



Universidade Federal
de São João del-Rei



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: TEORIA LITERÁRIA E CRÍTICA
DA CULTURA

Thaís Marley Ferreira da Silveira

**NARRATIVA E MEMÓRIA EM *A NOITE DAS MULHERES CANTORAS*,
DE LÍDIA JORGE**

São João del-Rei
2022



Universidade Federal
de São João del-Rei



Thaís Marley Ferreira da Silveira

**NARRATIVA E MEMÓRIA EM *A NOITE DAS MULHERES CANTORAS*,
DE LÍDIA JORGE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de São João del-Rei, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária e Crítica da Cultura.

Linha de Pesquisa: Literatura e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Eliana da Conceição Tolentino

São João del-Rei

2022

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB)
e Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S587n Silveira, Thais Marley Ferreira da .
Narrativa e memória em A noite das mulheres
cantoras, de Lídia Jorge / Thais Marley Ferreira da
Silveira ; orientadora Eliana da Conceição
Tolentino. -- São João del-Rei, 2022.
107 p.

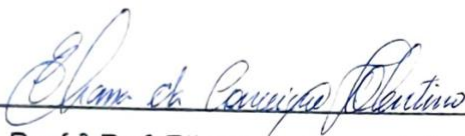
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Letras) -- Universidade Federal de São João del-Rei,
2022.

1. Narrativa. 2. Memória. 3. Regresso. 4.
Identidade. I. Tolentino, Eliana da Conceição ,
orient. II. Título.

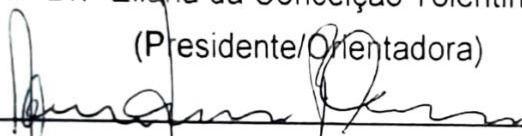
Thais Marley Ferreira da Silveira

**NARRATIVA E MEMÓRIA EM
A NOITE DAS MULHERES CANTORAS DE LÍDIA JORGE**

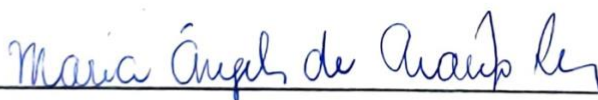
Banca Examinadora



Prof.^a Dr.^a Eliana da Conceição Tolentino – UFSJ
(Presidente/Orientadora)



Prof. Dr. Marcos Vinícius Ferreira de Oliveira– UFJF
(Titular Externo)



Prof.^a Dr.^a Maria Ângela de Araújo Resende - UFSJ
(Titular Interno)



Prof.^a Dr.^a Nádia Dolores Fernandes Biavati
Coordenadora do PPG em Letras

Maio de 2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família por todo amor e incondicional apoio à minha formação educacional.

Aos professores do Promel, pelas aulas, ensinamentos, pela resistência e força em tempos tão difíceis.

À minha orientadora, Eliana da Conceição Tolentino, por me apresentar às obras de Lídia Jorge e desde a graduação me ajudar a trilhar esse caminho de pesquisa, com carinho, atenção e confiança. Por todo o aprendizado, não só teórico, mas de vida.

À CAPES, pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo o estudo do romance *A noite das mulheres cantoras* (2011), da escritora portuguesa Lídia Jorge (1946), observando como por meio da narrativa em primeira pessoa ela elabora uma percepção subjetiva da história portuguesa, apresentando contra narrativas às narrativas míticas do país. Na obra que narra sobre a criação e fim da banda *ApósCalipso* no final da década de 1980, observamos que ao contar sobre a sua vida e das outras quatro integrantes desse projeto musical, a narradora Solange de Matos dialoga com a história recente de Portugal, em especial com a questão do regresso dos colonos que vivem em África e retornam ao país entre 1974 e 1979 com a independência das antigas Colônias. Na narrativa somos guiados por Solange que depois de mais de vinte anos sente a necessidade de relatar os acontecimentos de sua juventude, de desencantar a versão do passado apresentado por Gisela Batista, a *maestrina*, em um programa televisivo. O leitor tem acesso, assim, às interpretações de Solange sobre o passado, em uma narrativa organizada de modo a desmascarar Gisela e expiar o seu envolvimento na morte de Madalena Micaia. Com o relato de Solange temos acesso a uma perspectiva íntima do regresso, que contempla uma “realidade” que a narrativa criada pelo Estado ignora. Assim, pretendemos com a fundamentação teórica de Benjamin (1987; 2018) e Gabnebin (2018) analisar essa narradora que relata pequenos acontecimentos, que narra movida pela vontade de não deixar nada se perder, e que ao fazê-lo testemunha sobre um tempo, um povo. Para estudarmos a construção dessa narrativa sobre a memória de um período temos como aporte teórico Pollak (1989;1992) e Halbwachs (2003) e seus ensinamentos sobre memória individual e coletiva, bem como essas influenciam na construção das narrativas de identidades.

Palavras-chave: narrativa; memória; identidade; regresso

ABSTRACT

This paper aims to study the novel *A noite das mulheres cantoras* (2011), by the Portuguese writer Lúcia Jorge (1946), observing how through the first-person narrative she elaborates a subjective perception of Portuguese history, presenting counter-narratives to the mythical narratives of the country. In the narrative that narrates the creation and end of the band *ApósCalipso* in the late 1980s, we observe that when telling about her life and the other four members of this musical project, the narrator Solange de Matos dialogues with the recent history of Portugal, especially with the question of the return of settlers who live in Africa and return to the country between 1974 and 1979 with the independence of the former colonies. In the narrative we are guided by Solange who, after more than twenty years, feels the need to report the events of her youth, to disenchant the version of the past presented by Gisela Batista, the *maestrina*, on a television program. The reader thus has access, to the interpretation about the past, to a narrative organized to unmask Gisela and to atone for her involvement in Madalena's death. With Solange's account, we have access to an intimate perspective of the return, which contemplates a "reality" that the narrative created by the State ignores. Thus, with the help of theorists such as Benjamin (1987; 2018) and Gabnebin (2018) to analyze this narrator who reports small events, who narrates moved by the desire to not let anything get lost, and who intends to testify about a time, a people. In order to study the construction of this narrative about the memory of a period, we used theorists such as Pollak (1989;1992) and Halbwachs (2003) and their teachings on individual and collective memory, as well as how these influence the construction of identity narratives.

Key words: narrative; memory; identity; return.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. LÍDIA JORGE E PORTUGAL	15
1.1 O Estado Novo e a Revolução dos Cravos	15
1.1.1 A representação do Império	22
1.1.2 A descolonização e o retorno.....	24
1.1.3 A imigração africana	27
1.1.4 A Literatura de regresso.....	29
1.2 O projeto literário Jorgeano	34
1.2.1 As diferentes vozes de Lídia Jorge	38
1.2.2 O romance Jorgeano.....	39
2. A NOITE DAS MULHERES CANTORAS	42
2.1 A declaração de LJ.....	47
2.2 Narrativas sobre narrativas (memórias ou histórias).....	52
2.3 Solange, narradora	56
2.3.1 Narradores, sujeitos da narrativa	58
2.3.2 A narrativa de Solange.....	64
2.3.3 O passado enquanto narrativa	65
2.3.4 Narrativas e identidades	69
2.3.5 Narrativas e memórias subterrâneas.....	75
2.4 Narrar como testemunha de um tempo.....	79
3. MEMÓRIAS DE UM BANDO, DE UM POVO	82
3.1 Memória, gestora de identidades	85
3.2 A construção de narrativas de memória	90
3.3 Desencantando narrativas e memórias.....	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS.....	99

INTRODUÇÃO

A redemocratização portuguesa, iniciada em 1974 com a Revolução dos Cravos, liberou o país de uma ditadura que durou mais de quarenta anos, devolvendo aos cidadãos direitos básicos que lhes foram negados durante décadas. Um deles foi a liberdade de expressão, possibilitando que uma Literatura crítica ganhasse força, com obras que narravam desde os horrores vividos durante os anos dos conflitos em África à situação econômica e social do país com a instauração do novo governo.

Lídia Jorge, escritora portuguesa nascida em Algarve, é uma das escritoras que se destaca após a Revolução de Abril, lançando o seu primeiro romance, *O dia dos prodígios*, em 1980. A autora, com essa obra, inicia um projeto literário que tem enquanto proposta a leitura a contrapelo da sociedade portuguesa, contestando versões e contrapondo narrativas.

Nesse projeto de narrativa, há muito das experiências pessoais da autora, uma mulher que viveu sob a opressão do regime salazarista e trabalhou como professora em África (Angola e Moçambique) durante a Guerra Colonial. Essas experiências¹ de certa forma moldaram sua escrita e trouxeram para suas obras e para seus personagens questionamentos sobre o passado, sobre a identidade e sobre a construção da nova realidade portuguesa.

As releituras sobre a história de Portugal feitas por Lídia Jorge renderam à autora diversos prêmios e o reconhecimento de ser uma das autoras de maior sucesso e relevância da Literatura portuguesa pós-25 de abril.

Meu primeiro contato com o universo literário de Lídia Jorge foi durante o projeto de iniciação científica “*O dia dos prodígios e Os memoráveis: relendo o 25 de abril*”, que, sob orientação da professora Eliana da Conceição Tolentino, tinha como objetivo

¹ “eu vinha com a questão de África, porque tinha vivido; vinha com a questão do 25 de Abril, porque aqui nesta terra eu fui testemunha de uma transformação que foi mágica, que foi extraordinária, que foi magnífica, que foi surreal. Tinha, digamos, uma visão da mudança do estatuto das mulheres, pela minha própria história, quer dizer, o que eu queria contar era a minha história, sem a contar.” (JORGE, 2021, p. 79-80).

discutir os conceitos de nação e memória nesses dois romances que, lançados com 34 anos de diferença, abordavam a Revolução dos Cravos sob perspectivas distintas. Em *O dia dos prodígios* a autora narra sobre toda a excitação, incerteza e esperança que a Revolução causou na população, como também faz uma crítica à alienação das pessoas quanto às questões políticas do país. No segundo romance a escritora realiza uma leitura contemporânea sobre a Revolução, reavaliando os acontecimentos sob a perspectiva de uma jornalista que organiza um documentário no aniversário de 30 anos do golpe e, por meio de entrevistas com os participantes do levante, depara-se com o abandono e a desesperança que afligem aqueles homens e mulheres.

Após esse estudo, mantive a obra de Lídia Jorge como objeto de análise em meu trabalho de conclusão de curso em Letras, desta vez discutindo como o conceito de identidade poderia ser observado no romance *O vento assobiando nas gruas*. Esse romance, lançado em 2002, traz a história de Milene Leandro e Antonino Mata, ela, portuguesa e branca, e ele, cabo-verdiano e negro. No romance esses dois personagens se conhecem e se apaixonam, para desespero da família Leandro, que não aceita a possibilidade de se unirem a uma família africana. Então, aproveitando-se da condição de Milene, que era oligofrênica, sua tia orchestra para que seja mutilada de forma cruel. A mulher a leva a uma clínica e, sob o pretexto da realização de um exame, arquiteta com o médico a retirada de seu útero, condenando-a a não ter filhos e assim não “manchar” a tradicional família portuguesa.

Essas experiências com as obras jorgeanas me fizeram refletir sobre o projeto literário que Lídia Jorge vem desenvolvendo em sua carreira, a cada livro criando mecanismos que fortalecem seu propósito de ser testemunha do tempo, de ser uma autora “envolvida com o pessoal” (JORGE, 2021), que se preocupa em trazer a memória portuguesa por meio de personagens que normalmente não teriam voz, mas representam uma grande parte da realidade vivida pelo país.

Assim, entre um vasto número de obras (24 atualmente), me propus a estudar um dos romances de Lídia Jorge: *A noite das mulheres cantoras*. Esse romance, lançado no ano de 2011, narra a história de cinco mulheres em busca do estrelato e as dificuldades que essa caminhada oferece. Porém, ao conhecermos Solange, Gisela,

Madalena, Maria Luísa e Nani, deparamo-nos com uma narrativa complexa, que envolve mais do que os sonhos de cinco jovens com o sucesso.

A narrativa, que segundo a narradora foi criada como meio de expiar uma culpa que ela carregava há décadas, de fazer justiça em alguma medida (revelando à família de Madalena pelo menos uma parte do que lhe ocorrerá, já que alega não ter conhecimento do que foi feito com o corpo da imigrante), é também uma narrativa sobre um período da história portuguesa que comportou conflitos que não foram elaborados socialmente e que a Literatura vai apresentar e problematizar; qual seja, a relação entre colonizadores e colonizados, entre regressados e os outros portugueses, bem como entre os portugueses e os imigrantes africanos.

O livro tem como narradora Solange de Matos, uma mulher que divide sua narrativa entre dois momentos de sua vida: a formação de uma banda musical em 1987/1988, quando era uma jovem universitária, e o reencontro das integrantes em um programa televisivo em 2009. A história nos fornece acesso às memórias de Solange daquele período e às suas percepções sobre o presente.

Apesar de a narrativa se concentrar nesses dois períodos da vida da narradora, a sua infância também será importante para o desenvolvimento de seu relato. Pois é na infância que a família de Solange abandona Gurué, local onde ela tinha nascido e viverá até os seis anos, e regressam a Portugal, deixando tudo o que tinham para trás e se inscrevendo nos planos de ajuda do governo para reestruturarem suas vidas.

Basta dizer que depois de uma longa viagem de regresso de África, havíamos reconstruído a nossa vida tomando por alavanca cinco cabeças de gado. A certa altura, nós três, o meu pai, a minha mãe e eu, apenas possuíamos umas malas que abríamos à noite e fechávamos de manhã, à medida de um corredor de hotel onde ficámos alojados durante seis meses. . (JORGE, 2012, p, 32)

A experiência do regresso vai acompanhar Solange durante toda a sua vida, influenciando em seus relacionamentos e escolhas, estando tão presente que mesmo quando se propõe a narrar um período diferente de sua vida, o que ocorreu em sua infância, também será mencionado e lembrado.

Não só Solange possui um passado em África. Todas as integrantes da banda *ApósCalipso* nasceram nos territórios africanos, tendo mudado para Portugal durante a infância. Mas, apesar de todas terem nascido fora de Portugal Continental, Madalena não se identificará do mesmo modo que as outras companheiras, pois enquanto elas se identificam como portuguesas que nasceram nos territórios ultramarinos, aquela será considerada como imigrante.

Há no romance, apesar do discurso que “eram cinco raparigas nascidas e criadas em regiões diferentes, e no entanto todas enlevadas pela mesma música” (JORGE, 2012, p.17), uma separação entre as quatro cantoras portuguesas, universitárias, e Madalena, *the African Lady*, que cantava e trabalhava em um restaurante para ajudar a família.

Essas impressões e descrições são as interpretações que Solange, agora com 40 anos, tem dos acontecimentos de sua juventude. O leitor só sabe aquilo que Solange sabe, aquilo que ela acha necessário que seja apresentado para que sua história seja contada e os fatos do passado sejam esclarecidos. Isso porque a narradora tem um objetivo bem estabelecido desde o início de seu relato: contradizer a versão do passado contada por Gisela Batista durante o programa “Noite Minuto”, que criou uma história considerada como encantada por apresentar um passado perfeito, sem a sordidez e dor da “realidade”.

Depois de meses Solange entende que manter a versão do passado de Gisela incontestada era deixá-la manipular ainda mais a vida das pessoas que viveram aqueles dias. Era negar novamente à família de Madalena saber o que ocorrera com a cantora, era permitir que João de Lucena se transformasse em mais uma vítima da ambição de Mimi Batista.

Solange constrói uma narrativa enquanto resistência a um esquecimento que a história criada por Gisela Batista tenta impor. Ela narra para que pelo menos aquilo que conhece sobre aqueles fatos e pessoas seja preservado e conhecido. Pois, como Solange mesmo argumenta em um momento do romance, a lembrança só se transforma em história quando registrada, até então é somente uma sensação em quem a tem.

Desse modo, vislumbramos a necessidade de estudar a construção da narrativa assim como a memória dessa mulher que sente a ânsia de não sucumbir ao esquecimento, observando que, apesar de ter se silenciado por mais de 20 anos, Solange não esqueceu os fatos que a levaram a Portugal, não esqueceu o que ocorreu a Madalena Micaia. A letrista até esse momento usava o silêncio como um meio de gestão de sua identidade, como meio de se adequar a uma sociedade que ainda parecia chocada “com a invasão-enxurrada das pedras vivas dessa imperialidade, amontoadas ao acaso no Aeroporto da Portela” (LOURENÇO, 2015, p. 43).

A narrativa de Solange, em que importe ter como objetivo contar sobre um bando que se conheceu e conviveu durante um curto período de tempo, também vai narrar sobre um povo, sobre grupos sociais, os regressados e os imigrantes, que são silenciados socialmente, não encontrando escuta para suas experiências, narrados como grupos homogêneos, estigmatizados como representantes do colonialismo português.

Em *A noite das mulheres cantoras* as histórias e memórias individuais das personagens vão dialogando com as histórias e memórias coletivas de Portugal. As versões sobre o regresso, sobre a adaptação e preconceito vão confrontar as narrativas criadas, principalmente, pelo Estado.

Assim, Solange de Matos, enquanto narradora do romance, é a responsável por articular o discurso memorialístico, tanto individual, quanto dos integrantes do grupo. É por meio do seu olhar sobre o passado que se contrapõe não só as versões sobre os anos de 1987/1988 e a banda *ApósCalipso*, mas também as versões de quem “viveu” o regresso e as narrativas criadas pelo Estado português.

Assim, desenvolvemos um estudo em que observamos Solange de Matos enquanto narradora e mobilizadora de memórias e identidades. Para tanto, focalizamos três aspectos da obra: a construção do relato de vida de Solange em uma narrativa em primeira pessoa; a narrativa memorialística da narradora; e a maneira pela qual ao se narrar, vê sua história atrelada à história de seu país. Para isso, dividimos a dissertação em três capítulos: “Lídia Jorge e Portugal”; “A noite das mulheres cantoras” e “Memórias de um bando, memórias de um povo”.

No primeiro capítulo, tratamos da Literatura de Lídia Jorge e seu projeto literário. Para tanto, achamos necessário contextualizar acontecimentos históricos portugueses, em especial o Estado Novo, a Revolução dos Cravos, a descolonização de África, o regresso dos colonos portugueses e a imigração africana pós-independência, temas que estão presentes na Literatura jorgeana mesmo que de maneira implícita. Sobre o regresso, tema que diretamente influencia a narrativa do romance aqui estudado, nos dedicamos a observar os dados providos pelo governo sobre o regresso e adequação dessas pessoas à vida na metrópole, bem como a Literatura de retorno, criada, em um primeiro momento, pelos regressados, população de colonos portugueses que moravam em África e retornam para Portugal entre os anos de 1974 a 1979 com a independência dos territórios africanos.

Ainda nesse capítulo nos dedicamos ao projeto literário de Lídia Jorge enquanto uma autora contemporânea (AGAMBEM, 2009) que se preocupa em criticar o tempo em que vive, os acontecimentos de que é testemunha. Nesse projeto também observamos como nas obras de Lídia Jorge há o que pode ser denominado “heterodiscurso” (BAKHTIN, 2019), em que, mesmo quando há somente uma voz na narrativa, ela “carrega” outras vozes e vivências, havendo um diálogo com textos que nem precisam estar presentes textualmente na narrativa. Finalizamos o capítulo considerando os romances de Lídia Jorge, esse gênero, que nas palavras da autora, é o “rosto visível do contemporâneo” (JORGE, 1999, p. 157), que permite, na visão de Mikhail Bakhtin (2019), que o homem inacabado, incompleto, que procura respostas, seja narrado. E permite que a autora crie seus personagens que, em sua incompletude, vão contestar mitos nacionais, vão dialogar com os acontecimentos que viveram e que narram.

No segundo capítulo abordamos a estrutura e a narrativa do romance *A noite das mulheres cantoras* (2012). Iniciaremos nosso estudo por uma parte essencial na obra: o seu prefácio – “Sobre este livro” –, em que uma persona LJ, de quem não conhecemos a identidade, vai explicar que os fatos que serão narrados, a princípio, pertenciam a um manuscrito que lhe foi entregue e que continha 34 páginas, cabendo a ela a criação da versão alargada dessa história, alterando alguns fatos e nomes. LJ destaca que, ao narrar a história daquele grupo, a história de um povo também será

narrada. Assim, nos dedicamos a estudar o prefácio enquanto moldura, declaração de intenções do autor, que guiará o leitor em sua leitura, bem como a escolha de uma narrativa de primeira pessoa, em que a subjetividade do narrador, permite que perspectivas da história sejam observadas de maneira diferente. Um narrador que privilegia os “cacos”, os “restos”, movidos por um desejo de não deixar que nada se perca, não para narrar grandes feitos, mas histórias que podem ser consideradas sem importância (GAGNEBIN, 2018), que permitem um novo olhar, uma nova versão sobre fatos até então estabelecidos e incontestados. Assim, analisamos como a narrativa de Solange traz consigo outras narrativas, refletindo situações sociais como o apagamento dos imigrantes africanos na sociedade portuguesa. Para tanto, observamos por meio dos ensinamentos do teórico Paul Ricoeur (2010) como a narrativa se organiza e se relaciona com o mundo extratextual. Depois, passamos a analisar como a narrativa de Solange é organizada de modo a cumprir um objetivo, qual seja, desmentir a versão apresentada por Gisela Batista e assim desmascará-la. Também investigamos como a integração de um sujeito a determinado grupo social vai influenciar suas perspectivas e suas lembranças sobre determinado fato.

Em outro momento observamos como as identidades são construções narrativas, construídas a partir de uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008) que possibilita o sentimento de pertencimento das pessoas a um território. Essa visão é problematizada no romance ao tratar das pessoas que nascem em África, mas são nacionalmente portugueses. Para tratarmos dessa questão nos valem da teoria de Homi Bhabha (1998) sobre a constituição da narrativa sobre nação e como ela pode sempre ser reescrita, sendo mutável, influenciada por relações sociais. Também observamos que a narrativa de Solange vai conter aquilo que o teórico Michal Pollak (1992) vai estabelecer como “memória subterrâneas”, memórias que são suprimidas devido a uma necessidade de adequação, mas que encontram meios de serem preservadas até que possam ser transmitidas. Para encerrar esse capítulo consideramos a narrativa de Solange como meio de testemunhar um tempo, estabelecendo seu lugar dentro dos fatos, pois, apesar de ser essa uma versão de um texto menor, há desde o manuscrito uma intenção da narradora de relatar aquele período: e para fazê-lo vai organizar suas memórias em uma narrativa interpretando suas vivências e reconstruindo os fatos de seu passado.

Já no terceiro capítulo nos dedicamos a estudar como a memória está presente na construção da narrativa da personagem, como a memória coletiva portuguesa estará durante todo o romance em diálogo com as memórias individuais da narradora. Para isso trouxemos os ensinamentos dos teóricos Michael Pollak (1989; 1992) e Maurice Halbwachs (2003) sobre a memória individual e coletiva. Ainda nos valendo desses autores, analisamos como a memória pode ser um elemento na constituição do sentimento de identidade e como o pertencimento a grupos sociais influencia nesse sentimento, observando, assim, como Solange durante o seu relato vai mudando a maneira como representa a si mesma à medida que vai apresentando suas memórias, principalmente, dependendo de como relata seu relacionamento com Gisela Batista. Passamos, então, a analisar como a construção de uma narrativa memorialística necessita de recursos linguísticos que vão permitir a transmissão dos fatos que foram selecionados como relevantes pelo narrador para a compreensão daquela história, para que ela seja organizada de modo a cumprir o objetivo do narrador ao relatar determinados fatos. Por fim, observamos como a narradora constrói uma narrativa em que ordena suas lembranças de maneira a explicitar para o leitor como Gisela controlou e manipulou a todos os envolvidos naquele projeto musical e que Madalena foi uma vítima da ambição de Mimi, cabendo a ela elucidar esse passado e evitar que João de Lucena torne-se mais uma vítima da *maestrina*. Mas ao fazê-lo seu relato irá dialogar com um período histórico de Portugal, nomeando sentimentos e preconceitos silenciados. Sua narrativa ao contrapor a versão oficial do grupo musical que fez parte, também funciona como um contraponto da história nacional portuguesa. Solange não contesta somente o encantamento exercido por Gisela Batista ao manipular a história de seu passado, mas também as narrativas escolhidas pelo Estado sobre o regresso.

1. LÍDIA JORGE E PORTUGAL

A sociedade portuguesa sofreu profundas mudanças nos últimos cem anos, e coube à Literatura ler a “contrapelo” a história recente do país, de modo que, nas últimas décadas, diversos autores que testemunharam as mudanças ocorridas em Portugal buscaram por meio de suas obras recontar, reler esses acontecimentos de maneira crítica, apresentando versões e vozes até então desconhecidas.

Lídia Jorge, portuguesa de Algarve, nascida em 1946, viveu intensamente essas mudanças e observa que, para a geração de escritores que testemunharam tais eventos, estes irão permear suas obras mesmo quando não se escreve diretamente sobre eles. Ela vê na Literatura e no escritor um “modo de levantar a história do chão” (JORGE, 2021, s/p), de representar aqueles que participaram e participam de algum modo da memória e da história portuguesa. E é com essa visão que ela guia o seu projeto literário, enquanto “cronista de seu tempo” (JORGE, 2021, s/p).

Porém, para melhor compreendermos como Lídia Jorge constitui seu projeto literário, é necessário revisarmos os importantes acontecimentos históricos portugueses do último século, já que a história e memória portuguesa são personagens importantes da Literatura criada pela escritora.

1.1 O Estado Novo e a Revolução dos Cravos

Durante o Século XX, a sociedade e o Estado português passaram por diversos momentos que implicaram em mudanças drásticas em sua composição política, econômica e social. Foram momentos conturbados, como a implementação da República em 1910, que em 16 anos conheceu “quarenta e cinco governos, oito presidentes da República e sete eleições para o congresso” (DIAS; FERREIRA, 2016, p. 160), ou ainda o golpe instaurado em 28 de maio de 1926, que iniciou o período ditatorial português, a instituição do Estado Novo² por António de Oliveira Salazar e a Revolução de 25 de abril de 1974.

² “The Estado Novo [New State] was a authoritarian, Catholic, colonialist political regime that ruled Portugal between 1933 and 25 April 1974. It succeeded the military dictatorship established with the

Forçoso se faz que nos detenhamos ao Estado Novo, que tinha como uma de suas ideologias o colonialismo, defendendo a ideia da aptidão portuguesa para tal, bem como a missão histórica portuguesa de evangelização dos povos nativos das colônias.³

O Estado Novo, instalado no poder na sequência do golpe militar de 1926, vai dar corpo político, social e económico ao movimento de regresso a um universo português ruralista e socialmente arcaico, determinando uma política nacionalista (apelativa da tradição, da história, do império, dos valores morais católicos, da ordem e da unidade nacional) e opondo-se a movimentos internacionais, o que justificava o afastamento sucessivo de Portugal dos centros europeus de decisão política. A pedra angular desta ressurreição nacional far-se-á pelo regresso aos valores iniciais da aventura imperial portuguesa, reforçando, na ideologia imperial, a vocação ecunémica cristã dos portugueses para civilizar e evangelizar. Assim, à sacralização do império como entidade e herança mítica e histórica dos tempos do mapa cor-de-rosa, do *Ultimatum* e da República, juntava-se agora a sacralização do império como espaço de missão cristã (ALEXANDRE apud RIBEIRO, 2003, p. 20)

A ideologia colonialista portuguesa persistia, mesmo com a intensificação das pressões políticas, principalmente por parte da ONU, com o final da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), para que os países africanos colonizados por europeus se tornassem independentes. Existiu, naquele período, somente uma mudança na retórica governamental com a reforma constitucional de 1951, na qual há a substituição dos termos colônias e Império, por expressões como províncias ultramarinas e Ultramar.

A mudança legislativa tinha como intuito a manutenção da narrativa de Portugal enquanto um Império pluricontinental e plurirracial, em que as colônias portuguesas e

coup of 28 May 1926, which overthrew the First Republic (1910-1926). Estado Novo was the most enduring of the European dictatorships born in the 1920s" (PERALTA, 2021, p. 26). (O Estado Novo foi um autoritário, católico, colonialista regime político que governou Portugal entre 1933 e 25 de abril de 1974. Ele sucedeu uma ditadura militar estabelecida com o golpe de 28 de maio de 1926, que derrubou a Primeira República (1910-1926). Estado Novo foi a mais longa ditadura Europeia nascida na década de 1920). Tradução nossa.

³ De acordo com o Decreto n.º 18.570 aprovado em 8 de julho de 1930, e republicado em 11 de abril 1933, como Decreto-lei n.º 22.465, Acto Colonial: "artigo 2º: É da essência orgânica da Nação Portuguesa desempenhar a função histórica de possuir e colonizar domínios ultramarinos e de civilizar as populações indígenas que nêles se compreendem, exercendo também a influência moral que lhe é adstrita pelo Padroado do Oriente" (PORTUGAL, 1933).

a metrópole seriam uma grande família cultural que viviam em harmonia. Porém, nas colônias ainda vigia tanto a ideologia centralizadora do governo quanto a supremacia portuguesa perante as outras culturas.

Prova disso é a publicação, em 20 de maio de 1954, do *Estatuto dos Indígenas Portugueses das Províncias da Guiné, Angola e Moçambique, Decreto-Lei nº 39.668*. Tal lei dividiu a população das colônias em três grupos: os brancos, que tinham total cidadania portuguesa, os negros⁴ ou mestiços que adotaram os hábitos e ideais da cultura portuguesa, assim adquirindo a cidadania portuguesa, e os indígenas,⁵ que não possuíam cidadania portuguesa. De acordo com a pesquisadora portuguesa Elsa Peralta (2021), em 1960 cerca de 95% da população colonial de Angola e cerca de 98% da população de Moçambique eram consideradas indígenas. O estatuto ficou em vigor até 1961 quando foi revogado por Adriano Moreira.

Na década de 1960, a pressão exterior para o fim do colonialismo aumentou ainda mais, tendo a ONU editado a *Resolução 1514 (XV)*, da Assembleia Geral, de 14 de dezembro de 1960 (Declaração sobre a Concessão da Independência aos Países e Povos coloniais).⁶

4 “Art. 56º Pode perder a condição de indígena e adquirir a cidadania o indivíduo que prove satisfazer cumulativamente aos requisitos seguintes: a) Ter mais de 18 anos; b) Falar correctamente a língua portuguesa; c) Exercer profissão, arte ou ofício de que aufera rendimento necessário para o sustento próprio e das pessoas de família a seu cargo, ou possuir bens suficientes para o mesmo fim; d) Ter bom comportamento e ter adquirido a ilustração e os hábitos pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses ; e) Não ter sido notado como refractário ao serviço militar nem dado como desertor”. (PORTUGAL, 1954).

5 “Art. 2º. Consideram-se indígenas das referidas províncias os indivíduos de raça negra ou seus descendentes que, tendo nascido ou vivendo habitualmente nelas, não possuam ainda a ilustração e os hábitos individuais e sociais pressupostos para a integral aplicação do direito público e privado dos cidadãos portugueses (PORTUGAL, 1954).

6 1. A sujeição dos povos a uma subjugação, dominação e exploração constitui uma negação dos direitos humanos fundamentais, é contrária à Carta das Nações Unidas e compromete a causa da paz e da cooperação mundial;

2. Todos os povos têm o direito de livre determinação; em virtude desse direito, determinam livremente sua condição política e perseguem livremente seu desenvolvimento econômico, social e cultural.

3. A falta de reparação na ordem política, econômica e social ou educativa não deverá nunca ser o pretexto para o atraso da independência.

4. A fim de que os povos dependentes possam exercer de forma pacífica e livremente o seu direito à independência completa, deverá cessar toda ação armada ou toda e qualquer medida repressiva de qualquer índole dirigida contra eles, e deverá respeitar-se a integridade de seu território nacional.

5. Nos territórios, sem condições ou reservas, conforme sua vontade e seus desejos livremente expressados, sem distinção de raça, crença ou cor, para lhes permitir usufruir de liberdade e independência absolutas.

6. Toda tentativa encaminhada a quebrar total ou parcialmente a unidade nacional e a integridade territorial de um país é incompatível com os propósitos e princípios da Carta das Nações Unidas.

O ano de 1960 foi considerado o "ano africano" devido ao grande número de países que promoveram suas independências da França e Inglaterra através de negociações pacíficas, de avanços moderados e de uma liberdade controlada: assim ocorreu nos Camarões, no Congo Brazzaville, Gabão, Chade, República Centro-africana, Togo, Costa do Marfim, Daomé (atual Benim), Alto Volta (atual Burkina Faso), Níger, Nigéria, Senegal, Mali, Madagáscar, Somália, Mauritânia e Congo Belga. De 1961 a 1966, foi a vez de Serra Leoa, Tanzânia, Uganda, Ruanda, Burundi, Quênia, Gâmbia, Botsuana e Lesoto (MACEDO, 2013, p. 160).

Mesmo diante desse “processo geral das independências” (MACEDO, 2013, p. 162), o governo português mantinha seu posicionamento conservador, resistindo à libertação dos territórios sob sua dominação. Sobre tal período, afirma o autor José Rivair Macedo em sua obra *História da África*:

Nas décadas de 1960-1970, a diplomacia portuguesa atuou intensivamente junto à ONU (Organização das Nações Unidas) e aos países que participavam da Otan (Organização do Tratado do Atlântico Norte) para fazer valer seus interesses, enquanto enviava forças militares para conter os movimentos guerrilheiros organizados em nome da independência, como a FNLA (Frente Nacional para a Libertação de Angola), o MPLA (Movimento Popular para a Libertação de Angola), a Frelimo (Frente para a Libertação de Moçambique) e o PAIGC (Partido Africano para a Independência da Guiné e de Cabo Verde). Presos políticos eram levados para a ilha de São Tomé, que servia de penitenciária (MACEDO, 2013, p. 162).

Assim, na tentativa de manter o controle português sobre os territórios africanos e diante da organização dos movimentos de libertação que começavam a coordenar ofensivas contra o governo colonial em África, em 13 de abril de 1961, António Salazar declarou guerra aos movimentos de libertação africanos, enfaticamente proclamando: “Para Angola, rapidamente e em força!”. No final de 1961, 33 mil soldados haviam embarcado em Lisboa com destino a Luanda. Segundo Lincoln Secco (2005), mais de um milhão de portugueses serviram as forças armadas nas colônias, número que representava mais de 14% da população portuguesa da época. O conflito não ficou restrito a Angola, em 1963 chegou a Guiné e em 1964 a Moçambique.

7. Todos os estados devem observar fiel e estreitamente as disposições da Carta das Nações Unidas, da Declaração Universal de Direitos Humanos e da presente declaração sobre a base da igualdade, da não intervenção nos assuntos internos dos demais Estados e do respeito aos direitos soberanos de todos os povos e de sua integridade territorial”. (ONU, 1961)

A progressão e realidade da situação em África era “filtrada” pela rigorosa censura exercida pelo governo, porém as sucessivas remessas de soldados e recursos para uma guerra que parecia não ter fim fizeram com que críticas ao governo e ao colonialismo começassem a aparecer, principalmente em protestos realizados em escolas e faculdades.

O conflito já se arrastava por anos quando em 1968, com a impossibilidade de Salazar governar, Marcello Caetano assume o cargo de presidente do Conselho de Ministros, mudança que dá esperanças de que os conflitos fossem encerrados e a descolonização das províncias ultramarinas concluída. Porém, apesar de algumas mudanças, há uma manutenção dos valores e princípios do Estado Novo de Salazar.

Em 1971, Caetano propôs uma revisão constitucional, que tinha como objetivo atualizar e revitalizar o texto constitucional, sem na verdade alterá-lo de maneira substancial. Na proposta, Caetano tenta solucionar os problemas políticos que a manutenção das colônias vinha ocasionando. Assim, apresenta o princípio de autonomia progressiva dos territórios ultramarinos, de modo a conceder autonomia às províncias ultramarinas, mas ainda as manter como parte integrante da nação portuguesa. Conforme detalhado pelas pesquisadoras Maria Paula Meneses e Catarina Gomes no artigo: *Regressos? Os retornados na (des)colonização portuguesa*:

Caetano procura solucionar este potencial nó górdio, através do princípio de ‘autonomia progressiva’ dos territórios ultra-marinos. Anuncia, ainda, que tal autonomia deveria ser ‘participada’ na forma de eleições para as assembleias legislativas dos territórios. Na verdade, este princípio de ‘autonomia progressiva’ seria reconhecido, em 1971, por uma revisão constitucional e, em 1972, pela nova Lei Orgânica do Ultramar e dos Estatutos Territoriais, pela qual se estabeleceu que: “as províncias ultramarinas são parte integrante da Nação, com estatutos próprios como regiões autónomas, podendo ser designadas por Estados, de acordo com a tradição nacional, quando o progresso do seu meio social e a complexidade da sua administração justifiquem essa qualificação honorífica” (MENESES; GOMES, 2013, p. 77).

Angola e Moçambique passam, após a aprovação da reforma legislativa, a ter o título honorífico de Estado, sendo dotados de governos, assembleias legislativas e tribunais próprios. Porém, Portugal mantinha a prerrogativa de dissolver as assembleias e de

nomear governadores com poder de veto sobre os diplomas legislativos dos novos Estados.

Marcello Caetano materializa, dessa forma, uma política de manutenção do Império Português, garantindo a sobrevivência do poder colonial com uma roupagem neocolonial, que na verdade não exigiu nenhuma atitude efetivamente liberalizante.

Porém, a partir da implementação desse novo modo de governar, diversos segmentos sociais passaram a criticar publicamente os longos conflitos, reclamando pelo fim da guerra e a independência efetiva dos territórios africanos. A recusa de Caetano em adotar uma solução política para tais questões gerou diversos questionamentos, como, por exemplo, se o fim do conflito em África não necessariamente passaria pelo fim do Estado Novo.

Para Paulo Dias e Diogo Ferreira (2016), a crise petrolífera de 1973, que aumentou o custo de vida, juntamente ao descontentamento generalizado da sociedade portuguesa face ao regime e ao prolongado conflito considerado anacrônico, uma vez que o colonialismo já não tinha sentido na configuração mundial, foram alguns dos motivos conjunturais para que houvesse o movimento revolucionário em 1974. Os autores ainda apontam que a visita dos principais dirigentes dos movimentos independentistas ao Papa João II causou uma mudança de mentalidade nos portugueses, inclusive sobre o isolamento internacional cada vez maior de Portugal.

Aliado a esses fatores, ainda se tinha que

a incapacidade do exército português em derrotar estes movimentos independentistas anunciava uma vergonhosa derrota para o País, motivando as altas patentes militares, nomeadamente o general António de Spínola, a afirmar, na obra *Portugal e o Futuro*, que o conflito tinha de terminar. A passagem de oficiais milicianos à carreira militar mereceu forte oposição por parte dos militares, que responderam com a criação do Movimento dos Capitães que, mais tarde, deu origem ao Movimento das Forças Armadas (MFA), depois da adesão de generais como Costa Gomes ou António de Spínola e de outras estruturas militares. O MFA, através do plano coordenado por Otelo Saraiva de Carvalho, na noite de 24 para 25 de abril de 1974, realizou um golpe de Estado que pôs fim ao Estado Novo. O capitão Salgueiro Maia cercou, juntamente com outras tropas, o quartel do Carmo, onde Marcello Caetano acabou por entregar o

poder a Spínola. Nas ruas de Lisboa, milhares de portugueses distribuíram cravos pelos militares, numa revolução sem mortos e que para sempre ficou conhecida como a «Revolução dos Cravos». (DIAS; FERREIRA, 2016, p. 171)

A Revolução de 1974, que para Bernard Levin (*apud* SOUSA; MONTEIRO, 2009, p. 792), “em um curto espaço de horas colocou fim a um regime de meio século como se nunca tivesse existido”, teve como base a promessa contida nos três D’s do seu programa: Democratização, Desenvolvimento e Descolonização. Porém, depois do 25 de Abril, a decisão de quais rumos deveriam ser tomados gerou agitações políticas ocasionadas pelas diferentes ideologias que governavam o país à época. Isso levou Portugal a ter dois presidentes da república e seis governos provisórios em um período de dois anos.

A questão da descolonização foi central nos debates pós-Revolução, podendo ser dividida em dois níveis principais:

Por um lado, o debate que ocorreu no seio do próprio Movimento das Forças Armadas (MFA), que havia liderado o golpe e, por outro, entre este e o governo português. Globalmente, porque a questão colonial tinha sido um dos vetores fundadores do golpe do 25 de Abril, o futuro das colónias (e o fim da Guerra Colonial) encontrava eco em duas macro propostas (Dugos, 1975; Oliveira et al., 1979): uma que privilegiava a autodeterminação dos povos africanos numa espécie de federação que englobasse todos os territórios portugueses em pé de igualdade, e outra que defendia a imediata independência das colónias e a entrega do poder aos movimentos de libertação. (MENESES; GOMES, 2013, p. 80)

A segunda proposta foi ganhando cada vez mais força com a pressão exercida pela comunidade internacional e pelos militares que ainda atuavam em África, de modo que, em 27 de julho de 1974, António Spínola promulgou a *Lei n° 7/74*, que em seu artigo 2º previa: “O reconhecimento do direito à autodeterminação, com todas as suas consequências, inclui a aceitação da independência dos territórios ultramarinos e a derrogação da parte correspondente do artigo 1.º da Constituição Política de 1933” (PORTUGAL, 1974).

Assim, Portugal negociou os termos da independência e da transferência da soberania com os movimentos de libertação nacional de cada território, considerados pela ONU como os únicos com legitimidade para serem os interlocutores dessas negociações.

De acordo com Peralta (2021), a independência de Moçambique foi negociada na Zâmbia com a FRELIMO, e, em 7 de setembro de 1974, os termos do acordo de Lusaka foram assinados, programando a independência para o dia 25 de junho de 1975. O PAICG foi o responsável pelas negociações de independência de Guiné-Bissau, que já havia se declarado independente de maneira unilateral em 24 de setembro de 1973 e teve sua independência reconhecida por Portugal em 10 de setembro de 1974. Em relação a Angola, as negociações se realizaram em janeiro de 1975 em Alvor, no sul de Portugal, e o Acordo de Alvor foi assinado entre o governo português e três movimentos de libertação: MPLA, FNLA e UNITA, que dividiriam o poder até que eleições fossem realizadas, sendo definido o dia 11 de novembro de 1975 para a proclamação da independência. Em Cabo Verde foi assinado um acordo entre o PAIGC e Portugal em que se instaurou um governo de transição e prepararam-se eleições para a Assembleia Nacional Popular que em 5 de julho de 1975 proclamou a independência. Já em São Tomé e Príncipe, de acordo com Bernardo Vasconcelos e Sousa e Nuno Gonçalo Monteiro (2014, p. 806), “as autoridades militares portuguesas importaram do Gabão um Movimento para a Libertação de São Tomé e Príncipe (MLSTP), a que entregaram o país a 12 de Julho de 1975, depois de mais uma eleição unipartidária”.

1.1.1 A representação do Império

Ainda sobre o fim do Império colonial português, Margarida Calafate Ribeiro (2003), em *Uma História de Regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo*, vai analisar a representação de Portugal enquanto um Império semi-periférico, principalmente pelas representações literárias dos períodos da história portuguesa. A revisão constitucional de 1951, ao modificar a exterioridade imperial portuguesa, abriu as portas para uma nova etapa da imaginação do Império português como centro. O subtexto utilizado por Salazar como base da modificação legislativa tinha as teses do luso-tropicalismo de Gilberto Freyre como fundamento, criando uma narrativa em que transformou cinco séculos de colonização em cinco séculos de relações entre povos e culturas diferentes, uma sociedade colonial em uma sociedade plurirracial, uma nação imperial em pluricontinental e a missão de civilização portuguesa em integração portuguesa nos trópicos.

A escritora ainda explica que com o uso do discurso de nova ordem o governo também se instituiu como defensor da Europa, declarando que a manutenção dos territórios africanos seria necessária para a preservação da Europa após o fim da Segunda Guerra. Portugal estabelecia um caminho para a criação da EuroÁfrica, reconhecendo a importância de África, mas mantendo sua ideologia colonialista, negando qualquer autonomia aos territórios africanos e decretando a sua dependência tanto econômica quanto social da Europa, pois sem a política de integração multirracial não haveria nem paz nem civilização na África Negra.

A ideia defendida pelo discurso do luso-tropicalismo era uma proposta tanto para que Portugal voltasse a figurar como grande potência mundial quanto para a preservação intransigente do regime colonialista que o mundo naquele momento negava. Assim, para Ribeiro, a manutenção do discurso de intolerância disfarçado de luso-tropicalista que Salazar/Caetano mantiveram às expensas de sua população durante o longo período de guerra sedimentou o “inglório epitáfio do Império português” (RIBEIRO, 2003, p. 24).

A pesquisadora portuguesa vai trazer que mesmo com os horrores que aconteciam em África uma grande parte da sociedade portuguesa se mantinha ignorante do que ocorria. Com uma opinião pública desinformada e controlada e a população educada em uma mística imperial, foi possível que houvesse a mitificação das forças armadas portuguesas e de suas ações, permitindo a legitimação do conflito armado defendido por Salazar. Foi por meio de obras literárias que começaram a chegar à capital portuguesa notícias da “realidade” de África. Livros como *Memórias de um soldado que não foi condecorado* (1972) de Modesto Navarro foram os primeiros textos que perturbaram o “sossego” português, anunciando a libertação dos territórios africanos e o apodrecimento físico e moral aos quais os jovens portugueses estavam submetidos.

Há na Literatura imediatamente posterior ao 25 de Abril a afirmação do fim de Portugal como nação imperial, o que é expresso logo nas primeiras obras sobre a Guerra Colonial, que segundo Ribeiro, unanimemente repudiavam a “imagem-mito” (RIBEIRO, 2003, p. 27) cuja manutenção tantos sacrifícios tinha causado.

1.1.2 A descolonização e o retorno

Com a descolonização dos territórios africanos e o fim do Império colonial, Portugal precisava se concentrar em outra questão: o retorno da população portuguesa que havia, principalmente nas últimas décadas do Estado Novo, migrado para África para trabalhar,⁷ bem como o retorno dos militares que lá lutavam, já que estimasse que em 1974 80% do exército português se encontrava em África.

A essas pessoas que voltavam a Portugal deu-se o nome de retornados ou regressados,⁸ termos que se tornaram negativos por se associarem a eles um estigma social, que tais pessoas haviam explorado as colônias e os colonos e agora retiravam as oportunidades de emprego dos portugueses que se mantiveram no país. Os regressados contestavam essa designação, alegando ser inapropriada, tendo em vista que em muitos casos eles não estavam retornando a Portugal, pois, segundo estimativas, entre 30% a 40% dessas pessoas nasceram nas províncias ultramarinas. Contestava-se principalmente o caráter político e ideológico do termo, pois, era concedido a ele um caráter de que essas pessoas eram colonos que ocuparam e exploraram os territórios africanos, e assim se beneficiaram do sistema colonial em detrimento dos nativos. Eles rejeitavam essa conotação preferindo os termos refugiados, espoliados ou deslocados do ultramar.

Todavia, tanto o representante do Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR) em Portugal como o Governo

⁷ “In 1962, after the Colonial War had started in Angola, the free movement of people and goods was instituted within the Portuguese Economic Area and the migratory flow to Africa grew. Legislative measures were taken in 1972 to divert the migratory flow from Europe to Portuguese Africa, through dissemination actions and job offers. A year later, on the eve of the Revolution, the white population of Angola stood at 324,000—compared with 44,083 in 1940—and in Mozambique the figure was 190,000—compared with 27,438 in 1940—, totalling around 500,000 people. But only 35% of them had been born in the colonies; most of them were born in Portugal” (CASTELO *apud* PERALTA, 2021, p. 9). “Em 1962, após a Guerra Colonial ter iniciado em Angola, a livre circulação de pessoas e mercadorias foi instituída na Área Econômica Portuguesa e o movimento migratório para a África cresceu. Medidas legislativas foram tomadas em 1972 para desviar o fluxo migratório da Europa para a África Portuguesa, através de ações de divulgação e ofertas de emprego. Um ano depois, na véspera da Revolução, a população branca em Angola era de 324.00 – em comparação com 44.083 em 1940 – e em Moçambique o número era de 190.00 – comparado com 27.438 em 1940 – totalizando aproximadamente 500.000 pessoas. Porém, somente 35% dessas pessoas nasceram nas colônias; a maioria delas havia nascido em Portugal”. Tradução nossa.

⁸ De acordo com a bibliografia consultada há o uso dos termos retornado e regressado para designar os portugueses que residiam em África até a Revolução dos Cravos e retornam a Portugal a partir de 1974. Passaremos a utilizar o termo regressado por ser o utilizado por Lúcia Jorge no romance *A noite das mulheres cantoras* (2012) ao tratar do tema.

português de então, determinaram que estes migrantes não poderiam ser considerados refugiados nos termos da Convenção dos Refugiados de 1951, já que não atravessavam uma fronteira internacional, mas movimentavam-se dentro de um espaço imperial em declínio como cidadãos do país de destino. (PERALTA, 2019, p. 321)

Alegavam que após a independência das colônias fugiram de suas casas, perdendo a maioria, senão todos os bens que possuíam, vítimas das guerras civis que ocorriam nos novos países africanos.

Nomear estas pessoas enquanto «retornados» – e não como refugiados das guerras civis entre os movimentos de libertação – é classificá-las na sua condição transitiva – de colono –, beneficiária da doutrina do salazarismo e do sistema colonial. Se são «retornados», regressaram à sua terra natal como ex-colonos de um território que ocupavam e exploravam, colando-se-lhes para sempre à pele uma mácula: a mácula da vergonha, de quem sendo desterrado não é vítima da violência que provocou o desterro, mas antes seu perpetrador. Se são refugiados, são vítimas da guerra e da história e, nessa medida, portadores de um sofrimento legítimo. (PERALTA, 2017, p. 36)

A criação do Instituto de Apoio ao Retorno de Nacionais (IARN), órgão criado pelo governo como meio de “administrar” a chegada desse grande contingente populacional, solidificou o termo retornado, a medida que se tinha uma designação oficial para esse movimento. Quanto ao IARN se tinha o objetivo de por meio dele:

Estudar e propor superiormente as medidas necessárias para a integração na vida nacional de todos os cidadãos portugueses, como tal considerados pela lei de nacionalidade vigente em Portugal, que se desloquem para território nacional, com o fim de nele se fixarem, qualquer que seja a sua proveniência, assegurando a disciplina do seu afluxo e a defesa dos seus direitos. (PORTUGAL, 1975)

As políticas de integração consistiam em auxiliar em questões de moradia, saúde, educação, crédito financeiro e emprego. Para resolver a urgente necessidade de acomodar os recém-chegados, o governo decidiu utilizar temporariamente acomodações destinadas a turistas, usando desde modestas pousadas a acomodações em hotéis de luxo em Lisboa e seus arredores. Segundo Peralta (2021), em 1976, estima-se que 30.000 regressados viviam em hotéis. Os programas de incentivo econômico para pequenos e médios empreendimentos garantiram, segundo a pesquisadora, a criação de mais de 65 mil empregos no território nacional.

Os números divulgados pelo IARN em 1979 narram uma rápida integração dos regressados pela sociedade portuguesa. Em 1979, houve um declínio de 77,5% no número de portugueses que necessitavam das acomodações governamentais em relação aos números registrados em 1976, e as despesas do governo em relação aos projetos de integração foram reduzidas em 90% no mesmo período de tempo. Assim, o IARN foi extinto em 1981 e as situações não resolvidas até aquele momento foram enviadas ao sistema nacional de segurança social de Portugal.

Há, quanto ao regresso desses portugueses, uma idealização de que a integração dos regressados à sociedade portuguesa se deu de maneira exemplar, que logo após a sua chegada a Portugal houve uma adaptação quase milagrosa dessas pessoas, tanto financeira quanto socialmente.

Para Peralta (2017), após a redemocratização do país e a descolonização dos territórios africanos, há duas narrativas acerca da identidade nacional portuguesa. A primeira funda-se na narrativa do Império e descobertas, em que Portugal continua a ser imaginado como Império e na qual é profundamente enraizada a ideia da bondade inata do projeto imperial português. Já a segunda é a narrativa da Revolução dos Cravos, da herança democrática e de viragem para a Europa, mas que não sabe ainda lidar com as fraturas deixadas pelo colonialismo. Para a autora, os regressados desestabilizam em alguma medida as duas narrativas, “trazendo colada à pele a mácula de uma herança ilegítima, bastarda, colocada fora do discurso da história e, pelo tanto, fora da ordem social.” (PERALTA, 2017, p. 36). Assim, para a pesquisadora as memórias dos regressados são recebidas como ilegítimas, já que contradizem as narrativas que davam conta das mudanças sociais experimentadas, mas que não analisavam todas as consequências da descolonização. A necessidade de integrar-se ao meio social que não queria os reconhecer faz com que haja um ocultamento voluntário desses portugueses e suas particularidades, permitindo que a narrativa construída sobre a sua bem sucedida integração à sociedade fosse a propagada para definir esse momento histórico.

Cria-se um consenso, mesmo que só político, que “Portugal teria conseguido integrar esses desalojados sem consequências sociais ou políticas duradouras” (AZEVEDO,

2015, p. 240). De acordo com Peralta (2011, s/p), em Portugal se aprendeu a “não perguntar sobre a guerra, ou a recordar África, e o chamado ‘retorno’, de acordo com um punhado de lugares-comuns imputescíveis, criando assim as condições para a transmissão geracional do silêncio”. Silêncio que segundo João Pedro George (2021) pode ser entendido como um mecanismo de barganha dado pelos retornados em troca da sua reintegração.

[...] talvez por isso a história do «retorno» esteja ainda largamente por fazer. Com apenas algumas exceções, o tema é praticamente invisível na historiografia portuguesa. Também dos pontos de vista sociológico e cultural, está tudo por estudar: como foi a integração destas populações na sociedade portuguesa? Quais são as suas inclinações ideológicas? Que práticas e mundividências detêm que possam dar corpo a um projeto de identidade? No mesmo sentido, até há muito pouco tempo o «retorno» foi um não-evento na memória coletiva nacional. Um campo memorial tem vindo, porém, a abrir-se paulatinamente, sobretudo a partir dos anos 2000, para os legados negros que marcaram o fim do império português – a guerra e o «retorno». Sobretudo a partir de autobiografias e de séries televisivas, que nos fornecem versões mais ou menos romanceadas da nossa melancolia pós-colonial, uma memória pública do «retorno» começa a ser articulada. (PERALTA, 2017, p. 37)

Pode-se observar que havia um desinteresse da sociedade portuguesa quanto às histórias dos regressados, que apesar de tentarem de alguma forma marcar seu lugar e sua identidade, eram apresentados como um grupo homogêneo, representantes da ideologia colonial, aumentando a dificuldade de sua interação. Porém, recentemente, as histórias sobre esse período, essas pessoas, começaram a ser ouvidas e assim preencher uma lacuna deixada na história do período pós-Revolução.

1.1.3 A imigração africana

Com o final do Império Colonial, Portugal não recebia somente os colonos que residiam em África, mas também o maior fluxo de imigração africana até então registrado. Assim, “pela primeira vez, os imigrantes estrangeiros que entravam no país eram muito mais numerosos do que os emigrantes nacionais que dele saíam” (SOUSA; MONTEIRO, 2014, p. 841).

O professor Fernando Luís Machado (2009), sobre a imigração africana em Portugal, divide o processo em quatro fases. A primeira se inicia em meados dos anos 60 e termina com a Revolução de 1975. Dessa fase há poucos dados, já que como ainda existia o sistema colonial se tratava à época de uma migração interna entre colônia e metrópole, mas consistia em sua maioria de trabalhadores cabo-verdianos, que se dedicavam em grande parte a trabalhos braçais. Um outro grupo que migrou nesse período são jovens que vão para a metrópole para estudar nas universidades.

A segunda vai de 1975 ao final dos anos 80 e é uma fase de diversificação, de acordo com Machado, existindo uma imigração significativa de todas as cinco ex-colônias portuguesas em África:

Os africanos que chegam nessa fase são como que retornados negros e mestiços. São pessoas que, no contexto da descolonização, por razões familiares, profissionais, políticas, optam ou são obrigados a vir para Portugal.

Entre eles contam-se pessoas de famílias mistas, de portugueses e africanos; antigos funcionários de vários serviços da administração portuguesa nas ex-colônias; ou ainda homens que fizeram a guerra colonial do lado do exército português, especialmente na Guiné-Bissau, e que vieram para escapar à perseguição política, quando não à morte. Por todas estas razões, mais do que imigrantes laborais propriamente ditos, os protagonistas destes fluxos pós-descolonização podem ser mais adequadamente designados «lusoafricanos» (MACHADO, 2009, p. 136)

Já a terceira, iniciada no final da década de 1980, é a fase em que há uma intensificação dos fluxos migratórios. É uma fase de imigração laboral, na qual a entrada de Portugal na Comunidade Económica Europeia e o desenvolvimento económico do país na época influenciaram a vinda de milhares de africanos que fugiam de situações de guerra e procuravam melhores condições de vida.

E a quarta e última fase, para o professor, se inicia após os anos de recomposição global e se estende até a atualidade. Nela se observa um abrandamento do fluxo de entrada e uma mudança do perfil daqueles que chegam ao país: “mais do que novas chegadas de imigrantes laborais propriamente ditos, há sobretudo processos de reagrupamento familiar” (MACHADO, 2009, p. 138).

Observa-se, assim, um grande aumento da população de Portugal da década de 1960 para a de 1980. Pois, segundo F. Cravidão e M. de Matos (1990) a população residente em Portugal teve um aumento de mais de um milhão de indivíduos em um período de 20 anos. A integração social e econômica de tantas pessoas é mais um dos desafios enfrentados após a Revolução de Abril, que já lidava com a “realidade nacional de povo empobrecido, atrasado social e economicamente, com uma percentagem de analfabetismo única na Europa” (LOURENÇO, 2015, p. 52), o que pode ser uma das razões pelas quais essas pessoas eram vistas como uma ameaça, disputando empregos que já eram escassos.

1.1.4 A Literatura de regresso

A Literatura foi muito utilizada na construção da memória desse grupo cultural heterogêneo e tem se constituído, principalmente, por autobiografias ficcionais e romances autobiográficos⁹, em relatos geralmente de primeira pessoa que vão interligar trajetórias individuais com a experiência coletiva do colonialismo português. Os “romances de retorno”, expressão utilizada por Tânia Macêdo (2020), começam a aparecer no campo literário passados mais de vinte anos das independências dos países africanos e

longe de possibilitar a decantação dos acontecimentos de 1975 e consequente reflexão sobre o colonialismo, acab[aram] por substituir o silêncio sobre os fatos daquele período pela visão individual, edulcorada e sentimental, como numa espécie de renúncia definitiva à reflexão (MACÊDO, 2020, p. 119).

9 Manuel Alberca (2013), em “El pacto ambíguo y la autoficción”, classifica como “romances autobiográficos” as obras cujo texto é referencial, mas que não há identidade onomástica entre autor, narrador e personagem e nem as informações paratextuais confirmam o caráter autobiográfico do livro. O romance autobiográfico pode ser narrado em primeira ou terceira pessoa e os narradores podem ser anônimos ou não. Desta forma, só é possível afirmar a existência do “pacto fantasmático”, tratando-se, portanto, de um romance autobiográfico, ao analisar o conteúdo da obra em função do conhecimento de dados biográficos do romancista. Já a “autobiografia ficcional”, segundo Alberca (2013), se apresenta como uma forma autobiográfica sob um pacto romanesco. São romances que se parecem com biografias ou memórias verdadeiras, com títulos que em geral querem colaborar com essa intenção e que criam a ilusão no leitor que o autor apócrifo do relato (o narrador-protagonista) é o verdadeiro autor, enquanto aquele que assina a capa seria apenas um mediador. No entanto, é justamente essa estratégia que revela a impostura das memórias e reforça o caráter ficcional da narrativa, já que não há ainda de acordo com o pacto autobiográfico proposto por Lejeune, identidade entre autor, narrador e personagem. (VELASCO, 2016, p. 34-35)

Para a professora a maioria dos textos sobre o tema, em especial os que focalizam Angola e Moçambique,

constitui folhetins melodramáticos, escritos por autores que, sob o manto da verdade biográfica, deixam à margem a preocupação estética e em seu lugar procuram ganhar a atenção dos leitores com a descrição do sofrimento dos protagonistas. [...] A posição ideológica é também similar nesses romances: trata-se de condenar o governo que ascende no 25 de Abril quer pela perda das colônias, quer pela desatenção aos retornados. (MACÊDO, 2020, p. 120).

As obras *Caderno de memórias coloniais* (2009), de Isabela Figueiredo, e *O retorno* (2012), de Dulce Maria Cardoso, vão de encontro às características elencadas por Macêdo como dominantes na Literatura de regressos. A qualidade e o novo tipo de abordagem trazida pelas autoras vão despertar um novo interesse pelos romances de regresso, tanto comercial quanto academicamente, sendo os livros objeto de estudo em diversas áreas e países que se interessam sobre as relações coloniais e pós-coloniais portuguesas.

Nessas obras, as autoras, que passaram pessoalmente pela experiência do regresso, trazem personagens que vivem as angústias e traumas desse deslocamento. Na narrativa de *O retorno*, Dulce Maria Cardoso conta a vinda de Rui, um adolescente nascido em Luanda, filho de portugueses, que vai para Portugal com a mãe e a irmã fugindo da guerra civil que se iniciava em Angola. O jovem, ao chegar à metrópole, é acomodado em um hotel custeado pelo estado, Rui, a mãe e a irmã dividem o quarto de hotel por mais de um ano enquanto aguardam o retorno do pai, que ainda estava em África. O personagem narra as dificuldades de se adaptar à nova realidade social em que se encontrava, pois, apesar de português, ainda se sentia pertencente à terra que havia deixado para trás. A autora mostra as questões que envolveram muitas pessoas que chegaram a Portugal após a independência das colônias: as dificuldades financeiras e de adaptação. Cumpre ressaltar que a narrativa de Rui se concentra nos eventos de sua juventude em Portugal, em seus sentimentos de nostalgia em relação ao local em que nasceu e a decepção quanto ao lugar que diziam ser sua pátria.

No livro de Isabela Figueiredo são apresentadas ao leitor entradas como de um diário, em que a autora vai contando sobre sua infância por relatos e fotos. Por meio das

lembranças dos relacionamentos e acontecimentos se tem um retrato da relação entre colonos e colonizados. Ao narrar a maneira como as mulheres brancas se referem aos corpos das mulheres negras, a autora mostra como a mulher colonizada era sexualizada e subalternizada por sua cor e condição social. Mas é, principalmente, através das ações cometidas pelo pai da autora que o colonialismo português é ainda mais representado, contradizendo o discurso da relação cordial entre colonos e colonizados. É retratada a violência com que os homens negros são tratados, sendo raras as ocasiões em que não eram agredidos ao receberem os salários. A narradora também conta sobre a viagem a Portugal, com toda a expectativa e medo que envolviam a ponte aérea. O relato de Isabela Figueiredo difere da maioria dos relatos de regressados ao trazer a problemática relação colonial, muitas vezes ignorada sob a narrativa do colonialismo cordial.

Ainda sobre a Literatura de retorno, João Pedro George (2021) no artigo *Retornadiana: The Writing of the Retornados and the Memorialisation of the Return in Postcolonial Portugal* vai estudar a produção do que ele denomina de *Retornadiana*, qual seja, as obras literárias escritas por regressados. Em sua pesquisa o autor estabelece como retornados os portugueses que nasceram ou residiram em África Colonial e após o 25 de Abril optaram ou foram forçados a deixar seus lares, embarcando, principalmente, com destino a Portugal.

Para George (2021), em um subgênero literário que se relaciona com o Império colonial português, que pode ser denominado de Literatura Colonialista Tardia ou Literatura sobre o final do Império Português, há um número significativo de obras sobre o regresso anteriores ao *boom* ocasionado pela publicação de *Caderno de memórias coloniais* em 2009. Para corroborar sua tese o pesquisador estudou obras lançadas entre os anos de 1974 e 2017, dividindo esse período em quatro: 1974-1985; 1986-1995; 1996-2005 e 2006-2017, observando que foram lançados sobre o tema 29 livros no primeiro período, 17 no segundo, 30 no terceiro e 50 no último, em um total de 126 obras.

George também observou que desses 126 livros analisados, 101 deles foram escritos por homens, e dos 25 escritos por mulheres 18 foram publicados na última década estudada, 2006-2017. A diferença pode ser justificada pelo alto número de soldados

que circularam pelos territórios africanos durante os anos de conflito, bem como o fato de os homens terem maiores qualificações quando se tratava de educação formal durante esse período.

O professor também se dedicou em sua pesquisa a analisar os temas desses livros e como eles foram abordados nas obras analisadas. Já pelo estudo dos títulos dos livros é visível a presença muito forte do memorialismo, muitos apontando para a ideia de memórias e a necessidade de não esquecer. A persistência da memória muitas vezes é associada aos efeitos produzidos pela mágica e pelo fascínio que o continente africano desencadeou sobre quem nele se estabeleceu. Os títulos também deixam clara uma intenção subjacente de denúncia pelas palavras-chave amplamente utilizadas, como traição, crime, tragédia, drama, terror, vergonha, abandono, degradação e culpa. Palavras geralmente acompanhadas de ressentimento, amargura, raiva e nostalgia, em um contexto em que as descrições sobre a descolonização e a independência são vistas como esquemas ou meros disfarces para a traição realizada por alguns políticos e militares envolvidos no processo.

Há tanto uma intenção de denúncia sobre o fim do Império quanto à evocação de eventos passados gloriosos que irão coexistir com um profundo sentimento de perda, traduzido em expressões como “África perdida”, “despedida”, “horizonte perdido”, ou “fim”, como, por exemplo, em “os dias do fim” e “o fim do império”. A ideia de final junta-se a de último, como “últimos heróis”, “último café em Angola” e “a última viagem”.

George (2021) chama atenção para o contraste que existe em um grande número dos livros entre a abundância de descrições sobre a natureza africana (em que se exaltam os cheiros, as cores, os barulhos, com considerações sobre o dia a dia dos portugueses que lá viviam) e a ausência de descrições sobre a vida cotidiana dos colonizados e suas relações com os colonos. Observa-se que quando os africanos são narrados nessas obras, o são de maneira impessoal, como se fossem um ornamento nas vidas dos colonos portugueses.

O crescimento e desenvolvimento econômico nas colônias que ocorreu desde o início da década de 1960 é base para outro fator comum em alguns livros estudados: a

convicção de que a Revolução de Abril interrompeu o dinamismo da economia e o desenvolvimento urbano dos territórios africanos, de que eram os portugueses os responsáveis por todo o “progresso” observado na região. Cria-se um discurso que favorecia a presença portuguesa em África, pois sem ela os povos africanos voltariam ao estado de barbárie em que viviam antes da colonização, tendo a descolonização interrompido todo esse progresso.

Em vários livros que compõem a *Retornadiana* percebe-se uma estrutura narrativa similar, que pode ser dividida em dois períodos: o primeiro do paraíso colonial e o segundo do pós-25 de Abril. Em algumas obras pode-se observar um terceiro período no qual se narra a integração dos regressados durante as décadas de 1980 e 1990.

Em muitas obras que abordam a situação em África após a Revolução dos Cravos se observa uma personificação, até então rara nos livros de retorno, dos africanos. Porém, eles são descritos em sua maioria como terroristas, bandidos e desordeiros, enquanto os portugueses são narrados como vítimas de sua maldade. Entretanto, não é em todos os livros que ocorre essa divisão entre portugueses (bem) e africanos (mal). Mostrando a heterogeneidade dos regressados, há livros em que o colonialismo é narrado de maneira bem distinta, que vão denunciar os abusos e violência sofridos pelos colonizados. O exemplo trazido por George é o romance *Ku Femba, Lourenço Marques de 1937 a 1974*, publicado em 1974, por João Salva-Rey, no qual as relações de colonos e colonizados são o centro da narrativa, principalmente os relacionamentos de homens brancos com mulheres negras e a múltipla dominação de que essas mulheres eram vítimas, por serem subjugadas sexualmente, racialmente e por seu gênero.

Apesar do número considerável de livros que irão tratar sobre o retorno, muitos lançados décadas atrás, só agora eles estão sendo estudados e conhecidos, podendo ser lidos como um grande texto sobre a descolonização e a sociedade portuguesa pós-colonial. O volume de obras de regressados mostra como a escrita foi um meio de preencher um local no espaço social, como era necessário que as memórias dessas pessoas fossem registradas e as particularidades de cada uma fossem narradas.

Os livros de regresso vão marcar o lugar que esses homens e mulheres ocuparam na história recente de Portugal, local que muitas vezes foi negado a eles pela forma como são apresentados na mídia como um grupo homogêneo que representavam o passado colonial que se tenta esquecer desde a Revolução dos Cravos. Talvez seja este o motivo que a Literatura dos filhos desses colonos seja melhor recebida: há um entendimento implícito de que, como eram crianças à época em que moravam nas colônias, relatam experiências das quais não tiveram culpa, das quais são testemunhas, não agentes dos acontecimentos.

Com o aumento do interesse pela publicação de narrativas sobre o regresso desses portugueses, sobre a vida que levavam em África e como foi a sua integração quando chegaram a Portugal, a produção de obras literárias sobre o tema apresentou um aumento, deixando de ser uma Literatura escrita somente por aqueles que viveram o regresso, mas se tornando um tema que outros escritores passaram a tratar em suas ficções. Lídia Jorge, sempre preocupada em reler a sociedade portuguesa, vai ser uma dessas autoras, criando um romance que se preocupa em problematizar o retorno e as relações vividas pelos regressados, o fazendo em seu romance *A noite das mulheres cantoras*.

1.2 O projeto literário Jorgeano

O conhecimento sobre a história recente de Portugal é importante para a compreensão da Literatura de Lídia Jorge, porque apesar de suas obras não serem sobre esses fatos históricos, a autora os traz para suas histórias. Lídia Jorge não se preocupa em narrar sobre os fatos em si, ela narra sobre as pessoas que viveram aquilo que foi transformado em história. A autora traz narrativas de um tempo, de vivências, que permitem que quem as leia entenda o que se sonhou e se viveu na altura dos acontecimentos narrados. Para ela é importante não fugir de seu próprio tempo, eternizar pela Literatura aquilo que testemunhou.

Assim, suas obras são sobre pessoas e como elas são agentes passivos e ativos das mudanças que ocorreram no país nas últimas décadas. Mudanças problematizadas por Lídia Jorge a partir de sua vivência, seja como professora em África, presenciando

os conflitos pela independência; seja como uma testemunha de uma “transformação que foi mágica, que foi extraordinária, que foi magnífica, que foi surreal” (JORGE, 2021, p. 79) que foi a Revolução de Abril; seja como mulher em um tempo que mudanças em seu estatuto aconteceram; seja como uma criança que via a necessidade de calçar os descalços do mundo.

A escritora enxerga na Literatura “uma parte importantíssima e profunda daquilo que é a habilitação humana para sermos mais humanos” (JORGE, 2021, s/p). Para ela, é por meio da leitura, do relacionamento estabelecido entre o leitor e o romance que se cria a noção e o respeito à alteridade, que se entende a complexidade humana, a capacidade de um homem ter várias faces. A Literatura possibilita, para a escritora, ao leitor a emoção estética que nos permite ser parceiros dos personagens que lemos (JORGE, 2021).

Lídia Jorge, então, motivada por esse poder que ela acredita que a Literatura possui, põe-se a narrar não sobre o passado de Portugal, mas sobre um país em reconstrução, movida pelo desejo de criar uma obra que tenha um recado para o mundo, que ultrapasse sua própria geração, que tenha força para passar para o futuro ao menos algumas de suas páginas (JORGE, 2021).

Assim, Lídia Jorge, motivada pela sua experiência em África, ao testemunhar “a troça de um sobre o outro, a desinteligência entre gente que transportava culturas diferentes” (JORGE, 2021, s/p) se põe a escrever *O dia dos prodígios*, que seria lançado em 1980. O romance não fala sobre África, já que ela se julgava incapaz de narrar os traumas que lá vivenciara, mas é um romance sobre esperança, sobre um país que estava a mudar, mas também “um livro para não esquecer um povo, uma pátria, um modo de ser, para não esquecer uma cultura e uma civilização. E fazia isso pondo pazadas de terra sobre uma espécie de cadáver” (JORGE 2021, p. 75).

A publicação de seu primeiro romance dá início a um projeto literário que, até o momento, conta com vinte quatro livros publicados, entre romances, peças, contos, livros infantis e poemas. Nesse projeto, em que se propõe a recontar Portugal, tem por inspiração a vida por si mesma e seus encontros.

Lídia Jorge se preocupa em dar voz a partes da sociedade que muitas vezes são silenciadas. Os temas abordados em suas obras são os mais diversos, desde denúncias contra a violência doméstica a críticas ao colonialismo português. E para isso muitas vezes traz personagens femininas para desencadear um discurso que advém do poder de observação do olhar feminino. Mulheres que, segundo a autora, tem uma sagacidade no olhar, que “veem tudo à volta, elas aparecem nos livros porque elas são porta-vozes dum saber que vai muito para além delas” (JORGE, 2021, p. 86). A presença feminina é, assim, uma constante nas obras de Lídia Jorge, seja como um importante instrumento para o desenvolvimento da história, seja como narradora de sua vida ou de outras pessoas.

Assim, Lídia Jorge, enquanto uma contadora de histórias, como ela mesmo se denomina, cria histórias e personagens que vão se encontrando com a realidade vivida em seu país. A escritora em suas narrativas levanta questões que não se preocupa em responder, problemas que a sociedade ainda está enfrentando, dos quais Lídia Jorge, enquanto testemunha do tempo, faz o registro em suas obras. Mas há algumas questões que podem ser respondidas com o passar do tempo, com o desenvolvimento dos acontecimentos, como a autora pontuou em sua participação no XXVIII Congresso Internacional da Abraplip ao responder que a criação do romance *Os memoráveis* (2014) resultou de sua ponderação sobre as mudanças que a Revolução dos Cravos trouxe ao país, as perdas e os ganhos, as mudanças que havia vislumbrado em sua juventude quando escreveu seu primeiro romance. De maneira que o livro, lançado quarenta anos após o Golpe, é destinado aos jovens que não tinham memórias sobre o que aconteceu no país, apresentando a eles não heróis, mas homens falhos que possibilitaram mudanças essenciais em Portugal. O romance possibilita que a autora lamente pelos sonhos revolucionários que não se realizaram, mas também permite apresentar aos jovens a memória de um acontecimento que honra Portugal como país, que marca o início de redemocratizações pacíficas pelo mundo.

A visão de Lídia Jorge, não só sobre essa questão, mas sobre outros temas abordados em seus romances, possibilita que possa ser considerada como uma autora contemporânea. Tomamos o conceito de contemporâneo na concepção do filósofo

Giorgio Agamben (2009), para quem a contemporaneidade não se vincula a um lapso temporal, mas sim a uma capacidade crítica singular.

Para o pensador italiano, contemporâneo é “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”; é aquele “que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Assim, o contemporâneo consegue olhar para as lacunas, para os pontos escuros, de modo a “neutralizar as luzes que provêm da época, para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” (AGAMBEN, 2009, p. 63).

A obra de Lídia Jorge vai ao encontro desse olhar que percebe a luz, mas não se deixa cegar por ela, enxergando os pontos escuros. Ao narrar Portugal pós- Revolução, a escritora se dá conta do “saldo positivo” do golpe, mas não se esquece de também narrar criticamente como esse processo se deu e suas consequências. Ela mostra aquilo que foi feito, mas também aquilo que ainda tem de ser feito.

Como dito anteriormente, Lídia Jorge se propõe a contar histórias que a “versão oficial” não se preocupou em contar, de dar voz a personagens que são muitas vezes caladas pela sociedade e não conseguem encontrar as palavras para explicar o próprio mundo, e mesmo, às vezes, as possuindo, não as conseguem usar. E Lídia Jorge, enquanto escritora, constrói um discurso que vai testemunhar sobre a História, a identidade, a corrupção, a violência, a mudança, entre outros assuntos, de modo a contestar versões e problematizar soluções já dadas, sempre se interessando pelo outro.

Essa necessidade de dar voz, de entender o outro através da Literatura foi o modo de Lídia Jorge reparar de algum modo as injustiças que presenciou desde a infância, quando se deu conta de que metade das crianças de sua turma na escola não possuía sapatos e que a sociedade esperava que tal situação fosse considerada normal dada a impossibilidade de todos serem calçados.

A Escola da Cabeça d'Águia era uma casa com uma porta, duas janelas e mais nada. No primeiro dia em que me levaram até lá, fiquei

feliz porque ia encontrar crianças da minha idade. Elas lá estavam, divertidas, barulhentas, grandes olhos, faces magras. Também era a primeira vez que me colocavam na mão uma caneta de tinta de molhar e ela escorregou-me da mão, borrou a folha, e rebolou pelo chão. Tive de gatinhar debaixo das carteiras para a encontrar. Foi então que eu reparei que a maior parte dos pés dos meus colegas estavam descalços. Vi os seus pés pousados no chão e percebi que a turma se dividia em duas metades – os que tinham e os que não tinham sapatos. Nessa noite, procurei sapatos em casa que servissem aos meus colegas, e havia várias caixas, mas de criança encontrei um par, e eu queria encontrar botas, sapatos vários. A minha mãe descobriu o que eu andava a fazer e disse-me – “Para quê tudo isso? Desengana-te, por mais que faças, nunca vais calçar toda a gente”. E assim foi. Passei muitos anos sem contar este episódio, até que desisti desse silêncio. Passado todo este tempo, a Humanidade continua a dividir-se, exactamente, nesses mesmos dois grupos – os que andam e os que não andam descalços. Só na Literatura conseguimos encontrar sapatos para todos. Talvez essa seja uma das razões por que escrevo. Talvez escreva desde aquele dia em que a caneta escorregou pelo tampo espalhando tinta no papel e conduzindo-me ao chão do mundo (JORGE, 2010, s/p).

Nas obras jorgeanas há a presença dessa menina que queria calçar a todos, mas é confrontada com a impossibilidade e necessidade de esquecer a situação. Em seus livros Lídia Jorge “denuncia” situações que, tais como a das crianças descalças, são tidas como normais pela sociedade, que não podem ser alteradas, como o racismo que a família Mata é vítima no romance *O vento assobiando nas gruas* (2002), apresentado como um fato social normal, mas que é narrado de modo que o leitor se assuste, queira que algo seja feito, ainda que não saiba o quê. Há, dessa forma, nas narrativas de Lídia Jorge um convite à problematização, à reavaliação de situações e condições sociais.

1.2.1 As diferentes vozes de Lídia Jorge

Em seu projeto literário, Lídia Jorge (2021), como uma contadora de histórias, vê a necessidade de criar diferentes vozes, de criar diferentes personagens, que ao falarem em conjunto saibam mais do que somente uma única voz conseguiria dizer.

Há nas obras da portuguesa o que o russo Bakhtin (2015) denomina “heterodiscurso”, o qual determina que há na obra literária uma variedade de idiomas e discursos que são apresentados em conjunto em um só texto. Para Bakhtin todos os discursos no

heterodiscurso são pontos de vistas específicos sobre o mundo, são formas de conceitualizar o mundo em palavras, cada uma composta por seus próprios objetos e valores, de uma maneira que eles justapõem uns aos outros, mutuamente se complementando ou contraditando, se inter-relacionando dialogicamente.

Assim, uma das características do heterodiscurso são as relações dialógicas que se estabelecem entre as vozes de instâncias próprias da narrativa, principalmente do romance: autor(es), narrador(es) e personagens. Mesmo quando só há uma voz no romance, quando o narrador apresenta os fatos que tem conhecimento, seu discurso ao narrar diferentes personagens apresenta diferentes visões de mundo.

Há, nas obras de Lídia Jorge, discursos que se entrelaçam, que dialogam entre si, contestando outros discursos que às vezes nem estão de maneira direta na história que está sendo contada. É o que ocorre no romance *Os memoráveis*, em que a versão descoberta pela narradora sobre os fatos do pós-25 de Abril vão dialogar com aqueles postos pela história oficial do país como verdadeiros, de modo a trazer um novo olhar, uma nova voz que contradita um relato até então hegemônico. Não existem “palavras ‘sem dono’ de significação universal” (BAKHTIN, 2015, p. 211) nos textos de Lídia Jorge, a sua narrativa sempre convida a uma revisitação dos temas por ela abordados, dando novos significados a relatos já conhecidos.

1.2.2 O romance Jorgeano

Para criar essa pluralidade de personagens e vozes, Lídia Jorge se tornará, durante o desenvolvimento de seu projeto literário, uma escritora essencialmente da prosa, em particular uma romancista que crê

que o romance continua a desempenhar uma função que nenhum outro género desempenha, até porque o romance, género de narrativa recente, é o rosto visível do mundo contemporâneo, e mãe duma antropologia nova que ainda só há dois séculos fundámos, e que não pode estar prestes a terminar. Sou daqueles que se inquietam mas que crêem que a maquineta de Guttemberg não acabou, nem a Literatura nem sequer o romance, a forma literária mais versátil, dir-se-ia mesmo até a mais promíscua, no sentido positivo da plasticidade que “promiscuidade” pode assumir. A forma mais híbrida e adaptável da criação poética, não pode declinar a sua função deixando vazio o lugar

que lhe pertence e nenhuma outra realidade até agora substitui.
(JORGE, 1999, p. 157)

O romance pode refletir “de modo mais profundo, mais substancial, mais sensível e mais rápido o processo de formação da própria realidade” (BAKHTIN, 2019, p. 70). Ainda para Bakhtin (2019, p. 75), o romance se distingue por criar uma “nova zona de construção da imagem literária, precisamente a zona de contato máximo com o presente (a atualidade) em sua inconclusividade”.

Ao contrário do épico, em que o tempo narrado é um passado imutável e inacessível, e os heróis pertencem a um nível axiológico-temporal completamente distinto dos seus ouvintes, o romance representa acontecimentos que estão no mesmo nível da narrativa. O ponto de partida no romance é a atualidade, os homens e seu entorno, e esse contato com o presente envolve o objeto em um processo inacabado de formação do mundo, o marcando com a inconclusibilidade. “Por mais distante de nós que ele esteja no tempo, está vinculado ao nosso presente inacabado por contínuas transições temporais” (BAKHTIN, 2019, p. 99).

O romance se formou justamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, de rebaixamento do objeto de representação artística ao nível de uma realidade contemporânea fluida e não acabada. O romance, desde o seu início, foi construído não na imagem distante do passado absoluto, mas na zona de contato imediato com essa atualidade inacabada. Seu fundamento foram a experiência pessoal e a livre invenção criadora (BAKHTIN, 2019, p. 109).

O romance se afasta do herói épico, imóvel como seu mundo, com todas as potencialidades realizadas em detrimento de uma personagem que está em constante mudança. Esse distanciamento permite uma aproximação do homem com os planos inacabados do presente, muda a imagem do homem, que deixa de coincidir consigo mesmo, o enredo não mais consegue esgotá-lo até o fim. O romance se atenta a potencialidades não realizáveis, a subjetividade da experiência humana, ao homem inacabado. Georg Lukács (2000) também conceitua em sua *Teoria do Romance* que o romance se afasta da epopeia com um herói problemático e modos de produção de sentido que não seguem a tradição e se movem em direção à incerteza e à indeterminação.

O romance jorgeano traz a representação desse homem inacabado, que tem em seu discurso outros discursos, que interage o tempo da narração com o tempo da ação, que parte da atualidade, que desconstrói mitos, que afasta a imagem de um passado perfeito. Nos romances de Lídia Jorge o destino mítico português é contestado, as versões apresentadas pelo Estado Novo ou silenciadas depois da redemocratização são problematizadas.

Assim, em meio aos diversos temas apresentados na ficcionalidade de Lídia Jorge, nos interessamos pelo romance lançado em 2011, *A noite das mulheres cantoras*, no qual a autora, por meio das cinco personagens principais, aborda uma questão que até o momento da publicação do romance não era muito discutida no país, qual seja, a situação dos colonos que chegaram ao país com o final das colônias, bem como dos imigrantes africanos que chegaram a Portugal no final da década de 1980 a procura de melhores condições de vida.

2. A NOITE DAS MULHERES CANTORAS

A noite das mulheres cantoras,¹⁰ décimo romance publicado por Lídia Jorge, narra a história de cinco mulheres: Solange, Madalena, Gisela, Maria Luísa e Nani, que, juntas, perseguem o sonho do estrelato no final da década de 1980 em Portugal.

O romance é narrado por Solange, que inicia seu relato vinte e um anos depois de os fatos terem acontecido. A cantora intenta fazer uma reconstituição do que ocorreu em sua vida nos anos de 1987-1988 de modo a esclarecer e apresentar a sua versão dos fatos. Porém, a narrativa não se concentra somente no passado, a Solange do presente, agora com mais de 40 anos, vivendo em Lisboa no ano de 2009, interfere a todo o momento, alegando que há fatos de que não se recorda muito bem e tentando justificar algumas atitudes daquela época. Assim, a narrativa se divide entre os fatos do passado, os comentários de Solange e os acontecimentos do presente que ela também vai relatando.

A narradora inicia a obra explicando que o que a levou a relatar a história da banda *ApósCalipso* depois de mais de duas décadas em silêncio foi a reunião do grupo no programa televisivo Império Minuto. Na gravação, que possibilitou o reencontro de Gisela, Solange, Nani e Maria Luísa pela primeira vez depois do fim da banda, são apresentadas versões sobre o passado dessas cinco cantoras que Solange vê necessidade de contestar.

Assim, a letrista da banda inicia sua narrativa, apresentando ao seu leitor o que ocorreu no programa televisivo, evento que acreditava que não teria participação nenhuma, mas é surpreendida quando Gisela, pela primeira vez, credita a autoria das músicas gravadas em 1988 a Solange. Porém, entre todos os relatos daquela noite é a história inventada sobre Madalena que causa revolta e surpresa nas antigas companheiras de banda de Mimi Batista.

A *maestrina*, como era conhecida em sua juventude, conta ao público que Madalena não pode participar do programa por ter se mudado para África com seu filho, morando

10 A edição utilizada neste trabalho é a publicada no ano de 2012, para referências posteriores.

em uma cidadezinha “sem água, sem luz, sem telefone, sem eletricidade, sem antibióticos, sem alimentação condigna, sem nada desta vida” (JORGE, 2012, p. 21). Essa justificativa enfurece Nani, mas para Solange, naquele momento, essa não era uma mentira, mas uma versão para encobrir um passado imperfeito.

Porém, decorridos meses do encontro da banda, Solange passa a contestar essa versão do passado criada por Gisela e vê necessidade de narrar os fatos que ocorreram há vinte e um anos.

Assim, a narradora retorna ao ano de 1987, quando tinha dezenove anos e havia se mudado para Portugal para estudar. Durante todo seu relato Solange vai creditando as decisões que tomou em sua vida a acontecimentos externos. O primeiro desses foi o pedido de seus pais para que ela fosse a um jantar de regressados, conhecidos de seus pais, e assinasse em nome deles um abaixo-assinado elaborado contra o Estado pelas perdas sofridas quando saíram de suas casas no Ultramar.

É nesse jantar que Solange encontra duas jovens cantoras, Maria Luísa e Nani, que a convidam para uma reunião na faculdade. Nessa reunião, as irmãs falam sobre a necessidade de que Gisela Batista, que elas consideravam uma grande artista, tinha de uma letrista para o projeto musical que estava criando, e que ela queria uma conversa com Solange. Nesse momento, Murilo, estudante de sociologia que morava na mesma pensão que Solange, se junta ao grupo e demonstra todo o seu desprezo pela cantora Mimi Batista e a narradora justifica que foi ao encontro com a cantora para contrariar Murilo.

No dia combinado, Solange foi até a casa destinada aos ensaios da banda para se encontrar com a *maestrina*, fundadora e financiadora do projeto musical, ansiosa para conhecer essa mulher que despertava tantas reações conflitantes. Ao conhecer Gisela, Solange se surpreende com o poder que ela exalava, descrevendo os momentos vividos naquela garagem como extraordinários. Após apresentar suas músicas, Gisela faz com que Solange cante, transformando aquele momento em uma audição sem que Solange se desse conta. E ao final pergunta à narradora se ela gostaria de sair do local onde se escondia e se unir à banda no objetivo de encantar pessoas.

Apesar das ressalvas de Murilo, Solange decidiu por se unir ao grupo, que já contava com as irmãs Alcides, Gisela Batista e Madalena Micaia, *The African Lady*, que a narradora só viria a conhecer no seu primeiro dia de ensaios.

Apesar de a banda ser o sonho e projeto de Mimi, era a voz de Madalena que possibilitava que as esperanças de sucesso fossem mantidas. A imigrante é narrada como a voz do grupo, sendo a cantora com mais talento e liberdade do grupo, não se restringindo às notas determinadas, improvisando e fazendo que a música se tornasse sua.

E assim, os ensaios da banda vão progredindo, sempre guiados pela obsessão de Gisela para que tudo fosse perfeito, contratando, com o apoio financeiro de seu padrasto, Senhor Simon, um grupo de homens, Capilé, Julião e Saldanha, que, habituados ao mundo do entretenimento, as preparavam para a fama.

A obsessão pela perfeição de Gisela é tão grande que ela invade a vida pessoal de suas companheiras de banda, determinando a quantidade de quilos que cada uma deveria emagrecer até o lançamento do CD e impondo que nenhuma delas poderia se envolver romanticamente com nenhum homem. Para o controle de suas exigências as jovens são obrigadas a se pesarem todas as semanas para que o seu comprometimento ao projeto pudesse ser medido, bem como são feitas reuniões em que a *maestrina* as inquire sobre seus relacionamentos amorosos.

Apesar de toda a admiração que possui por Gisela, Solange descumpre uma de suas imposições e acaba se envolvendo com João de Lucena, relacionamento que é mantido em segredo de todos por medo da reação de Gisela.

Porém o maior segredo quem mantinha era Madalena, que conseguirá esconder durante meses que estava grávida, conseguindo até emagrecer o estipulado por Gisela para disfarçar seu estado. Mas, quando a data de lançamento do CD fica muito próxima à data de nascimento da criança, Madalena revela que precisaria se afastar por um período para que o filho nasça, mas que depois voltaria ao grupo e poderia fazer o show de lançamento como estava combinado.

A revelação de Madalena enfurece Gisela que a esbofeteia e expulsa da banda, ultrajada pela traição. Entretanto, quando se reúne com Julião Machado, Francisco Capilé, Saldanha e João Lucena, os homens contratados para que a banda fosse o maior sucesso da década, eles apontam a necessidade da presença de Madalena para que o êxito do grupo fosse alcançado. Eles instruíram a Gisela que as gravações do CD fossem terminadas e que, após o nascimento do filho, Madalena retornasse aos ensaios e se apresentasse com as outras integrantes na data já anunciada do concerto, quinze dias após o nascimento da criança, segundo os cálculos de Madalena. Nessa conversa João de Lucena aponta a opção de adiar o concerto, o que é rechaçado principalmente por Saldanha, que declara que o vinil deveria ser gravado o mais rápido possível e a data do show deveria ser mantida.

Assim, Madalena retorna às atividades da banda comparecendo aos ensaios e às gravações do disco. Durante esse período, fica estabelecido que ninguém deveria saber que a voz do grupo estava grávida, não sendo autorizada nenhuma foto que retratasse as cantoras dos ombros para baixo.

Porém, quando faltavam menos de vinte dias para o espetáculo de lançamento do disco e o bebê de Madalena ainda não havia nascido, Gisela lhe entrega uma quantia considerável de dinheiro, instruindo que deveria procurar um hospital e induzir o parto para que o cronograma estabelecido não fosse prejudicado. Madalena vai embora e retorna no dia dezessete de maio, notificando que seu filho havia nascido há dez dias e que estava pronta para retornar aos ensaios.

Depois de um dia intenso de atividades, Madalena é encontrada morta pelas companheiras de banda. Gisela, ao ligar para a médica que tinha indicado à colega, descobre que a criança não nascera há dez dias como a mãe havia informado, mas sim há três, não podendo o corpo de Madalena sofrer o desgaste que havia sofrido durante os ensaios.

Confrontada com a decisão do que fazer com o corpo de Madalena, Gisela liga para seu padrasto, que diz que resolverá a situação. As quatro ficam aguardando a chegada do Senhor Simon, que logo leva as irmãs Alcides para casa, deixando

Solange na garagem a pedido da enteada. Durante toda a madrugada há uma movimentação de Simon com seus advogados organizando o que seria feito com o corpo. Logo pela manhã Madalena é enrolada em um reposteiro e depois em um tapete para que as “formas do objeto” (JORGE, 2012, p. 227) não ficassem à vista. Nenhum familiar é notificado sobre a morte de Madalena, e os únicos que ficam sabendo sobre o destino do corpo são o Senhor Simon, seu advogado, o motorista e seu ajudante, segundo a narradora.

Após a morte de Madalena se estabelece que as quatro nunca contarão a ninguém aquilo que presenciaram, justificando a ausência da cantora por uma decisão de ficar com sua família. A necessidade de omissão une as quatro cantoras de alguma maneira. Em uma tarde, pela primeira vez, as quatro vão falar sobre seus passados, em especial, sobre suas fugas de África para Portugal durante suas infâncias. Solange narra a fuga do Gurué, na qual o pai, na ânsia de fugir, ameaça com uma catana um aluno que tentava fugir com a família para a Metrópole. As irmãs contam sobre a fuga por jipe em 1975 pela rota Lobito e como a cozinheira havia colocado pequenos diamantes em um pão adormecido, possibilitando o sustento da família durante um bom período. Gisela é a que menos compartilha, só relatando que ela e a mãe encontraram o Senhor Simon quando saíram de Cuanza em direção à África do Sul.

O lançamento do disco é adiado, e Gisela convence as outras integrantes de que elas deveriam prosseguir com o show, substituindo Madalena por uma cantora contratada. E assim foi feito, tendo o show de lançamento do disco acontecido em outubro de 1988.

Em meio a todos esses acontecimentos, a narradora chama atenção para outras recordações, contando sobre seu relacionamento romântico com João Lucena, narrando momentos que os dois viviam juntos, a maneira como seu carinho por ele só aumentava e sua incompreensão de por que esse relacionamento não se tornava sexual. É somente em um final de semana na casa do tio de um dos amigos de João que, em uma conversa com esse tio, é sugestionado que João mantinha um relacionamento sexual com seu amigo José Alexandre. Após essa conversa, Solange, movida por raiva e decepção, acaba perdendo a virgindade com o já referido tio. Apesar desses fatos, o relacionamento dos dois se manteve, chegando a até a se

fortalecer publicamente. Os dois só se separam quando João Lucena decide se mudar para Nova York.

Os dois só se encontram novamente em 2009, na gravação do programa de Gisela, momento em que a aparência doente de João chama a atenção de todos. Depois daquela noite Solange passa a acolhê-lo e, segundo a narradora, a protegê-lo de Gisela, que queria que ele participasse de um programa televisivo que exporia e exploraria sua doença.

Apesar de sua proteção, o relacionamento do antigo casal é distante, não existindo muitas conversas entre eles. A perseguição da antiga *maestrina* faz Solange rever o seu passado com a cantora e reavaliar aquilo que viveu na juventude, mudando sua percepção sobre a personalidade de Gisela e sobre como o relacionamento das duas deveria ser daquele momento em diante.

2.1 A declaração de LJ

Estruturalmente, o romance *A noite das mulheres cantoras* é dividido em quatro partes: “Sobre este livro”; “Noite perfeita”; “Vinte capítulos” e “Epílogo para mais tarde”. Mesmo de maneira não tão bem definida, vai concentrar na segunda e quarta parte os acontecimentos vividos por Solange em 2009, enquanto na terceira se concentrará nos fatos do passado, da infância e juventude da narradora, como sua fuga de África, o namoro com João Lucena, os ensaios da banda etc.

A primeira parte é a única em que Solange não atua como narradora. Nela, temos uma persona, LJ, introduzindo ao leitor que a narrativa que seguirá é uma ampliação de fatos aos quais teve acesso através de um manuscrito. A única informação que temos sobre a primeira narradora do romance são as letras com que assina sua fala. O LJ leva o leitor a inferir que se trata de Lídia Jorge, em uma estratégia que remete tanto para a autora do livro, que assina a capa do romance, quanto para a autora de papel que ali se apresenta pelas duas iniciais.

Temos nesse capítulo o que Gérard Genette (2009) classifica como um paratexto, ou seja, elementos auxiliares que acompanham o texto, orientam a leitura, colocando em posse do leitor informações que o autor julga necessárias para uma boa leitura, orientações sobre a maneira como o autor deseja ser lido.

Segundo Genette, em sua obra *Paratextos Editoriais* (2009), esse paratexto que antecede o conteúdo do romance e apresenta informações sobre ele é denominado de prefácio. Este tem sua origem ainda na tragédia grega, na qual antecedia a ação e anunciava para a plateia qual era o tema da peça, de modo a deixar a público atento e receptivo. Depois ele passa a designar, como dito, os escritos que antecedem os textos literários.

Para Carlos Reis (2018) o prefácio ou prólogo pode funcionar como moldura do relato, como motivação interpretativa que despertará expectativas, sugerirá estratégias de leituras, podendo explicar a origem da narrativa (como no caso de manuscrito alegadamente encontrado) e também atuar como fator de verossimilhança.

Genette (2009) vai criar diferentes categorias de prefácios, cada uma delas com características e funções diferentes, de modo a preencher a necessidade do autor para o romance que o texto acompanha. Os prólogos, como também são chamados esses paratextos, podem ser feitos pelo próprio autor, que assina a capa do livro, ou por uma entidade, personagem criada por ele para esse propósito (prefaciador).

O prefácio é uma declaração de intenções do autor, ele apresenta informações ao leitor que vão guiá-lo durante a leitura. Faz-se, se não uma declaração de veracidade, uma declaração de sinceridade, de boa-fé.

Essa declaração destinada ao leitor vai informá-lo sobre: as origens da obra, as circunstâncias de sua redação, qual é o público que o escritor espera atingir com aquela obra, o modo como o autor quer ser lido, a que gênero esse texto pertence, a escolha do título, se aquela história é uma obra de ficção, qual é a ordem em que ela deve ser lida, o contexto em que foi produzida entre outros.

No prefácio de *A noite das mulheres cantoras*, “Sobre este livro”, temos o que Genette vai classificar como um prefácio autoral denegativo, o qual

contém atribuição fictícia apenas do texto, apresenta-se, por essa razão, como um prefácio alógrafo e, mais exatamente, na maioria dos casos, como uma simples nota editorial. Prefácio, pois, pseudoeditorial, para um texto apresentado no mais das vezes como um simples documento (relato autobiográfico, diário ou correspondência) sem intenção literária, atribuído a seu ou seus personagens narradores, redatores de diário ou epistolares. Sua primeira função consiste, pois, em expor, isto é, contar as circunstâncias em que o pseudoeditor entrou na posse do texto. (GENETTE, 2009, p. 246)

A segunda função, segundo a teoria de Genette, que pode ser observada nesse prefácio é uma característica propriamente editorial, na qual o prefaciador vai indicar quais foram as mudanças e correções feitas, ou não, por ele no texto: mudança de nomes, traduções, supressões de detalhes etc.

É preciso transcrever o texto integral que compõe a primeira parte do romance para que possamos estudar as informações disponibilizadas pelo(a) prefaciador(a).

As páginas que me chegaram às mãos e me permitiram escrever este livro eram em número de trinta e quatro, não vinham acompanhadas por título, e alguns nomes e factos eram diferentes. Nesta versão alargada, é ainda de minha inteira responsabilidade tudo o resto e a sua imperfeição. Também convém dizer que numa dessas páginas constava a indicação de uma epígrafe colhida de um livro de Nina Berbérova redigida da seguinte forma – “*E aqui terminam as minhas memórias. Mas o meu monólogo, que ninguém ouve, continua*”. Menção adequada, tratando-se de uma narração de voz única. Tomei, no entanto, a liberdade de não a utilizar. Em primeiro lugar, porque na história de um bando conta-se sempre a história de um povo, sendo esse o caso das páginas que me foram propostas. Em segundo lugar, porque não existem verdadeiros monólogos. 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. LJ. (JORGE, 2012, p. 9).

LJ inicia seu texto explicando que os fatos aos quais o leitor terá acesso chegaram ao seu conhecimento por meio de 34 páginas que narravam uma história que ela escolhe

alargar e modificar. Assim, o leitor não tem ideia de quais são as informações que inicialmente pertenciam ao manuscrito e quais são as alterações implementadas pelo (a) a prefaciador (a). O que fica implícito é que desde o início a narrativa pretendia contar a história de um grupo em que somente um dos integrantes seria o responsável pelo relato. Outros detalhes podem ser inferidos pela epígrafe que a autora achou melhor não utilizar.

A autora não esclarece de qual obra a frase é retirada, só transcrevendo a frase, que acredita não condizer com a sua visão da narrativa, e o nome da autora Nina Berbérova. Devido ao caráter intertextual da epígrafe, achamos importante investigar quais temáticas da autora russa se relacionariam com a narrativa dessa banda portuguesa, e um romance se sobressaiu. De acordo com Nícia Petrecele Zucolo (2014) a obra da qual a epígrafe foi retirada é o romance *A acompanhante*, lançado pela autora russa em 1935. Após a leitura da obra concordamos com a professora sobre a escolha do romance suprimido, que tem uma temática similar ao romance português.

O livro russo, em seu prefácio, também esclarece como aquela obra chegou às mãos de seu editor e que fatos sobre a história “original” foram alterados:

Obtive estas memórias através do Sr. Z.R., que as comprou ao Ferro-Velho da rue de la Roquette onde tinha adquirido também uma gravura velha que representava a cidade de Pskov em 1775 e um candeeiro a petróleo, em bronze, que fora, entretanto, electrificado. [...] Alterei ligeiramente certos factos a estas memórias porque nem toda a gente estava tão mal informada como o Sr. Z. R. Na realidade muitas pessoas havia que tinham conhecido aquela que escrevera o caderno (e não o queimara), a tinham visto e ouvido. Parece que a morte a apanhara desprevenida. (BERBÉROVA, 1992, p. 7-8)

O romance russo passa a contar a história de Sónetchka e Maria Nikoláevna Trávina. A primeira, uma pianista sem graça, sem dinheiro e sem muitas perspectivas; e a segunda, uma cantora bonita e brilhante. Maria contrata a pianista para acompanhá-la em seus shows, melhorando muito a vida de Sónetchka, a qual, ainda assim, não conseguia deixar de sentir inveja por todo sucesso e amor que cercavam a cantora. O ódio e a inveja que Sónetchka sente só crescem o que causa o afastamento entre

as duas, de modo que ela termina sozinha e pobre, em Paris, escrevendo as memórias em que contava seu desprezo e ao mesmo tempo sua admiração pela vida de Maria.

Apesar das diferenças, conseguimos relacionar essas personagens de Berbérova e as personagens Solange Matos e Gisela Batista, de Lídia Jorge. Em ambas as histórias temos a presença de uma narradora em primeira pessoa que relata sua vida sob uma única perspectiva.

Nos dois romances há uma relação que nasce pelo interesse no benefício que uma personagem causaria na carreira da outra. Em *A noite das mulheres cantoras* quando Solange é convidada para conhecer Gisela e integrar a nova banda não só como letrista, mas também como cantora, se impressiona com Gisela: “porque exercia um poder tão extraordinário aquela mulher, sentada no banco dum piano, trajada com indumentária asséptica? Porque emanava de sua figura uma força de sedução tão imperiosa, tão inexplicável?” (JORGE, 2012, p. 59). Impressão similar ocorre com Sónetchka quando é convidada para trabalhar com Maria: “Nunca na minha vida tinha encontrado uma mulher igual, emanava dela como que uma força, uma espécie de equilíbrio misterioso, belo e triunfante.” (BERBÉROVA, 1992, p. 25). Porém, ao contrário do que acontece no final do romance russo, em que após as duas personagens se separarem, elas não voltam a se encontrar, no romance de Lídia Jorge, depois de um distanciamento de mais de 20 anos, Gisela e Solange se reencontram na gravação do programa *Noite Minuto*, e a narradora começa a repensar seu relacionamento com a cantora. Ao avaliar o passado e o presente, principalmente a situação de João de Lucena, Solange entende Gisela não mais como uma mulher que quer dominar as pessoas à sua volta, ela compreende que o que a *maestrina* sempre quis e continuará a querer dominar é o poder, é conhecê-lo e usufruí-lo sozinha. A letrista, que na juventude, de algum modo sempre se deixava enredar na influência sufocante de Mimi Batista, declara no final do romance que agora é capaz de conviver e combater sua antiga companheira de banda.

Apesar de dizer que a epígrafe não tem relação com a proposta estabelecida em sua versão, o (a) prefaciador (a), LJ, escolhe que o leitor tenha acesso a esse trecho, deixando claro que nas duas histórias há a presença de somente uma pessoa responsável pelo relato. Essa voz única que é ouvida também era muito importante

para a autora da versão que foi alterada, pois, apesar de não dar um título a sua história, houve o cuidado de conectar essas duas histórias, bem como de esclarecer que aquela história é sobre as memórias de uma pessoa solitária.

Porém, ao contrário do organizador da “primeira” versão, LJ não quer exaltar a solidão de sua narradora. É exatamente o contrário: deixa claro que, apesar de somente se ouvir uma versão sobre os fatos, a pessoa que narra aqueles acontecimentos não os narra sozinha. Pois, de acordo com os ensinamentos de Bakhtin (2019) sobre o discurso no romance, há em todo romance uma interação de diferentes discursos e suas visões de mundo subentendidas, que são abordados, seja pelo personagem que fala por si mesmo, ou, alternativamente, quando são focalizadores de outros discursos. Ao reproduzir essa voz, que corresponde a uma visão de mundo, o romance passa a reproduzir o discurso característico do grupo ao qual aquele personagem pertence. Assim, entre o texto da narradora e o texto das outras personagens são representados diferentes modos de se falar sobre o passado mostrando e conectando memórias divergentes.

2.2 Narrativas sobre narrativas (memórias ou histórias)

O(a) prefaciador(a) cria uma narrativa para construir uma versão sobre o passado, utilizando-se de uma narrativa de primeiro plano, a história do início e do declínio da banda *ApósCalipso*, mas que ao mesmo tempo contempla outras narrativas e versões sobre o passado, quais sejam, a memória do regresso de África e a situação do imigrante em Portugal após a Revolução. É uma narrativa que produz uma memória ao mesmo tempo em que reflete sobre outras memórias.

Podemos observar isso acontecer na maneira como a história de Madalena Micaia é contada, pois, apesar de todas as personagens serem apresentadas pela voz e lembranças de Solange, de uma maneira ou outra, suas vozes também são ouvidas, principalmente, suas versões sobre o regresso são narradas. Porém, com Madalena não é bem assim, apesar de ser chamada como a “voz” do grupo, sua real voz, quase não é ouvida, seus diálogos são curtos, não se sabendo quase nada sobre ela, só que

A rapariga que tinha vindo das praias do Índico, e andara de terra em terra pela costa de África até chegar a Lisboa, dez anos antes,

aproveitou para dizer que mal dava conta da sua vida – «Eu, santo Deus! Mas que pergunta...» E enumerou pelos dedos – Vendo bem, morava na Amadora, chegava às onze ao restaurante, saía às duas e meia, dirigia-se para o ensaio, abalava dali às horas que todas sabiam, e aos fins-de-semana regressava ao restaurante e só de lá saía às três da madrugada. Até já nem ia cantar Gospel na associação do seu bairro. Acaso tinha tempo para pensar em vagabundos? Além disso, Madalena Micaia estava ralada porque ainda não havia acertado o novo horário com o patrão, e para ser franca nem tinha aberto o envelope oferecido por Gisela. (JORGE, 2012, p. 164)

As informações sobre Madalena são sempre interrompidas, só se escuta o que ela diz no momento que passa a cantar as músicas compostas por outras pessoas. Esse silenciamento prolongado sobre Madalena se estende até quando ela morre e ninguém sabe ou se interessa por descobrir o que havia acontecido com o seu corpo e com sua família. Sendo até narrado por Solange que “o luto em redor da nossa companheira com voz de *jazz* passou a ser muito mais uma questão de pânico pela mentira em que envolvíamos o seu desaparecimento, do que pela ausência de sua pessoa.” (JORGE, 2012, p. 255)

Esse silenciamento de Madalena pode ser considerado como uma representação do silenciamento que a situação dos imigrantes enfrentava em Portugal no final dos anos 1980 e no início da década de 1990. Essa falta de voz dos imigrantes é estudada pela historiadora Isabel Ferin Cunha (1997) em seu artigo *Nós e os Outros nos artigos de opinião da imprensa portuguesa*, em que analisa a representação dos portugueses e dos imigrantes africanos nos artigos de opinião publicados em jornais de Portugal durante os anos de 1993, 1994 e 1995.

Na análise dos 99 artigos realizada pela autora, ela observa que

Os artigos de opinião que dão conta, nas suas variadas facetas, da relação entre Nós (portugueses) e os Outros (ex-colonizados, imigrantes e asilados africanos), oscilam entre a valorização de uma sociedade pluricultural, a "esperança" de uma homogeneização via assimilação (inclusão sem alternativa) ou, em última instância, a fatalidade da marginalização (exclusão sem alternativa). A gestão das diversidades culturais e o modelo multicultural das relações intergrupais nas sociedades pluralistas, parece não estar muito claro, reflectindo-se na dificuldade em discutir nas diversas instâncias as políticas de imigração e integração. Contudo, o que impressiona no conjunto dos artigos é a ausência de imagem do Outro. Fala-se do “Ser português”, das suas idiossincrasias, do seu “destino” e “missão”,

mas raramente existe uma descrição ou uma alusão concreta ao Outro, que só existe enquanto prolongamento ou vivência do Eu português. (CUNHA, 1997, p. 456-457)

O que também a espanta é “quase não existir artigos que descrevam ‘O Imigrante’, as suas condições de vida, as suas necessidades e agruras do quotidiano presenciadas por todos os cidadãos” (CUNHA, 1997, p. 457). Há nos artigos um vazio gerado pela ausência do Outro, um silêncio e silenciamento das vozes dos imigrantes que são raramente escutadas.

Silenciamento representado na obra de Lídia Jorge pela vida de Madalena, que demonstra a dificuldade da sociedade portuguesa, em ser, agora, não mais uma sociedade emigrante, mas sendo pela primeira vez um país de imigrantes. De modo a colocar à prova o seu discurso de “capacidade de tolerância, adaptabilidade e assimilação” (CUNHA, 1997, p. 435) em relação ao Outro instituído desde o início do Império Colonial. A análise da historiadora e o romance aqui estudado mostram como ainda há um despreparo em aceitar a cultura desse outro, e que quando não ocorre a assimilação, que na concepção de Isabel Cunha, acarreta uma desculturação total desse imigrante ocorre uma natural marginalização dessa pessoa.

Assim, o passado português é parte desse romance também, sendo um contraponto entre as vivências apresentadas pelas personagens. De modo que podemos observar o que Ricoeur determina em seu livro *Tempo e Narrativa – tomo 1* (2010) como sendo o círculo da mimese, um caminho circular e espiral, em que ele diferencia três níveis de representação na narrativa fictícia. Ele diferencia, então, o que seria mimese 1, mimese 2 e mimese 3. Na primeira se tem a configuração do mundo literário, através de um processo de pré-configuração da linguagem que se refere a uma pré-compreensão do mundo extratextual já existente.

Na segunda há uma configuração textual, a construção da intriga, uma “operação que tira de uma simples sucessão uma configuração” (RICOEUR, 2010, p. 114), que permite criar um mundo do “como se”. E a terceira, que “marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor” (RICOEUR, 2010, p. 123), é a reconfiguração pelo leitor do mundo a ele apresentado na narrativa.

Para Ricoeur todo texto literário se relaciona com o mundo extratextual, de modo que por mais inovadora que seja a estrutura, o enredo apresentado pelo autor, essa configuração criada estará sempre atrelada à pré-compreensão do mundo, das estruturas sociais, símbolos culturais e o fator temporal.

Os textos e os contextos, a ordem simbólica ou a realidade extratextual e os mundos ficcionais criados pela Literatura entram em uma relação de mudança e influência mútua. Assim, para a pesquisadora e professora Astrid Erll em sua obra *Memory in Culture* (2011), a mímese literária não é uma simples reapresentação da realidade, é um processo ativo da construção de uma realidade. E é por meio desse processo que as obras literárias conseguem remodelar e reestruturar práticas reais e imaginárias de rememoração e de esquecimento. Com a sua transição para o mundo literário, elementos de memória cultural se separam de seus contextos originais e podem ser combinados e organizados em um modo literário, em novas e diferentes narrativas de memória. As narrativas literárias vão ser mediadoras entre a memória cultural preexistente e a sua potencial reestruturação.

A Literatura também tem o poder, segundo Ricoeur (2010), de contar histórias não contadas, histórias em potencial, histórias que oferecem o ponto de ancoragem para a narrativa. Para o autor, a história acontece antes que alguém possa contá-la, o ponto que uma história se inicia é aquele escolhido pelo narrador, há uma pré-história da história que a liga a um todo mais vasto e lhe dá um pano de fundo.

Narrar, acompanhar, entender histórias é apenas a 'continuação' dessas histórias não ditas [...] Contamos histórias porque afinal, vidas humanas precisam e merecem ser contadas. Essa observação ganha toda a sua força quando evocamos a necessidade de salvar a história dos vencidos e dos perdedores. Toda a história do sofrimento clama por vingança e pede narração (RICOEUR, 2010. p. 129).

A narrativa organizada por LJ advém dessa necessidade de se narrar uma história em potencial, uma história mal contada, cuja parte conhecida vem de um recorte, de uma versão editada, cabendo à ficção preencher as lacunas da história de um bando e de um povo. Isso permite a reconfiguração de um passado, de uma memória comum que um mito nacional estabeleceu sem deixar espaço para contestação até esse momento.

Por isso, o caráter coletivo da memória presente no romance ultrapassa a memória do grupo de pessoas que faziam parte da banda. A memória organizada pelo livro, segundo LJ, vai ao encontro da história de um povo. Ao lermos o romance conseguimos entender a qual povo a autora se referia, pois as lembranças rememoradas pelas personagens recompõem um período da história de Portugal, a história de um povo que não tinha espaço para contar suas histórias, tendo de se reunir em jantares secretos. A história é criada para retratar essas pessoas que chegaram ao país, muitas vezes fugindo de situações de violência, deixando todos os bens para trás tendo de depender da ajuda do governo para ter moradia e emprego. Mas também se narra um povo que chega a Portugal e não tem ajuda, tendo de se submeter a subempregos e ao preconceito e que são ainda mais subjugados e silenciados.

LJ destaca no final de seu prefácio a importância de se narrar o mundo, de contar e entender outras vozes, propondo contar essa história mal contada, tentando preencher as falhas dessa narrativa. Assim, vemos nesse(a) autor(a) o que Pierre Nora (1993) vai chamar de vontade de memória, o que possibilita que o seu livro seja considerado por nós um lugar de memória, já que a razão fundamental deste é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, materializar a morte, materializar o imaterial, prender o máximo de sentido em um mínimo de sinais.

Porém, para que essa memória seja instrumentalizada e apresentada ao meio social ela necessita ser narrada, ela precisa ser comunicada. Para tanto, LJ elege uma narradora, uma mulher, que, em sua narrativa, de algum modo conheceu os fatos que passam a ser relatados. Neste momento nos dedicaremos, então, a compreender esse processo de narração, essa escolha e como esse relato se estabelece.

2. 3 Solange, narradora

Como pontuado anteriormente, a versão recebida por LJ continha alguns fatos e nomes que foram modificados, porém ela também explica, por meio da epígrafe vetada, que aquela história sempre foi uma narração de voz única. Assim, pode-se

concluir que a versão alargada manteve essa narrativa feita por uma só pessoa. Entretanto, as informações do prefácio não nos permitem saber se a narradora foi uma dessas mudanças realizadas.

A manutenção ou a escolha deliberada dessa narradora deve ser avaliada, pois, como o(a) prefaciador(a) alega, todas as escolhas sobre a estruturação desse relato refletem a sua intenção de narrar a história de um povo por meio da história de um bando.

Temos, então, como narradora Solange de Matos, a última cantora a se juntar à banda, que vinda dos campos de chá de Gurué, regressa a Portugal aos seis anos em 1974, e muda-se para Lisboa, em 1987, para frequentar a universidade, mas também é letrista, criando letras de músicas para artistas as gravarem. Dessas características, a que acreditamos essencial para ser Solange essa narradora é sua capacidade de utilizar as palavras, de criar uma história ao mesmo tempo “fortíssima e ligeira” (JORGE, 2012, p. 45).

A narradora é escolhida para contrapor uma história “oficial”, contestar os fatos de uma outra versão, esta veiculada de maneira pública em um programa televisivo. Solange em sua narrativa tem a missão de resgatar os acontecimentos que são imperfeitos, que foram alterados, na história contada por Gisela, que manipulou o passado de modo a criar uma história de encantamento, que fez com que o público visse o encontro das cinco cantoras como algo que poderia ser entendido como mágico e especial.

Mas o que leva Solange a contestar a versão que ela própria já afirmara ser a correta? Uma história que ela já havia defendido ser

uma outra verdade que trazia ao presente a coerência que lhe faltava, enviando ao futuro a esperança que de outro modo não teria 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 se transformar numa ameaça. Doido seria quem o tentasse reproduzir. (JORGE, 2012, p. 24)

O que motiva a narradora após três meses do dia que proferiu essas palavras ter a necessidade de refutar esse relato “encantado” (JORGE, 2012), que promovia a figura de Gisela de mulher para uma “maga” (JORGE, 2012)? De pronto observamos que essa narrativa é extremamente pessoal, refletindo um projeto da narradora de desconstituir a versão “oficial”, de rerepresentar os fatos que foram modificados, agora por meio das suas memórias, com a sua perspectiva do que ocorreu. Desse modo, ela constrói um relato que, se por um lado tenta expiar sua culpa pelos acontecimentos de sua juventude e “pagar uma dívida” ao passado ao lembrar Madalena, por outro lado, sua narrativa também tem como propósito contestar não só a versão de Gisela, mas também a própria Gisela.

2.3.1 Narradores, sujeitos da narrativa

Walter Benjamin, em seu artigo “O contador de histórias” (2018), vai analisar como a sociedade pós-Primeira Guerra Mundial sofreu uma mudez, com as pessoas não conseguindo narrar os horrores que presenciaram nos campos de batalha. A sociedade sofria, segundo o autor, com uma pobreza de experiências comunicáveis, privada da faculdade de trocar experiências, da capacidade de transmitir ensinamentos, conselhos e tradições. Esse enfraquecimento na troca de experiências faz com que haja uma mudança no modo tradicional de narrar.

Em “Experiência e Pobreza” (1987), Benjamin determina que a pobreza da experiência é algo que aflige toda a humanidade e que a confissão dessa pobreza permite o surgimento de um novo tipo de barbárie, apontando outra direção para a produção de narrativas:

Surge uma nova barbárie [...] respondemos afirmativamente para introduzir um conceito novo e positivo de barbárie. Pois o que resulta para o bárbaro dessa pobreza de experiência? Ela o impele a partir para frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, a construir com pouco, sem olhar nem para a direita nem para a esquerda. (BENJAMIN, 1987, p. 115-116)

Sobre a necessidade de se criar um novo modo de narrar, Jeanne Marie Gagnebin (2018) observa que Benjamin formula uma dupla exigência: constata-se o fim da

narrativa tradicional e se esboça a ideia de uma outra narrativa, uma narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre cacos de uma tradição em migalhas.

Assim, segundo Gagnebin (2018, p. 53), “podemos reter da figura do narrador um aspecto mais humilde, bem menos triunfante.” Um narrador que é como um catador de lixo das grandes cidades, que recolhe os cacos, os restos, movido pela pobreza, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder. Esse narrador sucateiro não tem o objetivo de narrar grandes feitos; deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado, visto como algo aparentemente sem importância.

Esses elementos descartados do discurso histórico são, para Benjamin, de duas naturezas: a primeira são os sofrimentos indizíveis, e a segunda é aquilo que não tem nome, o anônimo, que não deixa nenhum rastro, que desaparece tão por completo que ninguém se lembra de seus nomes. O narrador tem de transmitir justamente aquilo que a tradição não recorda. Essa tarefa paradoxal consiste na transmissão do inenarrável, numa fidelidade ao passado e aos mortos, ainda que não conheça seus nomes (GAGNEBIN, 2018).

Portugal, para Eduardo Lourenço, é um país onde a criação de narrativas míticas é uma necessidade elementar, que tem como tradição a exaltação do passado e do presente, criando versões grandiosas e homogêneas:

A contra-imagem de Portugal de que necessitamos para nos vermos tais quais somos sofreu, desde as primeiras semanas eufóricas e naturais após a revolução, uma distorção interna de que possivelmente nunca mais se curará. A essa primeira distorção irá juntar-se um elemento, cujo peso e influxo, primeiro, inaparentes, em seguida, ramificando-se e encontrando eco no subconsciente de um povo que parecia ter aceitado a descolonização como um facto consumado, acabou por se transformar num autêntico cancro, de difícil cura. A distorção consistiu em tentar impor uma nova imagem de Portugal, logo após o 25 de Abril, na aparência oposta à do antigo regime, mas cuja estrutura e função eram exactamente as mesmas: instalar o país no lisonjeiro papel de país revolucionário exemplar, dotado de Forças Armadas essencialmente democráticas, considerando os cinquenta anos precedentes como um parêntesis lamentável, uma conta errada que se apagava no quadro histórico para recomeçar uma gesta perpétua na qual o salazarismo tinha sido uma nódoa indelével. O salazarismo desaparecia como um pesadelo, como uma mortalha imposta a um povo intrinsecamente democrático, a umas Forças Armadas não menos democráticas, os quais, por uma

destas harmonias preestabelecidas, caras a Leibniz, operavam ao mesmo tempo e de comum acordo uma similar e sublime conversão. (LOURENÇO, 2015, p. 61-62)

As narrativas criadas por Lídia Jorge têm a presença desse narrador mais humilde, sucateiro, que irá coletando informações e construindo seu relato com aquilo que é considerado sem importância na formação das grandes narrativas portuguesas. Lídia Jorge, com personagens muitas vezes subalternizadas pelo discurso nacional, vai criar contra narrativas em um país que, para Lourenço, é passivo demais quanto a sua própria história, aceitando as versões criadas sobre os fatos sem contestá-los. Os narradores de Lídia Jorge “exercem” esse trabalho, contam as histórias subterrâneas em um trabalho de manter viva memórias que são ignoradas.

A narrativa tradicional também é contestada por Franz Kafka, ao criar narradores que não se importam em ser mal compreendidos e que ocultam explicações, transfigurando os fatos em experiências instáveis e oníricas (ORLANTE; SALINAS, 2015, p. 214).

O narrador de Kafka não pretende uma restauração do narrador clássico, o escritor faz emergir um narrador vacilante, contaminado pela visão do protagonista. Não há um narrador que sustente a história do relato e ainda consiga apresentar ao leitor a intimidade dos pensamentos de cada um dos personagens. As narrativas de Kafka só conhecem um ponto de vista: o do protagonista.

Será possível recuperar um narrador total num mundo violento e fragmentado? Poderá a literatura nos munir de certezas no contexto do capitalismo tardio? Kafka entende que tal restauração contribuiria para uma falsa representação do mundo burguês. Um narrador convencional, com pleno domínio dos fatos e dos pensamentos dos personagens, ocultaria as fissuras da modernidade ao apresentar a narração como uma totalidade harmônica. Por isso, o caráter vacilante do narrador acaba apagando as marcas do interior do relato, já que não pode compreender ou acessar a verdade deste ou aquele acontecimento (ORLANTE; SALINAS, 2015, p. 217).

Porém, José Luiz Fiorin (2016, p. 93) atenta para a necessidade de não reduzir o narrador a só uma voz. O autor apresenta cinco funções para o narrador: a da narrativa propriamente dita, a de direção, a de comunicação, a de atestação e a ideológica. Na primeira tem-se a função de relatar uma história para alguém. Na

segunda o narrador marca articulações, realiza a organização interna do texto. Na terceira há uma orientação para o narratário durante a leitura, o narrador interage com o leitor. Na quarta se tem a relação afetiva, moral ou intelectual do narrador com a história. E na quinta há uma avaliação do narrador sobre os fatos a partir de sua visão de mundo.

Observa-se que todas as funções do narrador dizem respeito ao dizer, ao relatar. A função de falar é do narrador; a de ver ou, às vezes, a de ouvir, ou, em termos menos metafóricos, a de encarregar-se da dimensão cognitiva da narrativa, isto é, da compreensão dos fatos pertence ao observador (Fontanille, 1986:16). Os dois actantes podem estar em sincretismo, mas são completamente distintos em sua função. Cabe lembrar, no entanto, que o narrador só pode relatar o que o observador sabe. (FIORIN, 2016, p. 95)

A narrativa memorialista de Solange é fruto dessa subjetividade do relato. São suas experiências, traumas e sentimentos que guiarão sua visão sobre os fatos narrados: “e eu ainda ouvia o meu pai dizer, quando recordava a nossa fuga, que só dispondo de uma vida nunca daremos respostas àqueles que exigem que nos separemos em partes que são inseparáveis” (JORGE, 2012, p.170).

A subjetividade da narração feita em primeira pessoa faz com que o leitor esteja restrito às informações que o narrador de algum modo acessou, seja lendo, ouvindo ou vendo. Essa narrativa pessoal é denominada por Genette (1995) como autodiegética, na qual o narrador vai relatar eventos a partir de sua própria experiência.

Quanto mais envolvido nessas experiências, mais “suspeito” será o relato do narrador, que virá “contaminado” com as interpretações que a personagem tem dos acontecimentos, seus sentimentos, sua vivência, o entorno em que cresceu, o grupo social de que faz parte, todas essas questões vão motivar o modo, o porquê e o que esse narrador vai contar.

O narrador em primeira pessoa, como Solange, é também o focalizador da história, de modo que além de ser aquele responsável por traduzir a experiência vivida em palavras, ele também é o centro de consciência pelo qual a história é experimentada. A focalização é

um procedimento de mediação dos elementos de uma história, [...] Para além de condicionar a quantidade de informação veiculada (eventos, características das personagens, espaços descritos, etc.), a focalização projeta uma atitude judicativa, por expressar uma posição subjetiva em relação a essa informação. (REIS, 2018, p. 170)

Podemos observar isso no modo como Solange narra Gisela. Em um momento a *maestrina* é apresentada como uma “mulher afortunada. Ela tem tudo ou quase tudo, e o que não tem, procura e acha” (JORGE, 2012, p. 174), para depois ser caracterizada como uma mulher cruel, perigosa, que “parece desconhecer que tudo, mesmo que sejam as armas e os feitos do poder pelo poder, tudo um dia será esquecido.” (JORGE, 2012, p. 316).

No trecho a seguir observamos como a narradora apresenta os fatos que diz ter presenciado, mas também indica ao leitor aquilo que é o seu entendimento do que vivenciou:

Eu não queria observar esses detalhes, naquela circunstância, mas não podia deixar de ver que ela tinha perdido pestanas e as que possuía, embora fartas, eram agora mais longas e finas. Como se estivessem esticadas e coladas umas às outras pelo sal das lágrimas. Todo o seu aspecto era o de alguém cujos pigmentos da juventude tivessem desmaiado, de modo a defenderem-se por um tempo indeterminado. Havia uma espécie de hibernação do seu fulgor corporal. E contudo, a minha convicção era a de que a sua parte anímica, por contraste, se reforçava. O meu olhar vagueava em volta e encontrava sinais desse reforço em vários cantos da garagem. Sim, havia vários sinais. O que significava que a sua reanimação não acontecia naquele momento, já vinha de dois ou três dias atrás, pois os cortinados vermelhos haviam sido repostos e a fruta exalava perfume na cesta da entrada. Até a cafeteira, sempre rodeada de borras, tinha sido arrumada e limpa, e parecia nova. Os móveis que haviam partido com a tapete jibóia, todos tinham regressado, à exceção da tapete. Isto é, Gisela tinha-se prevenido. Incluindo aquele discurso no qual a invasão do corpo transfigurado fazia explodir uma nova lógica, havia sem dúvida sido preparado. A minha admiração por Gisela Batista, que sempre era imensa, crescia. (JORGE, 2012, p. 251-252)

Assim, Solange mostra ao leitor que a sua narrativa é fruto da sua interpretação sobre as situações vividas. A narradora do passado demonstra em seu discurso que as atitudes de Gisela eram resultado de uma preparação prévia que tinha como objetivo o convencimento das integrantes para que a banda continuasse. Mas os atos que

nesse momento são recebidos com admiração por Solange no futuro serão tidos como o símbolo da manipulação e ambição da *maestrina*.

É por meio dessa mediação feita pela focalização que Solange controla o que se torna de conhecimento do leitor e aquilo que deve continuar sob o encantamento da *Noite Perfeita*. A narradora alega que sua narrativa é feita para escapar do silenciamento que tinha mantido por mais de vinte anos, optando por não manter a versão de Gisela, que como a mulher da Câmara “varreu tudo o que encontrou à sua gente para dentro de um carrinho de lata” (JORGE, 2012, p. 11), varrendo sob o manto do esquecimento aquilo que realmente as uniu, bem como o destino de Madalena.

Como já mencionado, até o encontro realizado em 2009, Solange concordava com a ordem dada pelo pai de Gisela de omitir o que havia acontecido na garagem de ensaios.

Mesmo junto da família, nem uma palavra, nem uma palavra, nem uma palavra. A menos que não se tivesse nenhum amor à própria pele, bem como ao projecto que nos envolvia. As irmãs, lívidas, encostadas à parede, faziam a sua promessa de mudez. Eu também fazia. A pessoa morta, também. Os objectos espalhados, classificados, também. O próprio espelho, também. O silêncio cortava-se à faca. Aquele homem não precisava de repetir outra vez os seus conselhos, nós todas compreendíamos. Mas a partir daqui, é preciso omitir o que se segue. 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. (JORGE, 2012, p. 226)

Mesmo anos depois, quando Gisela cria uma versão “oficial” sobre o paradeiro de Madalena, Solange, alega que os fatos narrados pela *maestrina* só se adaptaram a uma necessidade apresentada pelo presente, que exigia que o relato fosse modificado.

Mas, meses após o reencontro da banda, a história criada por Gisela, na qual “cinco raparigas magníficas, com histórias e naturalidades distintas, atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som de um piano.” (JORGE, 2012, p.17) vai perdendo seu encanto, e sendo assombrada pelas lembranças daquele período Solange sente a necessidade de regressar

ao tempo em que eu era uma estudante universitária a viver num quarto alugado, na zona do Campo Pequeno, acabada de regressar de umas férias de Verão passadas no Sobradinho. 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. (JORGE, 2012, p. 30)

Solange procede, então, a realizar um relato detalhado dos anos de 1987 e 1988, período em que a banda *ApósCalipso* existiu e modificou de maneira definitiva a sua vida.

2.3.2 A narrativa de Solange

A narradora divide seu relato em dois momentos temporais, um no qual nos apresenta a Solange de 19 anos e o outro em que temos a narradora 21 anos depois. Essa mulher mais madura é responsável por reavaliar os acontecimentos do passado, de modo que o discurso de Solange no passado é perpassado por interrupções da Solange do presente, que faz juízos de valor sobre os atos e o que entendia a ter motivado naquela ocasião. Assim, ela se utiliza de alterações na ordem temporal dos eventos da história como analepses, na qual há um retorno no tempo para relatar eventos anteriores ao presente em que se narra: “Revejo esse primeiro ensaio, em que eu entrava a medo e a medo me calava. Calava-me com razão. À medida que ia participando dos vários episódios daquele início de tarde, a convicção de que semelhante grupo não precisava de mim reforçava-se.” (JORGE, 2012, p. 74). Ou ainda, elipses em que há uma supressão de um lapso temporal e assim de acontecimentos que ocorreram nesse período: “Então os dias precipitaram-se em direcção do Natal, com todo o cortejo de actos preparatórios que trazia consigo, mas eu não dei pelos sinais” (JORGE, 2012, p. 91).

Assim, na construção dessa narrativa, Solange vai dando sentido e organização às suas lembranças sobre aquele período de sua vida, conectando diferentes épocas de sua vida. Mas, principalmente, a letrista, antes de representar esses acontecimentos, os interpreta, e a escolha das palavras utilizadas já indica seu entendimento sobre o que está sendo contado – como nas suas observações sobre Madalena, que era sempre caracterizada como a cantora negra, marcando sua diferença entre as demais

integrantes da banda, bem como momentos em que pode se observar como o tratamento dado a Madalena era mais brusco do que o dado às outras, como, por exemplo, quando é chamada de selvagem por Gisela ao revelar sua gravidez à *maestrina*.

Há no relato uma distância entre o eu que narra e o eu que é narrado, que experienciou os fatos. Para Erll (2011), há de se fazer também a distinção entre o eu lembrado e o eu que lembra: o primeiro, além de ser uma personagem da narrativa, é também um construto baseado na sua identidade do passado criada pelo narrador do presente. O eu do passado percebe o mundo, mas, ao mesmo tempo, essa percepção é moldada, e provavelmente retrospectivamente alterada, pelo discurso do eu do presente.

Solange narra após mudar sua concepção sobre Gisela, após não aceitar que ela utilizasse da doença de João de Lucena para ter sucesso em seu programa. Então, é com essa nova visão que tem sobre a *maestrina* que Solange vai lembrar o seu passado e os acontecimentos, é por querer “desmascarar” Gisela, bem como para reparar de alguma forma o mal que causaram a Madalena que ela se propõe a contar a história da banda.

2.3.3 O passado enquanto narrativa

De acordo com o que já observamos, o discurso do narrador autodiegético é um relato pessoal sobre suas experiências. O narrador vai construir sua história de acordo com aquilo que considera relevante e o seu propósito em relatar aqueles fatos.

Essa escolha sobre qual o tipo de informação do passado ou do presente melhor se encaixa na estrutura, na motivação do relato pretendido pelo narrador, é cercada de imposições sociais que fazem parte da constituição daquele sujeito. Em sua narrativa ele narra a partir de uma moldura social, de um ponto de vista, que corresponde à postura social do indivíduo baseada nas influências coletivas e sociais que o rodeiam.

Segundo o sociólogo Halbwachs (2003), essas molduras sociais vão moldar o que se rememora por meio de narrativas do passado que são filtradas de acordo com a sua significância para o grupo social a que se pertence. As influências que vão constituir o sujeito vêm principalmente da família, religião, classe social e nação.

Para Ann Rigney (2018) em seu artigo *Remembrance as remaking: memories of the nation revisited* sobre as molduras há de se pensar no que ela vai chamar de “*multiscalarity*” (multiescalaridade, em tradução livre) na qual se reconhece a existência de múltiplas molduras de memória que parcialmente se sobrepõem umas às outras e que incluem o íntimo, o global, o local e o regional, de modo que as fronteiras entre eles são mantidas ao mesmo tempo que se cruzam e re-negociam.

Solange, enquanto narradora e organizadora dos fatos de seu passado, é influenciada de diversas maneiras pelos grupos sociais aos quais pertence e a constituem como sujeito. Muitos desses grupos aos quais ela se filia, ou que a ela são impostos, são aqueles considerados como minoritários no meio social, que muitas vezes têm suas histórias ignoradas, não sendo nem consideradas como existentes para serem contrapostas.

A situação de Solange e África é latente durante toda a narrativa, principalmente a fuga de sua família em 1974, mas em seu relato podemos observar que aborda uma questão muito importante sobre a situação colonial portuguesa, qual seja, a relação entre colonos e colonizados.

Em um primeiro momento, a relação entre a família de Matos e os seus funcionários, colonizados, é descrita como amistosa, tanto que ao acidentar a perna e não conseguir mais caçar, o pai de Solange inicia um “projeto” de alfabetização dos trabalhadores do seu campo de chá, dando a entender que a família se preocupava que essas pessoas e tinham um relacionamento até de carinho pelo aluno favorito:

sobejava-lhe tempo. Então, ele e a minha mãe penduraram uma ardósia na parede do pátio e resolveram ensinar a ler aos apanhadores de chá. Calculo que tivessem mais vontade do que método. Faziam-no nas horas livres e nem sempre com muito êxito. Eu tinha quatro anos e lembro-me, vagamente, de uma fila de meia dúzia de homens em calções, sentados no chão do pátio, com as

pálpebras descidas sobre umas páginas. Uma toada de leitura em coro como se estivessem a rezar uma ladainha. Fosse como fosse, parece que a dada altura se estabelecera entre os aprendizes uma certa hierarquia, e de entre todos o meu pai tinha encontrado o seu aluno dilecto. (JORGE, 2012, p. 49)

Quando Solange narra a fuga de África e o episódio em que o pai ameaça o aluno que tenta os acompanhar, vemos a reação violenta do pai de Solange com o aluno, o agredindo e ameaçando até que ele desista e fique para trás. Podemos observar que a relação amistosa narrada no primeiro trecho não era bem daquela maneira, pois mesmo com o medo que família poderia ter sentido, não há nenhuma ameaça direta feita pelo aluno em relação ao professor, há, portanto, uma separação hierárquica dos lugares que colonos e colonizados ocupavam naquela sociedade.

Esfumou-se o caminho entre a nossa casa e a fábrica, esfumou-se a imagem da fábrica, não me lembro do nome gentílico dos cestos que os apanhadores traziam aos ombros, quase não me recordo das lições de alfabetização do meu pai, nem da forma como então coxeava, ainda que saiba que em setenta e cinco arrastava uma perna. Mas lembro-me da nossa saída em fuga pela estrada do Gurué afora, e do camião de caixa aberta onde transportávamos as malas cobertas por um oleado verde. 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. (JORGE, 2012, p. 51-52)

Em outra situação temos o relato do preconceito presente na relação quando Solange narra que mais que o susto de ver a catana ser empunhada, existia a surpresa de ser seu pai quem o fizesse, pois se esperava tal atitude do aluno, havendo a representação do negro como violento e o branco como vítima, mas a crítica do romance está também em contestar esses preconceitos, mostrando essa inversão nos papéis socialmente esperados.

Fechadas na garagem, à espera que surgisse um dado que esclarecesse o que havia acontecido, eu falei das mãos do aluno do meu pai agarradas ao taipal do camião, lá no Gurué, na madrugada da fuga, e da catana, essa arma que seria esperada nas mãos do aluno e não nas mãos do meu pai. (JORGE, 2012, p. 231)

Outra passagem que vai relatar como esse relacionamento é visto, como os portugueses descrevem essa relação, é encontrado quando, após a morte de Madalena, Gisela vai contestar que tal situação poderia ser considerada como uma “vingança entre colonos e colonizados” (JORGE, 2012, p. 233), apesar de já terem feito “as pazes uns com os outros, há tantos anos” (JORGE, 2012, p. 233), de modo a sugerir que a situação colonial portuguesa já é algo resolvido de maneira definitiva, que não há nenhuma animosidade deixada pelo passado colonial.

Sobre essa questão da relação entre colonos e colonizados, Ann Laura Stoler (2011), em seu artigo *Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France*, vai analisar como o passado e memória colonial são tratados pelos países europeus, e vai se concentrar na falência europeia de lidar com a memória do passado colonialista. Ela descreve que existe uma forma passiva de esquecimento que denomina de afasia (baseado no conceito psicológico de perda parcial de conhecimento ou perturbação na compreensão e produção de linguagem oral ou escrita). Essa afasia colonial representa uma incapacidade de conectar diferentes eventos de maneira que a violência colonial e seu legado sejam entendidos como algo estrutural em vez de incidental. A afasia exclui as memórias que possibilitariam gerar narrativas alternativas sobre o passado e mesmo sobre o presente em relação às consequências do colonialismo, privilegiando as narrativas oficiais.

Entendemos, que mesmo criada em análise a uma situação distinta ao que ocorreu em Portugal, há na sociedade portuguesa o que Stoler define como afasia colonial, situação identificada mesmo que de outra forma por Eduardo Lourenço em sua obra *O Labirinto da Saudade* (2015), quando vê na sociedade portuguesa uma incapacidade de elaborar o que foi o colonialismo e suas consequências, de abandonar a imagem que tinha de si, não havendo “a consciencialização necessária de um povo amorfo e «desinteressado» politicamente” (LOURENÇO, 2015, p. 52) quanto às mudanças que se apresentavam.

De modo que para Lourenço a não problematização sobre o fim do Império colonialista português levou a uma velha solução portuguesa, a criação de novas narrativas sobre si.

Na verdade, o que nos interessa neste esforço para nos aproximar da verdade da nossa imagem — verdade que só a história do nosso comportamento colectivo permite desenhar — não é tanto a solução que acabou por ser aquela que conhecemos, mas a maneira como ela foi traduzida para português, quer dizer, integrada no nosso percurso histórico. Se a solução foi aquela que os determinismos e as soluções de forças nacionais e internacionais impunham — sem falar da equidade ou da fatal ascensão dos povos africanos à independência — a maneira como foi vivida e deglutida pela consciência nacional é simplesmente assombrosa. Ou sê-lo-ia, se a capacidade fantástica que em nós se tornou uma segunda natureza, de integrar sem problemas de consciência o que em geral provoca noutros povos dramas e tragédias implacáveis, não atingisse entre portugueses culminâncias ímpares. (LOURENÇO, 2015, p. 47)

Assim, são criadas narrativas sobre uma integração amistosa entre colonos e colonizados, que deixa silenciada as complexas relações entre eles. Cria-se uma versão de que, com o fim do domínio português sobre as terras africanas, a situação entre as pessoas se resolveu de maneira “simples”: aqueles que permaneceram com a nacionalidade portuguesa e aqueles que agora poderiam “adquirir” a nacionalidade de seu país reconhecido como uma nação independente.

2.3.4 Narrativas e identidades

Os trechos do romance destacados acima são elaborados pela perspectiva de duas mulheres que se identificam como sendo portuguesas, mas a constituição de sua nacionalidade é complexa. Pois, apesar de afirmarem pertencer a Portugal, o que as permite criar um discurso de diferenciação entre “eles” e “nós” em relação aos africanos, ambas, assim como Madalena, só conhecem Portugal na infância, quando a família retorna após as independências. Assim, de que maneira elas diferem de Madalena para a verem enquanto uma imigrante, sendo que o encantamento do discurso de Gisela advém de serem as cinco cantoras chamadas desde África para ouvir o som de um piano? Como ocorre essa diferenciação entre africanas e portuguesas se todas nasceram no mesmo continente?

Para Benedict Anderson (2008), o sentimento de pertencimento a um território limitado e soberano advém de uma construção narrativa de uma comunidade imaginada que vai estabelecer um parentesco imaginário que une as pessoas desse território em uma camaradagem horizontal, em uma fraternidade que invoca um sentimento, uma imagem de comunhão, mesmo que essas pessoas nunca venham a se conhecer. A nacionalidade é uma narrativa que contempla um conjunto de representações características de um povo que permite que ele seja reconhecido e diferenciado dos demais.

Em relação ao colonialismo e ao nacionalismo, Anderson (2008) explica que há um movimento de paralelismo em que se criam “novas” versões de “velhos” topônimos das terras de origem dos colonos. Esse novo e velho coexistiam sincronicamente, mas sua existência é subordinada à existência de grupos consideráveis de pessoas em condições concebidas como paralelas a outros grupos consideráveis de gente, de modo que, mesmo que essas pessoas nunca se encontrassem, seguiam a mesma trajetória, compartilhando língua, credo religioso, costumes e tradições. O autor determina que para que esse paralelismo existisse e tivesse consequências políticas era necessária uma grande distância entre esses grupos e o mais novo, além de possuir um tamanho considerável, deveria estar solidamente subordinado ao mais velho.

Principalmente nos anos de 1960 pode-se observar a criação dessas comunidades paralelas entre Portugal e suas colônias com o aumento expressivo da migração de Portugal para os territórios ultramarinos. As instituições burocráticas em África reproduziam as que existiam na metrópole, as posições de poder eram destinadas aos portugueses, criando uma identificação que apesar de distantes ainda se tratava de um território português.

Mas com a Revolução de 25 de abril de 1974 aparece uma nova figura nessa constituição identitária nacional, o regressado, essa figura que ocupa um entrelugar dentro da nação portuguesa, já que nacionalmente é português descendendo diretamente de portugueses, como a legislação exigia, mas que nasce em África, possuindo uma ligação também com o território em que havia nascido.

No romance, Solange, em muitos momentos de sua narrativa, aborda seu passado em África como sendo constituinte de sua identidade, tanto a imagem da “linha azul do Monte Namuli, e nas terras verdes do Gunrué com as celebradas fábricas de chá e sua labuta calma, e suas portas abertas diante das estradas” (JORGE, 2012, p. 48), quanto a imagem do pai levantando a catana para o aluno dilecto. Todas essas imagens vão fazer com que Solange acredite caminhar com duas imagens contraditórias em seus ombros, que podem também ser a representação dessa dualidade nacional que a envolve, nascer e crescer em um local, mas pertencer a outro.

Homi Bhabha, na obra *O local da cultura* (1998), vai contestar a visão homogênea e horizontal sobre a nação, propondo pensá-la de uma perspectiva em que se contemplem as relações sociais e privilegiem os conflitos presentes nelas – em que se observem os diferentes grupos sociais que são muitas vezes excluídos na constituição da narrativa nacional:

estamos conscientes da metafóricidade dos povos de comunidades imaginadas – migrantes ou metropolitanos – então veremos que o espaço do povo-nação moderno nunca é simplesmente horizontal. Seu envolvimento metafórico requer um tipo de “duplicidade de escrita, uma temporalidade de representação que se move entre formações culturais e processos sociais sem uma lógica causal centrada. E tais movimentos culturais dispersam o tempo homogêneo, visual, da sociedade horizontal. A linguagem secular da interpretação necessita então ir além da presença do olhar crítico horizontal se formos atribuir autoridade narrativa adequada a “energia não-sequencial proveniente da memória histórica vivenciada e da subjetividade. Precisamos de um outro tempo de *escrita* que seja capaz de inscrever as interseções ambivalentes e quiasmáticas de tempo e lugar que constituem a problemática experiência “moderna” da nação ocidental. (BHABHA, 1998, p. 203)

O conceito de povo para o teórico nasce em meio a fronteiras, emerge em meio a uma série de discursos como um movimento narrativo duplo. Ele não se refere somente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele também deve ser pensado em um tempo-duplo: pode consistir em ser “‘objetos’ históricos de uma pedagogia nacionalista que atribui ao discurso uma autoridade que se baseia no pré-estabelecido ou na origem histórica constituída no passado” (BHABHA, 1998, p. 206-207), ou o povo pode também ser constituído por “sujeitos” de um processo de

significação que deve suprimir a presença anterior ou originária de um povo, para “demonstrar os princípios prodigiosos, vivos, do povo como contemporaneidade, como aquele signo do *presente* através do qual a vida nacional é redimida e reiterada como um processo reprodutivo” (BHABHA, 1998, p. 207, ênfase no original).

De modo que

Os fragmentos, retalhos e restos da vida cotidiana devem ser repetidamente transformados nos signos de uma cultura nacional coerente, enquanto o próprio ato da performance narrativa interpela um círculo crescente de sujeitos nacionais. Na produção da nação como narração ocorre uma cisão entre a temporalidade continuísta, cumulativa, do pedagógico e a estratégia repetitiva, recorrente, do performativo. E através deste processo de cisão que a ambivalência conceitual da sociedade moderna se torna a lugar de *escrever a nação*. (BHABHA, 1998, p. 207)

Assim, as narrativas da nação e do que é nacional são reescritas o tempo todo, negando uma definição estática que não permita a criação de contranarrativas que negociam e criam debates entre definições já estabelecidas. As narrativas da memória permitem que mitos possam ser reconfigurados, sendo aquelas fontes para a redefinição das fronteiras e limites entre “eles” e “nós”.

As identidades nacionais não podem mais serem vistas como estáticas, definidas somente por um local de nascimento ou relações familiares. São construídas por fragmentos, que se juntam para formar um todo, que é mutável.

Após a Revolução dos Cravos e a consequente independência dos territórios africanos, houve a promulgação do Decreto-Lei 308-A de 24 de junho de 1975, com o objetivo de regular a nacionalidade dos portugueses. Segundo o dispositivo legal:

Artigo 1.º - 1. Conservam a nacionalidade os seguintes portugueses domiciliados em território ultramarino tornado independente:

- a) Os nascidos em Portugal continental e nas ilhas adjacentes;
- b) Até à independência do respectivo território, os nascidos em território ultramarino ainda sob administração portuguesa;
- c) Os nacionalizados;
- d) Os nascidos no estrangeiro de pai ou mãe nascidos em Portugal ou nas ilhas adjacentes ou de naturalizados, assim como, até à independência do respectivo território, aqueles cujo pai ou mãe

tenham nascido em território ultramarino ainda sob administração portuguesa;

e) Os nascidos no antigo Estado da Índia que declarem querer conservar a nacionalidade portuguesa;

f) A mulher casada com, ou viúva ou divorciada de, português dos referidos nas alíneas anteriores e os filhos menores deste. (PORTUGUAL, 1975)

Os países africanos também criaram suas legislações sobre nacionalidade, estipulando que seriam nacionais aqueles que nasceram em seus territórios. Como por exemplo as leis de Moçambique e Angola:

Art. 1º: 1. São moçambicanos, desde que hajam nascido em Moçambique: [...] C) os que tiverem domicílio em Moçambique à época da independência (MOÇAMBIQUE, 1975)

Art. 1º. 1. São cidadãos angolanos de pleno direito todos os indivíduos nascidos em Angola bem como os não naturais de Angola filhos de mãe ou pai angola (ANGOLA, 1975)

Legalmente essas pessoas que nasceram nos territórios ultramarinos poderiam se identificar tanto como portugueses quanto como moçambicanos ou angolanos. Seria uma questão de escolha que, a nosso ver, se relacionava como uma questão cultural e familiar, bem como com a manutenção da diferença entre colonizador e colonizado.

Mas, até para aqueles que nasceram em Portugal e regressaram após 1974, não é tão simples a constituição de sua identidade nacional. Pois essas pessoas sentem falta da vida que possuíam em África, também se sentiam pertencentes àquele lugar. Esses sentimentos conflitantes são trazidos por Solange quando narra o jantar a que comparece em 1987 para representar os pais, evento que desencadeou seu encontro com as irmãs Alcides e mais tarde sua junção à banda de Gisela Batista.

O jantar, que reunia em torno de cem pessoas, era um protesto contra o Estado, era para a família de Matos um esforço que não valeria de nada, não acreditando, eles, nem no Estado nem no protesto, mas o pai de Solange acreditava nas pessoas que o promoviam e seria muito triste se eles não oferecessem apoio aos organizadores.

No jantar,

As mesas estavam totalmente ocupadas por pessoas de várias idades, mas a mim parecia-me uma assembleia de velhos regressados de um tempo de que não havia retorno. Alguns dos presentes tinham vistosos anéis de curso, pesadas pedras vermelhas e amarelas cobrindo-lhes os dedos, e apesar de ser noite, duas senhoras usavam vestidos brancos e grandes capelinas como se estivessem a ponto de assistir a uma corrida de cavalos. À volta das mesas também se sentavam pessoas pobremente vestidas, mas mesmo essas pareciam fazer um esforço para se colocarem fora do tempo. Umas quantas, sobre a lapela de casacos coçados, transportavam lenços coloridos do tamanho de couves lombardas. (JORGE, 2012, p. 35)

As pessoas reunidas tinham um passado comum, qual seja, o abandono de suas vidas em África, o regresso forçado a Portugal, que os fizera perder não só bens materiais como parentes e amigos, seja nas rotas de fuga ou por doenças ocasionadas em decorrência do regresso.

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. Entre as mesas voavam os nomes alvejados pelo 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. O senhor Botelho não queria reivindicar recompensas pelas mortes, o senhor Botelho tinha bom senso, era um homem lúcido, mas baseando-se nos pressupostos de semelhantes perdas, pretendia apenas que o Estado assumisse as suas responsabilidades, que lhes pagasse com urgência o que lhes era devido. Que os indemnizasse pelos bens materiais que lá haviam deixado, que os outros não tinham retorno. “Meus amigos, escrevam aqui...” – disse o viúvo, e o abaixo-assinado começou a circular. (JORGE, 2012, p. 35-36)

A lembrança de Solange sobre o período imediato a chegada de sua família em Portugal, também contempla essa dificuldade, a falta de recursos, a situação que mesmo após a ajuda do governo continuava precária:

Basta dizer que depois de uma longa viagem de regresso de África, havíamos reconstruído a nossa vida tomando por alavanca cinco

cabeças de gado. A certa altura, nós três, o meu pai, a minha mãe e eu, apenas possuíamos umas malas que abríamos à noite e fechávamos de manhã, à medida de um corredor de hotel onde ficámos alojados durante seis meses. No final desse atribulado percurso, não nos tinham sobejado meios de subsistência de espécie alguma, apenas o dinheiro suficiente para tomarmos um comboio, comprarmos cinco vacas mal nutridas e alugarmos uma ramada sobre um campo que não nos pertencia. (JORGE, 2012, p. 32)

As lembranças desses regressados vão de encontro à versão veiculada por Portugal quanto ao modo como ocorreu a integração dos milhares de portugueses que chegaram ao país entre 1974 e 1979. Na versão oficial sobre esse episódio é estabelecido que o Estado português proveu ajuda financeira a todas as famílias, as acomodando principalmente em hotéis, locais em que eles ficavam sob os custos do Estado, até que se reincorporassem ao mercado de trabalho e assim pudessem arcar com essas despesas. Nos dados divulgados é possível interpretar que, com a ajuda estatal, houve uma rápida integração dessas pessoas na sociedade portuguesa, seja no nível económico ou social.

Este último tipo de integração também é contestado no romance quando, para as irmãs Alcides, durante uma apresentação na universidade, é “berrado a plenos pulmões – ‘vão cantar para Huambo. Lá, no meio dos garimpeiros, é que vocês estavam bem...’” (JORGE, 2012, p. 40).

Mostra-se que, mesmo reconhecidos como nacionais de um mesmo país, há uma diferenciação entre aqueles que nasceram e viveram toda a vida em Portugal e aqueles que chegam ao país a partir de 1974. Pode-se observar uma divisão entre esses cidadãos, como se não fossem iguais, que o lugar deles não seria em Portugal, país que eles “invadiram” (LOURENÇO, 2015) após a independência dos países africanos.

2.3.5 Narrativas e memórias subterrâneas

Os trechos do romance indicam a existência de uma narrativa que o sociólogo Michael Pollak (1989), no artigo *Memória, esquecimento e silêncio*, vai determinar como portadora de memórias subterrâneas, sendo essas lembranças as que são oprimidas,

silenciadas e marginalizadas pela memória coletiva nacional. São memórias que se mantêm em um discurso que é restrito a certos grupos sociais que tentam mantê-las vivas e assim preservar identidades que muitas vezes são ocultadas no meio social.

Essas lembranças, que, para o teórico, se opõem à memória nacional, são transmitidas em grupos familiares, em redes de sociabilidade afetiva ou política. Essas lembranças indizíveis são zelosamente guardadas em estruturas de comunicação informais, passando despercebidas pela sociedade. Há, para Pollak (1989, p. 6), uma fronteira entre o dizível e o indizível que separa uma memória coletiva subterrânea de grupos específicos de uma memória coletiva organizada que resume a imagem que uma sociedade dominante ou que o Estado deseja impor.

A memória, então, tem a função de salvaguardar interpretações sobre o passado, que integram, de maneira consciente, tentativas de definir ou reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes. “A referência ao passado serve para manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem uma sociedade, para definir seu lugar respectivo, sua complementariedade, mas também as oposições irreduzíveis” (POLLAK, 1989, p. 7).

A narrativa de assimilação rápida, quase milagrosa, dos regressados divulgada pelo governo português é, então, um meio de manter essa coesão dos grupos sociais dentro do Estado. Nela, cria-se uma narrativa de uma memória oficial que não permite a integração de outras lembranças na memória coletiva da nação. Tenta-se manter a comunidade imaginada de Anderson, na qual o fato de serem portugueses possibilita uma integração total e sem problemas.

O rompimento do silêncio imposto a essas memórias subterrâneas só é alcançado quando a elas é possibilitada uma escuta. Enquanto esta não é encontrada, o silenciamento funciona como uma gestão não só da memória como da própria identidade. O sujeito passa a exercer “uma reflexão sobre a própria utilidade de falar e transmitir sua história” (POLLAK, 2010, p. 45).

O silêncio é um instrumento de adequação, que, confundido com esquecimento, permite a manutenção de uma comunicação com o meio social em que o sujeito se

insere. O indivíduo cria um compromisso com o não dito, estabelecido entre aquilo que o sujeito confessa a si mesmo e aquilo que ele escolhe transmitir ao exterior (OLIEVENSTEN *apud* POLLAK, 1989, p. 6).

Para o teórico

Essa gestão da memória não rege somente ao que é dito em diferentes contextos e em diferentes momentos da vida. A escolha das amizades e do grau de intimidade acordado a esta ou àquela pessoa também fazem parte disso. Nós tentamos agir sobre contextos nos quais nós nos exprimimos, assim como nós modificamos o que nós dizemos em função da variação desses contextos. (POLLAK, 2010, p. 43)

Solange, durante toda a sua narrativa, realiza essa gestão da memória, celebra esse compromisso com o não dito. O leitor tem acesso a muitos desses silenciamentos somente através das digressões que ela faz quando estabelece quais são os fatos que não podem ser narrados. Como podemos observar, Solange em sua narrativa, alega que não se esqueceu nem do seu passado em África, nem do triste destino de Madalena, demonstrando controle naquilo que contará ao seu leitor, escolhendo palavras que dizem uma coisa, ao mesmo tempo em que implicam outras.

Também morava uma espécie de cautela, uma lentidão qualquer, a ensinadela demasiado temporã de que a vida é levada por dois carros e um deles não o conduzimos nós. Um cocheiro encapotado leva metade da nossa vida para onde ele próprio entende. Soubera-o demasiado cedo. Essa reserva dividia-me em duas, e uma parte vigiava a outra, puxada por dois cocheiros adversos. Um deles proibiam-me de falar desse passado. (JORGE, 2012, p. 33)

Mesmo com essa sabedoria adquirida ao não falar desse passado vivido em África, Solange escolhe fazê-lo, escolhe narrar toda a sua vida, mesmo quando a princípio seu objetivo seria contar somente sobre o seu passado na banda de Gisela Batista. Mas são os traumas da fuga na infância que moldam a personalidade de Solange, não podendo o leitor entendê-la e as suas escolhas sem conhecer todo o seu passado.

Mas a partir daqui, é preciso omitir o que se segue. 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. (JORGE, 2012, p. 226)

Para explicar a necessidade de esquecimento, Solange conta ao seu leitor aquilo que nunca deveria ser contado, pois segundo a narradora só quando uma história é registrada pode ser transmitida, pertencendo até então somente aos sentidos de quem a viveu, enquanto uma lembrança. Assim, podemos observar uma razão para Solange contar sua vida, ela quer que suas vivências deixem o campo das lembranças e possam ser o que ela considera como História. Ela quer o registro e o reconhecimento da versão que contradiz o que foi “encantado” por Gisela.

Por isso mesmo, é preciso esquecer a grande carrinha a abalar rua fora, esquecer Gisela diante do frigorífico aberto, com uma garrafa de leite amarelado lá dentro, encontrada na primeira prateleira, já depois da saída daquele mobiliário. Esquecer Gisela a tapar os ouvidos, já que ouvia uma criança de três dias a chorar com fome daquele leite. De repente, os elementos mais comezinhos e banais assumiam proporções extraordinárias. É preciso esquecer-los. Contados resultam patéticos. Vividos, inesquecíveis. Em suma, não podem ser referidos. Tal como na 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. 227)

Dizem que a lembrança é a mãe da História. É mentira, só o registro é o pai da História, e também o seu filho. De resto, lembrança é lembrança, fica e mora conosco, mais nada. Tão longa e tão curta quanto a nossa vida. A nossa vida, se bem vivida, não é da História, é do seu sentido. (JORGE, 2012, p. 34)

Solange também usa do silêncio em seus relacionamentos, gerenciando versões de si dependendo de com quem se envolvia. Entretanto, a parte de seu passado que é mais silenciada são suas experiências em África, principalmente o episódio da fuga, que “tinha-se ficado colada ao corpo de forma tão renitente quanto a imposição física de um membro, ou de uma víscera. Eu não falava do assunto, mas essa travessia vivia comigo de manhã à noite, marcava o meu ritmo e a minha crença” (JORGE, 2012, p. 33). Até com João de Lucena, no que poderia ser considerado como o seu relacionamento mais íntimo, há um controle de Solange naquilo que ele conhecerá sobre seu passado. A ele não é apresentada essa parte que ela mesmo descreve como sendo tão essencial de sua vida. Pois, seria “Insuportável se eu tivesse revelado o meu lado erva, estábulo, Sobradinho, altares de Nossa Senhora, *Magnificat Deo*” (JORGE, 2012, p. 283).

Mesmo as outras integrantes da banda, que, na versão de Gisela, foram chamadas pelo som de um piano das mais distintas partes de África, não conheciam realmente sua experiência em África. É o trauma da morte de Madalena que causa uma aproximação entre as cantoras e, assim, elas confidenciam umas às outras como foi o regresso a Portugal. As irmãs contam sobre os diamantes escondidos pela empregada no pão que possibilitou a sobrevivência da família durante um tempo, Solange narra o episódio da catana que envolveu seu pai e o aluno, enquanto Gisela revela que foi durante a fuga que ela e a mãe conheceram o padrasto, senhor Simon.

Esse gerenciamento do que pode ser contado e o que deve ser escondido de um “passado que sempre se cala e nunca está mudo” (JORGE, 2012, p. 233) é mantido mesmo quando o portador dessa memória silenciada encontra uma escuta. Pois, mesmo com essa possibilidade de apresentar o passado de grupos não contemplados na memória oficial coletiva, esse sujeito até então silenciado vai necessitar de estratégias narrativas para que sua versão seja entendida e considerada relevante, em uma construção que diferentes modos de relembrar se conectam a diferentes tipos de representação.

2.4 Narrar como testemunha de um tempo

Ainda nesse sentido do estabelecimento de uma narrativa que vai contemplar memórias até então silenciadas, podemos observar que Solange cria seu relato para ser reconhecida como a testemunha daquele tempo que foi modificado pela versão de Gisela.

Solange entende que para contradizer o relato criado pela *maestrina* e, assim, não só esclarecer os fatos daqueles dias na garagem da Casa Paralelo, como também “desmascarar” Gisela, precisa que seu relato também seja conhecido, seja registrado, que alcance as pessoas. Assim, desde o manuscrito, mesmo que ainda só existissem as poucas páginas que chegaram às mãos de LJ, há um projeto de narrar as memórias daquele período.

De acordo com Ricoeur, em conferência proferida em 2003:

Só há testemunho quando a narrativa de um acontecimento é publicitada: o indivíduo afirma a alguém que foi testemunha de alguma coisa que teve lugar; a testemunha diz: “creiam ou não, em mim, eu estava lá”. O outro recebe o seu testemunho, escreve-o e conserva-o. (RICOEUR, 2003, s/p)

Solange se declara essa testemunha, o faz de maneira indireta, quando no processo de transitar entre passado e presente, chama o seu leitor a conhecer um relato que a versão encantada de Gisela tentou ocultar, se apresenta como uma pessoa que tendo presenciado aqueles fatos têm informações que contradizem a história narrada pela *maestrina*.

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? Por esses dias, as noções de grandeza tinham-se alterado em meu redor. (JORGE, 2012, p. 169)

Para reconstruir esse período, Solange vai reinterpretando as suas lembranças daquele período, apresentando-as ao seu leitor, a partir da sua experiência do presente. Ela vai organizar uma narrativa dessas recordações, em um relato sobre sua vida. Para Nicola King, na obra *Memory, Narrative, Identity Remembering the Self*,

Todas as narrativas sobre histórias de vida, sejam elas histórias contínuas que contamos a nós mesmos e aos outros como parte da construção da identidade, ou as narrativas mais moldadas e literárias da autobiografia ou das ficções de primeira pessoa, só são possíveis pela memória; elas também reconstroem a memória de acordo com certas suposições sobre o modo pelo qual ela funciona e o tipo de acesso que ela permite ao passado. (KING, 2000, p. 2, tradução nossa)¹¹

A memória, porém, sofre flutuações em decorrência da ocasião e da função às quais ela é articulada; as preocupações do momento constituem um elemento de estruturação tanto da memória individual quanto da coletiva (POLLAK, 1992). Para

11 All narrative accounts of life stories, whether they be the ongoing stories which we tell ourselves and each other as part of the construction of identity, or the more shaped and literary narratives of autobiography or first-person fictions, are made possible by memory; they also reconstruct memory according to certain assumptions about the way it functions and the kind of access it gives to the past.

King (2000) a memória é meio pelo qual o evento e sua reconstrução são negociados. Para a autora, em narrativas autobiográficas primeiro se tem o evento, segundo a memória e em terceiro a escrita da memória do evento. Há uma tradução da memória em linguagem e essa reconstrução da memória ocorre de acordo com certas suposições acerca da maneira que esses eventos ocorreram.

A cada vez que uma memória é narrada ela é modificada de alguma forma, pois a estrutura utilizada, as frases escolhidas serão diferentes, e cada escolha privilegia um aspecto. Cada narrativa é uma versão da memória que serve ao propósito de quem se pôs a contá-la, já que a memória só “ganha vida” para os outros quando transformada, elaborada em um discurso que é organizado, sintetizado, em que se seleciona o que será relevante e a ordem em que os fatos devem ser narrados.

As histórias de vida, para Pollak (1989), devem ser consideradas como instrumentos de reconstrução da identidade e não apenas como relatos factuais. Ao se contar sobre uma vida, tenta-se estabelecer certa coerência por meio de laços lógicos entre os acontecimentos-chaves (que aparecem de forma estereotipada ou solidificada) de uma continuidade, resultante da ordenação cronológica. Através desse processo de reconstrução de si mesmo, o indivíduo tende a definir seu lugar social e suas relações com os outros. O sociólogo ainda defende que é explícita a inscrição de toda história e de toda memória individual em uma história e memória coletiva.

Essa inscrição advém de que, como somos seres sociais, não relembramos em um vácuo social, sempre que recordamos de algo o fazemos a partir de um contexto social, recordamos a partir dos lugares que ocupamos em grupos sociais que nos vemos pertencendo ao longo da vida, grupos afetivos, de trabalho, familiares, que influenciam nossa visão sobre os fatos que lembramos.

3. MEMÓRIAS DE UM BANDO, DE UM POVO

De acordo com Halbwachs, em sua obra póstuma *A memória coletiva* (2003), a memória possui um caráter coletivo, o indivíduo só é capaz de recordar quando pertence a um grupo social. As memórias individuais são formadas a partir da relação com o outro, se recorre ao testemunho para se reforçar, enfraquecer ou completar as informações que se tem de determinado evento. Segundo o professor, “para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que eles nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles que existam pontos de contato entre uma e outras (HALBWACHS, 2003, p. 39).

Apesar de o ato de lembrar só ser realizado pelo indivíduo, para Halbwachs, aquele seria um instrumento para o grupo a qual pertence, mesmo quando se recorda individualmente:

Nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que se trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isto acontece porque jamais estamos sós. [...] Sempre levamos conosco certa quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2003, p. 30)

A memória coletiva não é separada das memórias individuais; estas duas memórias, coletiva e individual, são mutuamente dependentes. Pois é só por meio dos atos individuais de lembrar que a memória coletiva poderá ser construída. A memória individual pode ser entendida como um ponto de vista da memória coletiva, podendo ser interpretada como a posição que o indivíduo assume, baseada nas suas influências sociais e culturais.

Para que possa fazer com que sua experiência seja inteligível e comunicável não só para si, como também para o seu grupo social, o sujeito, precisa utilizar de instrumentos sociais como a linguagem. É por meio de um conjunto compartilhado de símbolos socialmente elaborados que o indivíduo consegue dar significado às suas experiências, e, assim, construir visões sobre o passado. Lembramos através de “quadros sociais da memória”, (HALBWACHS, 2003) que funcionam como pontos de referência para a construção dos significados que nossas lembranças terão. Esses

quadros são, para Halbwachs, basicamente as pessoas que estão ao nosso redor, que vão nos fornecer conhecimento sobre datas e fatos, tradições, o posicionamento da pessoa socialmente, influenciando a percepção sobre determinado acontecimento.

A memória coletiva é, para Halbwachs, movida pelos interesses e necessidades que o grupo tem no presente, podendo ser entendida como uma reconstrução do passado. Há uma seleção e interpretação dessas lembranças que, quando se intenta reconstituí-las, já não são mais as mesmas. As visões sobre o passado são parciais e cambiáveis, podendo variar de acordo com as relações desse grupo, suas posições, seus relacionamentos.

Para o sociólogo, por meio de uma padronização do tempo e do espaço há a possibilidade do surgimento de memórias que possuem uma função social fundamental: contribuir para a manutenção e coesão do grupo enquanto ajudam a produzir a identidade de seus membros. É pela memória que o grupo se projeta no passado, desenvolvendo uma narrativa sobre suas origens, em um momento distante e, muitas vezes, mítico. Essas memórias conferem materialidade e estabilidade ao modo de vida do grupo.

Uma outra visão sobre as memórias individuais e coletivas é a proposta por Pollak (1989;1992), que apesar de convergir em alguns pontos com a teoria estabelecida por Halbwachs, vai criar perspectivas que nos ajudarão no desenvolvimento desta pesquisa.

Tanto Pollak quanto Halbwachs estabelecem que a memória é uma construção coletiva, e desse modo sua constituição demanda um processo de escolha. Assim, ela é parcial e seletiva, e se utiliza do presente para reconstruir o passado. Cada grupo social preserva um conjunto próprio de recordações, sendo, desse modo, um fenômeno múltiplo e variável. Para os autores, a memória tem papel essencial na criação da identidade do indivíduo.

Porém, diferentemente do estabelecido por Halbwachs, para Pollak, apesar da dimensão coletiva da memória, o indivíduo não está restrito aos grupos a que pertence para poder lembrar. Para ele, o sujeito consegue acessar e formar ativamente

lembranças. O sujeito administra as influências que o meio social lhe impõe, conseguindo construir suas recordações. Assim, não há uma vinculação total do sujeito aos “quadros sociais da memória”.

Para Pollak toda memória individual ou coletiva possui três elementos constitutivos: acontecimentos, pessoas (ou personagens) e lugares. No primeiro têm-se os eventos de que a pessoa participou seja de maneira direta (pessoalmente) ou indireta (“por tabela”, expressão de Pollak, (1992, p. 201)). São acontecimentos vividos pelo sujeito ou pelo grupo ou coletividade à qual a pessoa acredita pertencer. No acontecimento “por tabela” se têm eventos de que a pessoa pode não ter participado, mas que, em seu imaginário, tomou tanta proporção que é quase impossível que ela determine se participou ou não. Porém, também existem acontecimentos em que “por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorre um fenômeno de projeção ou de identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada” (POLLAK, 1992, p. 201).

O segundo elemento também respeita a mesma lógica do primeiro, podendo se tratar de personagens que participaram do acontecimento com o sujeito de maneira direta, realmente encontradas no decorrer da vida, ou podendo ser personagens que participaram de maneira indireta, que podem não pertencer necessariamente ao espaço-tempo das pessoas, se tratando muitas vezes, nesses casos, de figuras públicas.

Já o terceiro elemento que vai ser parte integrante do desenvolvimento da lembrança, o lugar, pode ser aquele realmente frequentado pelo sujeito, que se liga de maneira particular aos acontecimentos, ou podem ser lugares que de maneira indireta se ligam à pessoa por sua importância para o grupo social. Pollak exemplifica que há locais, que mesmo muito longínquos, e até fora do espaço-tempo da vida de uma pessoa, podem constituir um local tão importante para a memória do grupo que se tornam importantes para a própria pessoa, pelo pertencimento desta àquele.

Assim, as lembranças podem ser constituídas de dois modos, tendo como base acontecimentos vividos diretamente pelo sujeito que relembra, ou podem ser lembranças transmitidas por um processo de socialização. Desse modo, as

lembranças não estão limitadas ao espaço-tempo vivido pelo sujeito que lembra, podendo fazer parte desse processo acontecimentos herdados ou aprendidos, podendo se basear também em passagens míticas que são ensinadas ao indivíduo como sendo constituinte daquele grupo.

Para Pollak (1992), ao ser estruturada, a memória sofre flutuações dependendo do momento em que ela é articulada, pois as preocupações do presente constituem um elemento dessa estrutura. Isso ocorre tanto na memória individual quanto coletiva, na última, principalmente, há uma organização influenciada pelo ponto de vista político, que determina, por exemplo, as datas oficiais na memória nacional. Para o autor, essa memória é “organizadíssima” (POLLAK, 1992, p. 204) em que são “comuns os conflitos para determinar que datas e que acontecimentos vão ser gravados na memória de um povo” (POLLAK, 1992, p. 204)

Na história de Portugal, podemos observar esse fenômeno de estruturação da memória nacional ao contemplarmos que durante o período salazarista há o estabelecimento de datas nacionais como o 28 de maio de 1926, data da mudança de regime no país, que constituía uma maneira de entender a história portuguesa através de uma narrativa que é modificada com o 25 de abril de 1974, quando há uma ressignificação das datas e da memória do período ditatorial e a criação de uma nova estruturação da memória nacional e coletiva.

A memória, individual ou coletiva, pode ser considerada como um fenômeno construído. Essa construção no nível individual pode ser consciente ou inconsciente. O que a memória grava, recalca, exclui ou relembra, é, para Pollak, o resultado de um evidente trabalho de organização.

3.1 Memória, gestora de identidades

Ao entender a memória como um fenômeno social e individualmente construído, Pollak também a entende como sendo um elemento constituinte do sentimento de identidade dos indivíduos e grupos. Identidade, que segundo ele, possui uma perspectiva de autoimagem, a qual os indivíduos e grupos se constroem e apresentam

para si mesmos e para os outros, criando a sua própria representação e a maneira como querem ser percebidos pelos demais. Utiliza-se a memória para a criação de uma narrativa coerente e contínua sobre a trajetória da pessoa ou grupo em um processo de reconstrução de si.

Tanto a memória quanto a identidade possuem um caráter relacional, são construções sociais, possuem um caráter circunstancial e mutável, estando em constante mudança. A memória é entendida, nesse sentido, por Pollak, como uma reconstrução do passado feita tendo como base interesses e preocupações dos grupos e indivíduos no presente. E a identidade se constrói a partir de critérios de referência aos outros, de critérios de acessibilidade, de admissibilidade, de credibilidade e de negociação direta com outros. Para o autor, tanto a memória quanto a identidade são fenômenos que podem ser negociados, não devendo ser compreendidos como essências de uma pessoa ou grupo, pois podem sempre ser reestruturados de acordo com as necessidades do presente.

Em *A noite das mulheres cantoras* se pode observar durante toda a narrativa desenvolvida por Solange um processo de negociação e renegociação da narradora em relação às suas memórias e como elas influenciam na maneira em que ela vai representar a si mesma em seu relato. Desde o início de sua narrativa Solange deixa claro ao seu leitor que os acontecimentos imperfeitos do período a ser lembrado por ela deixaram marcas em todos que dele participaram. Anexada aos fatos experienciados em sua juventude, Solange também trazia sua memória de África, principalmente a fuga de sua família, como parte integrante de sua identidade.

E eu ainda ouvia o meu pai dizer, quando recordava a nossa fuga, que só dispenho de uma vida nunca daremos resposta àqueles que exigem que nos separemos em partes que são inseparáveis. (JORGE, 2012, p. 169-170)

Porém, à medida que a narrativa vai desenvolvendo e Solange vai se aproximando, principalmente, de Gisela e João de Lucena, apesar de as memórias de África e o regresso ainda estarem presentes em suas lembranças, ela vai se afastando de como eles a faziam ver a si mesma, passando a se narrar como integrante de uma realidade que a torna uma pessoa diferente.

Uma série de acontecimentos estão a cavar uma fundação inexplicável na minha nova alma. O Sobradinho, o tempo das vacas, da ramada, dos melros, já é apenas um longínquo cimento que paira ao fundo de umas estradas. África, o Monte Namuli e a sua senda, um mundo miniatural que se apaga. Agora a minha vida mudou. (JORGE, 2012, p. 208)

Ela, principalmente em decorrência do namoro com João, quer se afastar dessa mulher que tem um passado rural, que vivia sob a influência dos pais, mas, além disso, quer se tornar uma mulher como Gisela Batista, que em sua visão é uma força a ser controlada, que não descansa e conquista tudo aquilo que quer. Encanta-se com o poder que a oratória da *maestrina* lhe confere, como sua opinião é respeitada e obedecida. Tenta, então, narrar como as duas são parecidas, como que por mais que as atitudes de Gisela possam ser julgadas negativamente, ela a entendia e concordava que as coisas que foram feitas, em especial na situação envolvendo Madalena Micaia – eram as necessárias para o sucesso da banda fosse alcançado. “Sempre chego à conclusão de que eu mesma teria procedido tal e qual como Gisela Batista” (JORGE, 2012, p. 247).

Porém, após viver o choque que a desconfiança sobre a sexualidade de João de Lucena lhe causou e o seu envolvimento com o tio de João Alexandre, Solange passa a contestar qual a importância da identificação de uma pessoa para as outras pessoas, o que faz com que alguém seja o que é, se o pouco que se deixa transparecer nas relações sociais é o suficiente para que se possa ser reconhecido, se realmente rótulos ou definições são necessárias. Ela questiona se tudo aquilo que havia vivido em sua infância era constituinte de quem era, se a acompanharia sempre, ou se podia deixar tais coisas para trás, apresentando sobre si somente aquilo que era importante em cada relacionamento. Assim, não precisaria se narrar por completo para ser reconhecida.

Mas acaso a identificação interessava para alguma coisa em semelhante matéria? A minha própria identidade interessava para alguém? O meu nome? As minhas letras? Aquilo que eu trazia às costas de mais importante não era, afinal, a imagem do meu pai levantando a arma do inimigo contra o seu amigo? Uma catana estrangeira na sua mão, pronta a decepar os dedos do seu aluno dilecto? Essa imagem ameaçadora que eu temperava com o som manso da Balada do chazeiro, e com as duas eu equilibrava o mundo? E no entanto, esse traço corpóreo que me identificava, meu verdadeiro

gene, por acaso transparecia em alguma das feições do meu rosto? Não sei quando eu tinha aprendido a desconfiar da certeza, a aceitar o pouco, o pobre, a parte, o pequeno, o lateral, o duvidoso, o humilde, o restante, não sei quando. Isso identificava-me. João de Lucena sabia-o tanto quanto era possível alguém saber sobre alguém. Quando falávamos, não nos qualificávamos, mas descrevíamos as circunstâncias e isso bastava para nos identificar. (JORGE, 2012, p. 282)

Mas é já no final de sua narrativa, já tendo reencontrado Gisela e confrontado a versão criada na *Noite Perfeita* e voltado a conviver com João de Lucena, que Solange faz um balanço de sua vida e de como os fatos que viveu a moldaram e a seus relacionamentos, como esses acontecimentos a afastaram não só da garota de 19 anos influenciada pelos pais, mas também da mulher que um dia havia vislumbrado ser, tendo de se afastar daqueles que a conheceram no passado para viver essa nova versão de si:

pensava e não conseguia formular uma síntese para João de Lucena. Eu pensava que não conseguiria engatar o sentido de um episódio no sentido do episódio seguinte, não conseguia descortinar uma ligação entre os factos que me dissesse, afinal vocês percorreram este caminho nesta direcção. Não, cada coisa brilhava por si, mas elas não rodopiavam em conjunto segundo uma qualquer ordem legível. Nem o espelho da garagem, nem o amor de Murilo, nem o desaparecimento de Madalena Micaia, nem o meu saco *La Buena Fama, Dormiendo*, virado sobre a cama depois da visita à casa da piscina, nem o meu relacionamento prolongado, ao longo de anos e anos com o tio Alexandre, até que o homem das camisas indianas teve um acidente grave na estrada, levava ao lado uma rapariga que faleceu, toda a gente soube, mas ela não era eu. Nem mesmo nesse facto eu descortinei um sentido. Porquê ela, e não eu? Não eu, que tinha abandonado os meus pais, os tinha enganado, tinha-me afastado das suas vidas para não lhes contar da minha. Então o que poderia eu dizer sobre tudo isso? Sobre os meus pais desgostosos, sobre tanta gente dispersa? Tanta gente escondida debaixo de pedras? Quando ele me chamasse, uma, duas, três vezes, eu iria limitar-me a dizer que duvidava que o meu percurso ou o dele pudessem ser amostras do que quer que fosse mais alto ou mais grave do que nós mesmos (JORGE, 2012, p. 312)

Durante todo esse processo de criação dessa narrativa sobre si, Solange renegocia principalmente seu relacionamento com Gisela, vai, no decorrer de seu relato, se distanciando dessa figura, estipulando que, apesar das características similares entre as duas, elas são diferentes e lhe caberia, agora que a reconhecia pelo que era, combater a *maestrina*.

Essa é a nossa grande diferença, afinal. Agora estou ciente que Gisela não pretendeu dominar ninguém, nem as irmãs Alcides, nem Madalena Micaia, nem o Senhor Simon, nem ele, nem eu, como durante muito tempo julguei. Gisela pretende atingir o próprio domínio, conhecer o poder, o caminho para o poder, pretende fazer parte dessa força obscura que vai à frente, sozinha, como a ponta de um diamante cego, rasgando o mundo na mira de um triunfo, seja lá isso o que for. Só por essa razão é tão perigosa. Parece desconhecer que tudo, mesmo que sejam as armas e os feitos do poder pelo poder, tudo um dia será esquecido. Ela desconhece que entrou na engrenagem que mais rapidamente faz esquecer. Deitada, imobilizada, oito e meia da manhã, deixei-a a falar para as estrelas, a sua voz a vibrar na mesa-de-cabeceira. Mas a partir de agora, não me escapa. Podemos conviver. Aprendi a combatê-la. (JORGE, 2012, p. 316)

A identidade que, para Teresa de Lauretis, é “uma construção ativa e uma interpretação da própria história mediada discursivamente de modo político” (*apud* ASSMANN, 2011, p. 69-70). Permite que o sujeito se defina a partir daquilo que lembra e esquece em conjunto. A reformulação de uma identidade sempre necessita de uma ressignificação da memória, o que se aplica tanto a comunidades quanto a indivíduos.

Mas para Halbwachs (2003), que também acredita ser a memória um fator que contribui para a formação de identidades, o caráter coletivo da memória é o que deve ser levado em consideração na formação das lembranças e identidade dos indivíduos, em especial a influência que os “quadros sociais da memória” exercem nesse processo. Esses quadros funcionam, para o autor, como pontos de referência que organizam as memórias dos grupos e desse modo, dos indivíduos que são membros destes, conferindo estabilidade e coerência às representações coletivas. Assim, o professor entende que é o pertencimento aos grupos sociais que influenciará na constituição da identidade por serem estas comunidades de sentimentos, sendo a adesão dos indivíduos aos grupos e suas representações algo que ocorre no plano afetivo. A identidade e estabilidade da memória estão vinculadas diretamente à composição e subsistência dos grupos. Se eles são dissolvidos de algum modo, os indivíduos que o compunham perdem a parte das lembranças que os faziam identificar-se como integrantes do grupo. Para Halbwachs a alteração do contexto político pode resultar em um apagamento de determinadas lembranças, pois elas não teriam força para permanecerem, já que perdem a interação e atestação social de que necessitam. Nessa perspectiva a ressignificação da memória não seria algo natural

dentro do grupo, que tende a manter uma uniformidade e estabilidade naquilo que é lembrado.

Porém, para Pollak, a homogeneidade de um grupo não estaria atrelada à funcionalidade ou ao plano afetivo, como proposto por Halbwachs. Aquela só poderia ser compreendida como o resultado da hegemonia de um segmento mais poderoso sobre os outros. Na visão de Pollak a diversidade de relatos, de grupos, é o que leva a memória a se tornar um objeto de conflitos e disputas, já que aqueles buscam resguardar suas versões sobre o passado as impondo sobre os outros grupos.

Na narrativa, memória do regresso apresentada por Solange, pode se observar esse conflito entre versões de grupos sociais distintos, em que seu relato íntimo sobre a fuga contradiz a narrativa eleita pelo grupo hegemônico que silenciava as narrativas dissonantes. A apresentação de uma nova versão faz com que o regresso seja problematizado, que essa memória nacional seja ressignificada de modo a abranger as pessoas que até então não eram ouvidas.

3.2 A construção de narrativas de memória

Pollak denomina como “enquadramento” o processo de escolha, de priorização de determinados eventos em detrimento de outros. Indivíduos e grupos tentam “destacar os elementos que concorrem para a formação de uma identidade positiva, auxiliando a manutenção de uma posição privilegiada de poder e status – ainda que isso não se dê de modo totalmente consciente e calculado” (RIOS, 2013, p. 12). O “enquadramento” de memórias funciona como um processo que permite a formação do caráter hegemônico, em que um grupo dominante solidifica versões do passado que possibilitam sua consolidação social. Esse trabalho de enquadramento, muitas vezes realizado politicamente, tem sempre de efetuar um trabalho de manutenção, de continuidade e organização. Quando essa memória passa por mudanças é possível que ocorram cisões e a criação de novas narrativas de diferentes memórias heterogêneas.

Assim, o enquadramento é a prevalência de uma versão da memória social que é “promovida” à versão oficial de um acontecimento, é a unidade dessa memória

enquadrada que permite que exista um sentimento de unidade, de continuidade e coerência do grupo, que, apesar de possuir memórias distintas em seu interior, prioriza as partes em comum dessa memória. Porém, a qualquer momento essas narrativas silenciadas podem alcançar a superfície e desconstituir a hegemonia dessa memória escolhida inicialmente, pois todas as situações vivenciadas dentro de um grupo são elaboradas de maneiras distintas pelos indivíduos que o compõem, criando suas versões e interpretações sobre o acontecimento.

Isso porque diferentes indivíduos que vivenciaram o mesmo evento nunca terão lembranças idênticas sobre ele, pois cada um invocará diferentes emoções e associações ao que presenciou. E quando uma memória, uma versão sobre um determinado acontecimento, é mediada, ela se torna coletiva. A linguagem, as imagens, monumentos e performances são meios para moldar, transferir e disseminar narrativas sobre o passado. Assim, o processo de relembrar o passado se torna algo dinâmico, possibilitando que novas narrativas sobre eventos sejam ouvidas, fazendo com que aquilo que muitas vezes foi ignorado se torne relevante e o que era considerado importante seja esquecido.

Essas diferentes versões e interpretações sobre o passado comum são exteriorizadas por meio de narrativas que não estão preocupadas com a estabilização ou reprodução de uma versão coesa sobre a memória de um grupo. As novas narrativas estabelecem-se em lembranças que se concentram também nas relações que o passado possui com o presente, possibilitando que diferentes histórias emergam de um mesmo evento, permitindo que o ato de relembrar seja um processo em que as pessoas constantemente transformam suas lembranças à medida que elas são transformadas em narrativas.

Pois, para se relatar o passado, seja ele individual ou coletivo, são necessários recursos linguísticos para operar a memória de modo articulado e inteligível. A narrativa teria uma função de dar sentido aos eventos lembrados. Para Jaime Ginzburg (2012), a função do ato de narrar consiste em tornar significativo o que a princípio seria destituído de significado. O ato de narrar poderia ser considerado um processo distributivo, no qual acontecimentos podem ser compreendidos por sua organização em encadeamentos e funções articulados. Narrar contribuiria, para o

autor, para uma imagem organizada de existência, em que as trajetórias humanas seriam marcadas por conflitos que esperam soluções.

Haveria, para Ginzburg, no ato de narrar também uma função cognitiva, na qual narrar produziria mudanças de estatuto de elementos que fazem parte da memória, de modo que o que antes poderia ser considerado irrelevante passa a adquirir outro valor. A cada vez que uma história é contada, quem a narra seleciona entre eventos e personagens aquilo considerado como prioritário para a compreensão de um conjunto de fatos.

Sobre o ato de narrar, Ginzburg ainda observa:

É possível observar um contraste entre duas tendências diferentes, com relação ao modo de entender o ato de narrar. De acordo com a primeira, a narrativa teria um caráter totalizante, organizador, distributivo, sustentado em uma lógica de causalidade, e transformaria o estranho em familiar. Para a segunda, o ato de narrar envolve aspectos dissociativos, fragmentários e incompletos, em que o princípio de causalidade é colocado em dúvida ou, no extremo, pode se ausentar. Nesse sentido, o ato de narrar pode ser examinado a partir da categoria do referente. Trata-se de determinar se, quando uma estória é contada, ela apontaria ou não para um referente externo. (GINZBURG, 2012, p. 124)

Desse modo, as narrativas, o meio pelo qual a memória pode ser exteriorizada e assim “restaurar” o passado, dependem de que haja uma reconstrução dos fatos dentro de uma estrutura que corresponda às necessidades daquele que realiza o relato, devendo possuir início e final, bem como um enredo que seja coerente para quem essa narrativa é destinada.

Enquanto relembramos, nós deliberamos e conscientemente recuperamos o passado, então quaisquer memórias que “emergem na consciência, elas precisam ser organizadas em padrões para que façam algum tipo de sentido contínuo em um presente que está em constante mudança” (Young, 1988: 97-8). Assim, a memória, como um organizador de saberes ou como uma organização narrativa do passado, observa regras e convenções da narrativa. (MISZTAL, 2003, p. 10, tradução nossa)¹²

12 While remembering, we deliberately and consciously recover the past, so whatever memories ‘route into consciousness, they need to be organized into patterns so that they make some kind of continuing sense in an ever-changing present’ (Young 1988: 97–8). Hence, memory, as the knowing ordering or the narrative organization of the past, observes rules and conventions of narrative.

Assim, as narrativas memorialísticas são guiadas pelas intenções daqueles que a organizam, sempre se prestando a algum tipo de função. Para Pollak (1992) as narrativas de vida, autobiográficas, são guiadas por uma necessidade social de justificação ou de construção de uma figura sobre si próprio, como são os casos de artistas e políticos.

3.3 Desencantando narrativas e memórias

A narrativa de *A noite das mulheres cantoras* provém dessa necessidade de justificação, de construção de um sujeito. A narradora narra para justificar e esclarecer os atos do passado, dando uma nova versão a uma narrativa que foi criada com o propósito de criar empatia, de criar uma versão que englobasse um grande número de pessoas, que fizesse com que as pessoas quisessem fazer parte daquela história.

Solange pretende expiar de algum modo a sua culpa frente aos acontecimentos do passado, tenta justificar sua inércia frente ao crime de que foi cúmplice (a ocultação do corpo de Madalena) e para fazê-lo culpa a influência, o encantamento que Gisela sempre exerceu sobre si. Relata que a *maestrina*, com sua retórica impecável, sempre conseguia de alguma forma convencê-las de que estava com a razão, que apesar de a morte de Madalena ter ocorrido por culpa de sua ambição, as ordens dadas naquele dia de maio eram necessárias, bem como era melhor que Madalena só desaparecesse, que sua morte não necessitava ser algo de conhecimento geral e que era a vontade da *African lady* que a banda continuasse a buscar o estrelato, que seria uma maneira de honrá-la se realizassem o concerto e o lançamento do disco já gravado.

Ao construir essa narrativa sobre si e sobre a banda, Solange, por meio de suas memórias individuais vai também construindo um diálogo com a narrativa da memória nacional, um diálogo que contestará a versão oficial sobre como Portugal recebeu o intenso fluxo de pessoas que chegava de África após a independências das colônias. Ela vai possibilitar, por meio de seu relato, o que Pollak chama de reorganização da memória, colocando em evidência memórias que foram suprimidas na construção do

relato homogêneo sobre o retorno dos colonos e a assimilação dos imigrantes africanos.

A narrativa sobre a vida de Solange nos possibilita ver que a versão sobre a incorporação bem-sucedida e pacífica dos portugueses regressados de África após a independência das colônias comporta diferentes relatos que contradizem essa narrativa harmoniosa. A emergência de narrativas de memórias sobre o retorno que vão contemplar os traumas, bem como os preconceitos e dificuldades advindas do regresso, possibilitam uma cisão na narrativa e identidade nacional, oportunizando que essas pessoas, que até esse momento foram silenciadas como modo de se integrarem ao meio social, possam se sentir representadas ao terem suas histórias ouvidas e reconhecidas como parte do passado coletivo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em seu projeto literário Lúcia Jorge por meio da vida de seus personagens representa acontecimentos importantes da história recente de Portugal. Em sua ficção Jorge narra vidas ordinárias que foram impactadas por esses fatos históricos. Cria narrativas para “não deixar o passado cair no esquecimento” (GAGNEBIN, 2018, p. 53), com narradores que não pretendem contar sobre grandes feitos, mas sim “tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer” (GAGNEBIN, 2018, p. 54), aquilo que a “tradição, oficial ou dominante, justamente não recorda.” (GAGNEBIN, 2018, p. 54).

Em *A noite das mulheres cantoras* já no prefácio o leitor é avisado que aquele relato em voz única que se inicia não contará a história só de um bando, mas também de um povo. Nessa declaração de intenções o (a) prefaciador (a) estabelece como a memória individual vai dialogar com a memória coletiva, nacional, uma interpenetrando a outra. Assim, ao narrar sobre sua vida, Solange também narra sobre fatos que compõem uma perspectiva da história que não foi enquadrada (POLLAK, 1989), sobre lembranças de um grupo social que a história oficial não queria ouvir. Ao narrar sobre o seu bando, as cinco mulheres que vindas de África buscavam o estrelato, Solange também vai contar a história dos regressados.

Esse grupo de pessoas que regressavam chegando aos milhares ao país, segundo Eduardo Lourenço (2015), conseguiram desestabilizar a apatia da população portuguesa após a Revolução dos Cravos, desestruturando a narrativa criada que dizia que o regresso apesar de apressado foi bem-sucedido, que os milhares de portugueses que chegavam encontraram apoio e oportunidades.

A ficção de Lúcia Jorge dá voz a esses indivíduos que chegaram a Portugal em um período conturbado da história, no qual o país depois séculos voltava a se restringir ao seu território continental e se adaptava a um novo sistema de governo após décadas do salazarismo. Os regressados encontram um país que se preocupava em criar narrativas que afastassem a imagem fascista e colonialista do antigo governo.

Todavia a ideia óbvia que Portugal acabara de viver o fim de um ciclo histórico impôs-se, menos pela ressonância traumática dos acontecimentos que lhe dão corpo, do que pelos problemas imediatos, físicos, que o carregamento e o encargo imprevistos (!) dos «retornados» suscitaram a um País a braços com uma situação revolucionária que polariza toda a paixão política nacional. Rei morto, rei posto, mitologia colonial e colonialista defunta, nova mitologia nacionalista se começa a reformular para que a imagem mítica caduca, em que nos revíamos com complacência, pudesse servir de núcleo e alimentar o projecto vital, histórico e político de um povo, de súbito reduzido à estreita faixa atlântica que nunca nos bastou, mas que é agora o nosso navio de regresso, encalhado à força na barra do Tejo. (LOURENÇO, 2015, p. 49)

Assim, após a Revolução dos Cravos, cria-se, então, narrativas sobre a mitologia revolucionária, narrativas que tentavam encontrar “uma solução à portuguesa, igualmente exemplar, de descolonização” (LOURENÇO, 2015, p. 49). Nesse projeto encontra-se a narrativa do regresso em que os milhares de portugueses que lotavam os aeroportos e portos do país nos anos de 1974 a 1979 em pouco tempo estavam completamente adaptados.

Mas em realidade essas pessoas, muitas delas que chegavam a Portugal pela primeira vez, já que como filhos de colonos nasceram em África e só conheciam a realidade que viviam nas colônias, eram vistos como a representação desse período da história que o país tentava deixar para trás. Há, então, o silenciamento das experiências dos regressados que tem suas histórias ignoradas como meio de a narrativa nacional se manter.

A criação de uma narrativa em primeira pessoa permite que essas experiências, que passaram décadas sem escuta, sejam conhecidas, que a subjetividade desses portugueses seja considerada, mostrando que cada regresso teve suas peculiaridades.

A narrativa de Solange possibilita a problematização da questão dos regressados que eram considerados como portugueses, sem nunca estarem em Portugal, por herdarem a nacionalidade de seus pais e estarem em território considerado como português. Essas pessoas, em sua maioria, deixam as colônias na infância sem entender porquê tinham que deixar tudo o que conheciam para trás. De modo que se

identificam como portugueses, mas também como pertencentes aos locais onde nasceram.

Solange traz o período que viveu em África consigo durante todo o romance, mas mesmo quando narrava suas lembranças da infância ela relembra que aqueles episódios deveriam ser esquecidos, como que ao não serem exteriorizadas suas origens coloniais de algum modo seriam apagadas, mesmo que só socialmente, sendo assim mais aceita.

Até mesmo quando passa a integrar o grupo musical *ApósCalipso*, com pessoas que entendiam todo esse conflito de sua origem, já que fora chamada para o projeto de Gisela precisamente por ser “uma das nossas” (JORGE, 2012, p. 42), por ser uma jovem vinda de África, ela não consegue contar sobre suas lembranças da infância, só o fazendo meses depois do início dos ensaios, após a morte de Madalena Micaia, mostrando como as memórias coletivas nacionais possuem um caráter “destruidor, uniformizador e opressor” (POLLAK, 1989, p. 2).

Quando essas memórias clandestinas como as de Solange conseguem ocupar um lugar na cena cultural, há para Pollak (1989, p. 3) uma comprovação “o fosso que separa de fato a sociedade civil e a ideologia oficial de um partido e de um Estado que pretende a dominação hegemônica.”

Assim, observamos como a memória nacional é formada de narrativas de memórias individuais que são escolhidas como representantes de determinado período e são impostas ao meio social como a verdade de determinado acontecimento. Mas diante da impossibilidade de todas as experiências pessoais serem traduzidas nessa narrativa oficial, há sempre um combate entre essa com as memórias dos grupos considerados marginais.

De modo que as narrativas em primeira pessoa são um desses lugares nos quais as memórias individuais vão confrontar as memórias coletivas, apresentando novas versões, contestando fatos, sendo ouvidas e reconhecidas como parte de um acontecimento social.

Com essa pesquisa pudemos observar a construção da narrativa em *A noite da mulheres cantoras* como esse local onde memórias estão em disputa, no qual se oferece uma escuta para pessoas que foram silenciadas e renegadas de si mesmas (POLLAK, 1989). Lídia Jorge reconta a história de Portugal dialogando a versão conhecida, a narrativa escolhida, principalmente, pelo Estado e as vivências dos seus personagens que reconfiguram informações sobre acontecimentos históricos, abordando criticamente o que foi escolhido para ser lembrado nacionalmente.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2011.

BAKHTIN, Michael. *Os gêneros do discurso*. Org. trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2016.

BAKHTIN, Michael. *Teoria do romance I: A estilística*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2015.

BAKHTIN, Michael. *Teoria do romance II: As formas do tempo e do cronótopo*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, Michael. *Teoria do romance III: O romance como gênero literário*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 2019.

BAL, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 2. ed. Toronto: University of Toronto Press, 1997.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Avila; Eliane Livia reis; Glauce Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BENJAMIN, Walter. *A arte de contar histórias*. Trad. Georg Otte, Marcelo Backes e Patrícia Lavelle. São Paulo: Hedra, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. 1: magia e técnica, arte e política Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERBÉROVA, Nina. *A acompanhante*. Trad. Leda Tenório da Motta. Lisboa: Dom Quixote, 1992.

BESSE, Maria Graciete. Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge, Revista *Abril*, nº 11, Rio de Janeiro, p. 117-134, 2013.

BOOTH, Wayne. *The Rethoric of Fiction*. Chicago & London: The Chicago University Press, 1961.

CANDIDO, Antonio. *Noções de análise histórico-literária*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.

CARDOSO, Dulce Maria. *O retorno*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2012.

COSTA, Juliana Cristina; OLIVEIRA, Marcos Vinicius Ferreira de. A narradora está entre nós: o fiar da narrativa nos contos-relatos de *Insubmissas lágrimas de mulheres* (2011). *IPOTESI*, v. 23, n. 2, p. 119-125, 2019.

COSTA, Sérgio Roberto. *Dicionário de gêneros textuais*. 3. ed. São Paulo: Autêntica, 2018.

CUNHA, Isabel. Nós e os outros nos artigos de opinião da imprensa portuguesa. *Lusotopie*, n. 4, p. 435-467, 1997.

DIAS, Paulo; FERREIRA, Diogo. *História de Portugal*. Lisboa: Verso da Kapa, 2016.

DUNDER, Mauro. *Entre prodígios, murmúrios e soldados: O romance de Lídia Jorge*. Tese (Doutorado em Letras). 2013. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FIGUEIREDO, Isabela. *Caderno de Memórias Coloniais*. Coimbra: Angelus Novus, 2010.

ERLL, Astrid. *Memory in culture*. Londres: Palgrave Macmillan, 2011.

ERLL, Astrid; NÜNNING, Ansgar (orgs.). *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook*. Berlim: Walter de Gruyter, 2008.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2018.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja, 1995.

GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

GONÇALVES, Maricel Derrico. *Isabela Figueiredo e Dulce Maria Cardoso: duas formas de ler o retorno*. 2015. Dissertação (Mestrado Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa). Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HALL, Stuart. *A identidade cultural da pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva. São Paulo: DP&A Editora, 2003.

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

JORGE, Lília. *O dia dos prodígios*. Lisboa: Dom Quixote, 1995.

JORGE, Lília. *O vento assobiando nas gruas*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

JORGE, Lília. *Os memoráveis*. Lisboa: Dom Quixote, 2014.

JORGE, Lília. A literatura tem um poder lento, mas é um poder seguro. Entrevista concedida a Mauro Dunder. *Revista Desassossego*, v. 13, n. 24, p. 74-89, 2021.

JORGE, Lília. *Autor do mês*. 21 de maio de 2021. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=nvHlpc0ERko>>. Acesso em: 02 jun 2021.

JORGE, Lília. *ABRAPLIP - Encontro com Lília Jorge*. 28 de outubro de 2021. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=S-jmk3SOyys>>. Acesso em: 23 nov 2021.

KALTER, Christoph. Traumatic Loss, Successful Integration. The Agitated and the Soothing Memory of the Return from Portugal's African Empire. In: PERALTA, Elsa (org.). *The Retornados from the Portuguese Colonies in Africa: Memory, Narrative, and History*. Nova York: Routledge, 2021.

KING, Nicola. *Memory, Narrative, Identity Remembering the Self*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2000.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Trad. Bernardo Leitão. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LOURENÇO, Eduardo. *O labirinto da saudade*. Lisboa, Gradiva, 2015.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo. Edição do Kindle.

LUKÁCS, Georg. O Romance como Epopeia Burguesa. Trad. Letizia Zini Antunes. In: *Revista Ad Hominem*: São Paulo, n.1, 2000. Tomo II.

LUKÁCS, Georg. Narrar ou Descrever? Trad. Giseh Vianna Konder. In: *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.p.43-94.

MACIEL, Lucas Vinício de Carvalho. Considerações sobre heterodiscurso a partir de Dom Quixote. *Bakhtiniana*, vol. 13, n. 2, p. 100-116, 2018.

MACHADO, Fernando. Quarenta anos de imigração africana: um balanço. *Ler História*. n. 56, p.135-165, 2009.

MARTINS, Guilherme D'Oliveira. *Lília Jorge em boa companhia...* Disponível em <<https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/cronicas-jl/2013-08-08-lidia-jorge-em-boacompanhief744762/>> Acesso em: 29 mai. 2021.

MISZTAL, Barbara A. *Theories of Social Remembering*. Philadelphia: Open University Press, 2003.

NORA, Pierre. Entre memória e história: A problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. *Projeto História*, vol. 10, p. 7-28, 1993.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. *Resolução 1514 (XV)*, da Assembleia Geral, de 14 de dezembro de 1960. Disponível em: <<http://www.dhnet.org.br/direitos/sip/onu/spovos/dec60.htm>>. Acesso em: 20 out 2021.

ORLANTE, Emiliano; SALINAS, Martín. Notas sobre a significação da obra de Kafka no desenvolvimento do pensamento estético de Walter Benjamin. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão et al. (orgs.). *Walter Benjamin – Experiência, histórica e imagens dialéticas*. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

PERALTA, Elsa. Retornar: Traços de Memória do fim do Império. In: PERALTA, Elsa; Góis, Bruno; Oliveira, Joana Gonçalo (coord.). *Retornar: Traços de Memória do fim do Império*. Lisboa: Editora 10, 2017.

PERALTA, Elsa. A integração dos “retornados” na sociedade portuguesa: identidade, desidentificação e ocultação. In: *Análise Social*, v. 54, n. 231, p. 310-337, 2019.

PERALTA, Elsa. Conspirações de silêncio: Portugal e o fim do império colonial. 2011. *Le Monde Diplomatique*. Disponível em: <shorturl.at/eoCQ1> Acesso em: 10 abr 2022.

PERALTA, Elsa. Introduction: The History and Memory of the Portuguese Return from Africa. In: PERALTA, Elsa (org.). *The Returnados from the Portuguese Colonies in Africa: Memory, Narrative, and History*. Nova York: Routledge, 2021.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. Trad. Dora Rocha Flaksman. *Estudos Históricos*, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. Trad. Monique Augras. *Estudos Históricos*, v. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

POLLAK, Michael. A gestão do indizível. Trad. Gabriele dos Anjos. *WebMosaic*, v. 2, n. 1, p. 9-49, 2010.

PORTUGAL. *Decreto-Lei 22465, de 11 de Abril de 1933*. Presidência do Conselho. Diário do Governo nº 83/1933. Disponível em: <<https://dre.tretas.org/dre/37636/decreto-lei-22465-de-11-de-abril>>. Acesso em: 25 out 2021.

PORTUGAL. *Decreto-Lei 39.666 de 20 de maio de 1954 - Estatuto dos indígenas portugueses das províncias de Guiné, Angola e Moçambique*. Ministério do Ultramar. Diário do Governo nº 110/1954. Disponível em: <<https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/39666-1954-635399>> Acesso em: 27 out 2021.

PORTUGAL. *Lei nº 7 de 27 de julho de 1974*. Conselho de Estado. Diário do Governo nº 174/1974. Disponível em: <<https://dre.pt/dre/detalhe/lei/7-1974-279272>> Acesso em: 28 out 2021.

PORTUGAL. *Decreto-Lei nº 169 de 31 de março de 1975*. Ministério da Coordenação Interterritorial - Gabinete do Ministro. Diário do Governo nº 75/1975. Disponível em: <<https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/169-1975-161489>>. Acesso em: 26 out 2021.

PORTUGAL. *Decreto-Lei nº 308-A de 24 de junho de 1975*. Ministérios da Coordenação Interterritorial, da Justiça e dos Negócios Estrangeiros. Diário do Governo. <Disponível em: <https://dre.tretas.org/dre/11990/decreto-lei-308-A-75-de-24-de-junho>>. Acesso em: 27 abr 2022.

PRINCE, Gerald. *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1987.

REAL, Miguel. *O romance português contemporâneo 1950-2010*. Lisboa: Caminho, 2012.

REIS, Carlos. *Dicionário de Estudos Narrativos*. Coimbra: Edições Almedina, 2018.

RIBEIRO, Margarida Calafate. Uma história de regressos: Império, Guerra Colonial e Pós-Colonialismo. *Oficina do CES*, vol. 188. Lisboa: Centro de Estudos Sociais, 2003.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tomo I. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes LTDA, 2010.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et. al. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Memória, história, esquecimento*. 2003. Disponível em: <https://www.uc.pt/fluc/uidief/textos_ricoeur/memoria_historia> Acesso em: 12 nov 2021.

RIOS, Fábio Daniel. Memória coletiva e lembranças individuais a partir das perspectivas de Maurice Halbwachs, Michael Pollak e Beatriz Sarlo. *Revista Intratextos*, v. 5, n. 1, p. 1-22, 2013.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 8. ed. Porto: Afrontamento, 2002.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SECCO, Lincoln. *25 de abril de 1974: a Revolução dos Cravos*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2005.

STOLER, Ann. Colonial Aphasia: Race and Disabled Histories in France. *Public Culture*, v. 23, p. 121-156, 2011.

SOUSA, Bernardo Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo. *História de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros; Paço de Arcos: Expresso, 2009.

VELASCO, Tiago Monteiro. Discutindo uma autobiografia contemporânea possível. *Itinerários: Araraquara*, n. 42, p.31-49, jan./jun. 2016.

ZUCOLO, Nícia Petreceli. *Uma rapsódia portuguesa: testemunhos ficcionais em três romances de Lídia Jorge*. 2014. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.