJ. Licenciada em Letras na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ), com período sanduíche na Universidade de Coimbra. Atualmente, é tutora no curso de Letras (CEDERJ/UFF) e integra o Grupo de Pesquisa ALDEIA - Artes, Linguagens, Decolonialidades e Epistemologias Indígenas, Afrodiaspóricas e de África (UEMG/CNPq).