

# ECOS DE A COSTA DOS MURMÚRIOS EM A NOITE DAS MULHERES CANTORAS, DE LÍDIA JORGE: ESQUECIMENTO, MEMÓRIA E PARÁBOLAS SOCIAIS

ECHOES OF A COSTA DOS MURMÚRIOS IN A NOITE DAS MULHERES CANTORAS, BY LÍDIA JORGE: FORGETFULNESS, MEMORY AND SOCIAL PARABLES.

Leonor Simas-Almeida\*

Leonor\_Goncalves\_Simas-Almeida@Brown.edu

O propósito deste ensaio é basicamente estabelecer paralelismos possíveis ou, se quisermos, relações de contiguidade entre dois romances de Lídia Jorge separados por várias décadas: *A Costa dos Murmúrios* (Jorge, 1998) e *A Noite das Mulheres Cantoras* (Jorge, 2011). Procuo demonstrar como ambos podem ser lidos como parábolas sociais — sobre temáticas bem diferenciadas — construídas sobre o binómio esquecimento / memória. A nível especificamente estrutural, os dois romances incluem cada um narrativas breves, representando o impulso de esquecer ou ocultar, seguidas de narrativas longas, cujo principal objetivo é lembrar ou desmascarar o que antes se escondera.

**Palavras-chave:** memória, engajamento emocional, colonialismo, racismo, sexismo.

The main goal of this paper is to establish parallels or, as it were, some form of continuity between two novels by Lídia Jorge that are several decades apart: *A Costa dos Murmúrios* (1988) and *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011). It is argued that both novels can be read as social parables – their very different subjects notwithstanding

\* Department of Portuguese and Brazilian Studies, Brown University, Providence, USA. Paraphrasing the Socratic maxim according to which a life not examined does not deserve to be lived, Paul Ricoeur (1986) affirms that “/a/ life is no more than a biological phenomenon as long as it is not interpreted” (p.127), adding: “life cannot be understood other than through stories we tell about it, then we are led to say that a life examined in the sense borrowed from Socrates is a life narrated.” (p.130).

– built on the dichotomy oblivion / memory. Structurally, in particular, each novel includes a brief narrative representing the impulse to forget or to hide, which is followed by a long tale apparently destined to unveil and force recall of everything that, before, had been meant to be obliterated.

**Keywords:** memory, emotional engagement, colonialism, racism, sexism.



No romance de Lídia Jorge, *A Noite das Mulheres Cantoras* (2011), logo de início nos deparamos com a temática do esquecimento como “lei que nos rege”, embora imediatamente a seguir nos seja lembrado que, “[n]o entanto, essa não é a única lei que nos rege” (Jorge, 2011, p.9). Não o é, de facto, por coexistir com o seu oposto: a inescapabilidade humana relativamente ao passado e à necessidade de se recorrer à memória a fim de o narrar e incorporar no presente para assim se fazer sentido da existência. Esse tópico, obviamente entre muitos outros de equiparável relevância, é ao longo de mais de 300 páginas sobejamente ilustrado por intermédio da história da formação, entre 1987 e 1988, de uma banda musical de cinco mulheres, quatro das quais se reencontram vinte e um anos mais tarde num concurso estival realizado no cineteatro *Tivoli* em Lisboa.

A narrativa ocupa-se, por conseguinte, de dois momentos separados por um interregno de duas décadas, permitindo a revisitação crítica do primeiro por uma personagem narradora que pôde entretanto adquirir a maturidade esperada numa mulher de cerca de quarenta anos.<sup>[1]</sup> Esse tipo de tempo do discurso, ou seja, de modo de estruturar o tempo da narração é, como se sabe, comum a outro romance da autora, o muito justamente celebrado *A Costa dos Murmúrios*, publicado pela primeira vez em 1988 – por curiosa coincidência com a maior parte do tempo diegético de *A Noite das*

1 Pode mesmo dizer-se que neste romance, tal como em *A Costa dos Murmúrios*, se concretiza, até certo ponto, uma estrutura interna comparável à do Bildungsroman, na medida em que em ambos os casos ocorre um processo de perda de inocência, e consequente amadurecimento das suas protagonistas, em grande parte por efeito duma experiência marcante vivida na juventude. A propósito de *A Noite das Mulheres Cantoras*, também Carlos Reis (2011) refere a sua sintonização “com a lógica de um conhecido e consequente subgénero do romance europeu, o Bildungsroman. Nele, mudança, amadurecimento e indagação são sentidos estruturantes de certa forma projetados sobre todo o relato em que a pessoa humana está, como usualmente acontece, no centro dos acontecimentos.”

*Mulheres Cantoras*. Aliás, a história do passado contada neste último livro mais ou menos coincide também com o presente da história narrada do primeiro. Dito doutro modo, em *A Costa* está-se nos anos oitenta e recua-se vinte anos para evocar o período da guerra pela independência das colónias portuguesas de África (no caso específico, Moçambique), enquanto em *A Noite* se faz a ponte entre o final do primeiro decénio do século XXI (sendo 2009 a data registada após concluídos cada um de dois relatos justapostos) e os últimos anos de oitenta, portanto mais de uma década após o desmoronamento final do chamado império colonial português.<sup>[2]</sup> Ressalve-se que este modo de localização cronológica, tomando como balizas factos históricos determinantes, se justifica porquanto, nas palavras de Solange de Matos, a narradora do último dos dois romances, “na história de um bando conta-se sempre a história de um povo” (Jorge, 2011, p.9). Com efeito, e como adiante se pretende demonstrar, se esquecimento e memória constituem dois vetores fundamentais nas duas narrativas, não o será menos o binómio indivíduo/grupo, visto se partir da experiência privada para a construção do que já foi apelidado de parábola social. Tratar-se-á, portanto, de aqui identificar e descrever mecanismos narrativos recorrentes e comuns a ambas as obras, capazes de suscitar o envolvimento cognitivo e emotivo dos leitores em questões cruciais da sociedade sua contemporânea. Sem esquecer, claro, que no caso de *A Costa*, a temática fundamental é a guerra dita colonial e os traumas que engendrou, incluindo o seu necessário registo no imaginário coletivo, enquanto *A Noite* se ocupa principalmente do fascínio da sociedade dos nossos dias pela cultura do espetáculo, pelas celebridades e o seu poder mediático, bem como pela gratificação imediata por formas de narcisismo e egotismo desenfreados. Nos dois romances, porém, questões relativas a colonialismo, racismo, sexismo e sexualidades surgem também entroncadas no eixo temático central de cada um – e isso, em termos de conteúdo, constitui um significativo aspeto comum a ambas as obras.

A nível formal, e no que especificamente respeita ao tópico do esquecimento *versus* memória, os dois textos partilham uma estratégia discursiva que compõe boa parte da sua intrínseca ironia: a insistência da voz narrativa na inutilidade de se tentar reconstruir o passado, sempre anulada pela não menos insistente evocação dele. Trata-se de um formato retórico, que apetece apelidar de *paraprodoskiano*, muito eficaz em termos de se manter

---

2 O romance aqui analisado em mais profundidade é o mais recente dos dois, mas recorro ao estabelecimento de alguns paralelos entre ele e *A Costa dos Murmúrios* (do qual já me ocupei, *vd.* Simas-Almeida, 2010) que me parecem relevantes para a leitura que proponho de *A Noite das Mulheres Cantoras*.

aplicados ao texto a atenção e o engajamento emocional do leitor, constantemente surpreendido por tão deliberada e ostensiva contradição.<sup>[3]</sup> Poderá mesmo dizer-se que a justaposição de relatos – “Os Gafanhotos” e a narrativa de Eva Lopo, no caso de *Costa*, “O conto de Solange” e a narrativa posterior em vinte capítulos e um epílogo no caso de *Noite* – se inscreve nesse processo retórico, largamente contribuindo para acentuar o paradoxo aparente de se afirmar a irrelevância de lembrar, enquanto ao mesmo tempo se enfatiza a impossibilidade ou o erro de esquecer.

Eva e Solange, longamente desafiando recordações de acontecimentos passados vinte anos antes, e contrapondo-as às versões oferecidas, respetivamente, pelo narrador de *Os Gafanhotos* e por Gisela no *Conto de Solange*,<sup>[4]</sup> com frequência declaram, ou pelo menos sugerem em algumas ocasiões, não merecer a pena o esforço de voltar atrás, uma vez que “tudo, mesmo que sejam as armas e os feitos do poder pelo poder, tudo um dia será esquecido” (Jorge, 2011, p.316), segundo reitera Solange no epílogo da segunda narrativa, da mesma forma que Eva pondera “que uma memória fluida é tudo o que fica de qualquer tempo” (Jorge, 1988, p.42), acrescentando: “o que possa ficar da sua memória sobre a minha memória não vale a casca de um fruto deixado a meio dum prato” (*ibidem*). *A Costa dos Murmúrios* termina, aliás, com a seguinte advertência:

não prolongue, não oiça as palavras. A pouco e pouco as palavras isolam-se dos objetos que designam, depois das palavras só se desprendem sons, e dos sons restam só os murmúrios, o derradeiro estádio do apagamento. (Jorge, 1988, p.259)

Mas essa conclusiva afirmação de Eva é acompanhada do seu riso – trocista e cético como o leitor não pode nesse momento duvidar que o seja – e acompanhada também dum gesto de significado explícito: “[d]evolvendo, anulando *Os Gafanhotos*” (*ibidem*; ênfase aduzida), por outras palavras, sobrepondo a sua à memória de outrem. Também Solange de Matos procede de modo idêntico, protestando ser preferível a versão de Gisela, sem

3 Paraprosdokian é a figura de estilo definível como construção verbal em que a última parte duma frase ou duma expressão contradiz o que foi dito na primeira, surpreendendo o leitor ou o ouvinte, assim forçado a rever e reinterpretar o sentido da primeira parte. Um exemplo deste processo retórico pode ser a célebre frase de Churchill, “he is a modest man – who has much to be modest about.”

Na escrita de Lídia Jorge é recorrente o uso dum tipo de ironia a tender claramente para o que aqui se convencionou designar por modo ‘paraprosdokiano’.

4 Para facilitar a leitura, grifaremos daqui em diante os títulos das duas narrativas inseridas nos respetivos romances.

todavia renunciar à sua própria: “E se aquela narrativa se adaptava perfeitamente ao que era necessário, para que íamos desencantar do fundo do esquecimento a *versão verdadeira*? Invocando os *factos tal como haviam decorrido*” (Jorge, 2011, p.24; ênfase aduzida) – declara ela, embora vá sublinhar mais adiante: “Em vez de permanecer no interior daquela bela lembrança, /.../ regresso às insignificâncias do passado e nelas me prendo” (Jorge, 2011, p.30). E a esse passado continuará regressando, precisamente evocando por mais três centenas de páginas, “os factos tal como haviam decorrido”, impondo a sua “versão verdadeira”, em suma, revelando a significação da primeira alegada insignificância do passado.

A compor a ironia implícita nesta opção, tanto Eva quanto Solange repetem à saciedade que as versões dos outros não só não mentem como contêm em si a mais perfeita das harmonias. “Era um relato encantador, onde tudo foi tão verdade” (Jorge, 2011, p.29), “um relato completo /.../ na sua urdidura perfeita” (*idem*, p.103) – são apenas dois dos comentários, afinados pelo mesmo diapasão, que Solange prodigaliza referindo-se à narrativa de Gisela, da mesma forma que Eva Lopo se não cansa de aludir a *Os Gafanhotos* como “relato encantador onde tudo é exato e verdadeiro” (Jorge, 1988, p.41), tal como se não cansa de repetir que prefere esse conto “onde a harmonia rescende” (*idem*, p.73). Não obstante isso, ambas fazem questão de salientar a total incompatibilidade desses relatos ‘perfeitos’ com a realidade plena de imperfeição que elas mesmas viveram: “Gisela não mentia, o relato de Gisela era uma outra verdade” (Jorge, 2011, p.24), ou ainda: “n’*Os Gafanhotos* só a verdade interessa [...] A verdade deve estar unida e ser infragmentada, enquanto o real pode ser – tem de ser porque senão explodiria – disperso e irrelevante, escorregando, como sabe, literalmente para lugar nenhum” (Jorge, 1988, p.85).

Infere-se então que as histórias condensadas que abrem cada romance representam uma ‘verdade’ autónoma ou autorreferencial e teleológica, desligada do ‘real’ das personagens narradoras, as quais, por isso, se ocupam a desmontá-la e a refutá-la impiedosamente noutras bem mais longas narrativas, onde se realça o que as primeiras contêm de idealizado e efabulativo, pela denúncia da artificialidade da sua coesão interna em profundo contraste com a fragmentação, a imperfeição e a dimensão trágica das experiências alegadamente vividas por elas mesmas: “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” (Jorge, 2011, p.169; ênfase acrescentada) – diz Solange, reclamando para si a autoridade de contar a vida “tal como ela foi” em lugar de

se circunscrever ao “aconchego sedutor” proposto por Gisela. Também Eva reivindica a mesma autoridade quando por exemplo declara ao autor d’*Os Gafanhotos*: “o que pretendeu clarificar clarifica e o que pretendeu esconder ficou imerso” (Jorge, 1988, p.41). Este sendo o seu primeiro comentário após a leitura, dita cuidadosa, das páginas escritas pelo seu interlocutor, cerca de quarenta, às quais vai contrapor mais de duzentas, depois de nos ter implicitamente comunicado a certeza de ela saber o que “ficou imerso” bem como a expectativa de que, a partir deste ponto e por seu intermédio, o acesso a esse conhecimento íntimo nos será facultado.

Com efeito, Eva Lopo irá doravante cumprir a sua implícita promessa de clarificar o mistério que o autor d’*Os Gafanhotos* deixara por desvendar. Quer dizer, embora sempre proclamando grande apreço pela perfeição desse conto introdutório (“Prefere a harmonia. Eu também, é por isso que tanto estimo a paz que se respira na noite d’*Os Gafanhotos*.” Jorge, 1988, p.69), pouco a pouco irá retirando as camadas protetoras de tudo o que julga necessário desocultar, a fim de penetrar no “âmago dessa pequena recordação” (*idem*, p.41), cujo sentido se mantivera “tão inviolável quanto o é, por exemplo, a razão profunda do pêssego” (*ibidem*), onde “como em qualquer outro corpo, tudo converge para um caroço inquebrável /.../ que não se vê nem se acha na implosão dos frutos” (*ibidem*). Especificando, irá introduzir-se (-nos) na consciência das personagens e trazer à superfície os dramas que, mesmo quando privados, intrinsecamente se relacionam com a tragédia coletiva da guerra então chamada colonial.

N’*A Noite das Mulheres Cantoras* igualmente se procederá ao progressivo desvelar do cerne invisível duma lembrança alheia – a recordação que Gisela partilha com a audiência do Tivoli durante o que Solange recorrentemente apelida de “Noite Perfeita” – numa bem mais ampla narrativa que irá preencher as lacunas do relato precedente onde deliberadamente tanto se omitira, “até a realidade se transformar numa superfície lisa, parecida com uma folha em branco” (Jorge, 2011, p.226).

Assinale-se, uma vez mais, que Solange e Eva se tomam como narradoras confiáveis, enquanto investidas da autoridade que lhes confere o conhecimento em primeira mão das experiências relatadas, além da consciência crítica obtida ao longo dos vinte anos decorridos entre o presente e a vivência passada. Disso derivam as suas narrativas fragmentadas, remetendo por simetria ou homologia para a complexa fragmentação do real, em pleno contraste com a linearidade e o acabamento perfeitos dos “relatos encantadores” que lhes servem de contraponto.

Em “Noite Perfeita” (título do capítulo de abertura que consiste no *Conto de Solange*) Gisela, cognominada a maestrina, traz a público a história da formação da sua banda de cinco mulheres, escamoteando alguns dados e falsificando ou mitificando outros. Vale a pena fazer notar que, ao contrário de *A Costa dos Murmúrios*, onde só na narrativa de Eva Lopo se evidenciam as omissões e fabricações de *Os Gafanhotos*, em *A Noite das Mulheres Cantoras* o leitor é alertado já no conto inicial para as mistificações criadas por Gisela. Fácil se torna explicar essa discrepância se tivermos em conta que, no caso do primeiro romance, o narrador d’*Os Gafanhotos*, focalizando externamente personagens e circunstâncias, não passa de entidade anónima, onisciente e não participante, enquanto no último romance é a própria Solange quem faz acompanhar o relato da maestrina (inserido em *mise en abyme* no *Conto de Solange*) de comentários irónicos que realçam a forma engenhosa como Gisela Batista manipula as reações dos espectadores ao espetáculo por ela montada para entretenimento deles e promoção de si mesma.

Claro que em ambos os livros os esclarecimentos e a recomposição dos factos só ocorrem nas narrativas posteriores, mas não deixa de ser importante salientar o quanto a nossa resposta ao testemunho de Gisela é desde cedo, logo na primeira narrativa, condicionada dissonantemente – o que terá um significativo impacto na nossa potencial adesão ao sistema de valores morais veiculado pelo texto no seu todo.<sup>[5]</sup>

Já se aludiu ao facto de *O Conto de Solange* se ocupar estritamente do espetáculo no Teatro Tivoli durante uma noite de 2009, enquanto na subsequente narrativa Solange apresenta uma “versão alargada” (Jorge, 2011, p.9), recuando vinte e um anos para contar em pormenor os antecedentes e os efeitos dessa noite recente. Não é despreciando o simbolismo da chamada “noite perfeita”, encapsulando referências à cultura do simulacro e de gratificação instantânea que, segundo Solange, predomina no presente (início do séc. XXI) mas tem raízes mais antigas, “quando o império minuto mal se desenhava, no final dos anos oitenta” (*idem*, p.15).<sup>[6]</sup>

5 A esse sistema interno de valores a cuja adesão o leitor é em certa medida condicionado pela simpatia ou pela antipatia que as personagens lhe inspiram e que, por outro lado, é determinado por essas mesmas simpatias e/ou antipatias, Murray Smith atribui a designação de “co-text”, assim definido: “The co-text is the set of values, beliefs, and so forth which form the backdrop to the events of the narrative – the context within the text as it were.” (Smith, 1995, p.194).

6 Valerá a pena chamar a atenção para o facto de os contos introdutórios de ambos os romances em foco concentrarem múltiplos significados nos acontecimentos duma só noite. N’*Os Gafanhotos* trata-se da noite que se segue à boda nupcial onde têm lugar dois eventos fundamentais, o aparecimento de cadáveres de negros no mar e o de nuvens de gafanhotos no céu.

Presumindo-se, que as respostas afetivas/cognitivas do leitor às premissas ideológicas codificadas num texto são, até certo ponto, determinadas por estratégias discursivas específicas, observe-se exemplos de mecanismos suscetíveis de viabilizar a adesão do leitor às propostas de carácter ético, explícitas ou implícitas nestes romances. Em *A Costa e A Noite*, um desses mecanismos consiste na relação de distanciamento ou de proximidade criada entre leitor e personagens, em particular as personagens centrais que, nos casos vertentes, são respetivamente Gisela e Solange. À consciência desta última temos acesso direto ou, melhor dizendo, apenas mediado pelo seu próprio discurso, já que é dela a voz narrativa única – o que, por inerência, a coloca numa posição privilegiada em termos do grau de intimidade que ao longo de centenas de páginas vamos com ela estabelecendo. Note-se que no caso de Gisela, em contrapartida, as suas falas nunca nos são diretamente dirigidas, e mesmo a sua versão dos factos na “noite perfeita” passa pelo filtro da consciência de Solange. Por isso, essa versão se insere em *O Conto de Solange* em vez do Conto de Gisela e, também por isso, surge eivada de referências irónicas e juízos negativos que o leitor não pode deixar de registar. O conhecimento que esta primeira narrativa nos oferece de Gisela, embora pareça à primeira vista escasso, não será contradito mas antes fundamentado e completado na narrativa seguinte. E a caracterização inicial da personagem propicia desde logo uma larga dose de reserva crítica em relação a ela. A narradora, usando de ironia, atrás referida como paraprodoskiana, faz-lhe elogios precedidos ou seguidos de críticas negativas – induzindo o leitor a prestar atenção a contradições óbvias e a tirar delas as suas próprias ilações. Quando se conclui a leitura do capítulo “Noite Perfeita” (designado no fim como “O Conto de Solange”), Gisela Batista dificilmente terá inspirado simpatia. Como dificilmente terão sido tomadas ao pé da letra as repetidas manifestações da admiração de Solange pelo seu talento. Do que não nos fica dúvida é de como ela “sabia movimentar-se no território do império minuto” (Jorge, 2011, p.22), porque sabia manipular o público usando de grande habilidade nas suas estratégias de sedução.

Estratégias que passam pela fabricação de factos: “*a maestrina* acenou para as câmaras, dirigindo-se a Madalena Micaia [...] eu sabia que Madalena Micaia não estaria à superfície da terra [...] por que razão teria Gisela Batista enveredado por semelhante enredo?” (*ibidem*) – fabricação

---

N’A *Noite Perfeita* condensam-se significados que permitem narrar não só o momento presente mas todo o conjunto das ocorrências que a ele conduziram. Essas noites constituem portanto pontos de partida fulcrais para as duas narrativas, além de evocarem uma imagem de trevas que será necessário penetrar ou desvelar para ser esclarecido tudo quanto carece de iluminação.



que provoca a indignação das suas antigas companheiras de banda, como Nani Alcides: “E se saltássemos para cima do palco, e se disséssemos a verdade? Se contássemos como tudo se passou? Se acabássemos de uma vez para sempre com esta hipocrisia?” (*idem*, p.23). Nenhuma o faz, porém. A irónica racionalização de Solange sendo que “Gisela não mentia, o passado é que era imperfeito” (*idem*, p.24).

O efeito produzido é, repita-se, a consolidação da nossa desconfiança de Gisela, a par com o desejo de conhecermos esse “passado imperfeito.” Assim atiçada a curiosidade do leitor, ficam também lançadas as suas primeiras impressões sobre a *maestrina*, epíteto que lhe é enfática e repetidamente atribuído. Percebemos bem cedo o que a segunda sequência narrativa tornará progressivamente mais óbvio: Gisela é a *maestrina* porque, dotada de ambição desmedida, lhe coube o papel de condutora do grupo das “mulheres cantoras”, desde a sua fundação. A reiterar a sua imagem de indiscutível líder, temos ainda o triunfo que obtém na “noite perfeita”, quando a sua cuidadosamente orquestrada atuação lhe vale o aplauso arrebatado do público e a vitória indiscutível sobre quatro outras concorrentes (note-se a simetria numérica com o conjunto musical de cinco mulheres, criado em 1988) no concurso estival do Tivoli. Observe-se nos seus vários trâmites a criação de ‘uma outra verdade’ para consumo da audiência do cineteatro. Em primeiro lugar, Gisela reinventa a formação do grupo, vinte anos antes, como uma espécie de chamamento místico:

a maestrina descreveu-nos [...] cinco raparigas magníficas /.../ atraídas em simultâneo desde várias partes de África pelo som dum piano /.../ fora o seu teclado que nos havia chamado, uma a uma /.../ a última vocalista a chegar /.../ dizendo – ‘Aqui estamos nós. Eu vim caminhando por cima do Oceano...’ (Jorge, 2011, p.17)

As cinco mulheres cantoras, como acrescentará pouco depois a narradora Solange, são pois “[a]presentadas como descendentes dos pedaços de um velho império perdido que ainda fazia doer por aqui e por ali” (*ibidem*), e tornadas parte de “uma história de transcendência, tão intrusa e tão bem contada” (*ibidem*) que as palmas da plateia enchem a sala, conforme pretendia a criadora dessa história, na sua ânsia de assumir todo o poder do “império minuto”.

Na ‘versão alargada’, Solange irá sistematicamente rebater esta ‘verdade’ alternativa, descrevendo em pormenor a intervenção de Gisela na

formação da banda. E em torno desse tópico serão abordados outros de indiscutível relevância, diretamente relacionados com o ‘velho império perdido’, como o colonialismo e a descolonização. Por outras palavras, em “Noite perfeita” o leitor é confrontado com uma efabulação exclusivamente destinada a produzir o triunfo da sua autora junto dum público que, supostamente, alberga ainda alguma má consciência e alguma dor relativas ao colonialismo português – sendo essas emoções exploradas em benefício de quem conta a história. Nos restantes vinte capítulos e um epílogo, em contrapartida, as recordações de Solange trazem à superfície dores verosímeis de colonos e colonizados, testemunhos de um sofrimento humano completamente plausível, no período histórico autêntico do fim do império. Trata-se de memórias impossíveis de rasurar porque passaram a fazer parte da identidade dos seus portadores, permitindo a quem lê imaginar a sua extrapolação para a memória coletiva. A sua intensidade é expressa em “quadros fixos” (Jorge, 2011, p.79), imagens visuais de incomensurável poder evocativo como, entre outros exemplos possíveis, a do pai de Solange de catana erguida, disposto a cortar as mãos do jovem negro agarrado ao taipal do camião de caixa aberta onde a família, em fuga do Gurué, viajava pela rota de Joanesburgo.<sup>[7]</sup> Solange tinha nesse tempo seis anos apenas, mas a propósito dessa imagem, muitas vezes recorrente no texto, afirma:

nada sei concluir sobre esta circunstância a não ser que ela se incorporou no meu corpo, que ficou atada a ele, presa por nervos e ligamentos, como uma perna, um braço, um órgão. Levei-a comigo quando fui para a escola e depois para a universidade /.../ viajou com a minha pessoa por onde quer que eu fosse e ali estava comigo. (Jorge, 2011, p.52)

O leitor dificilmente deixará de ser tocado pela força dramática da imagem que Solange afirma ser uma das que carrega ao ombro enquanto caminha pela vida fora. Tanto mais que, como se referiu antes, ela ocorre repetidas vezes ao longo do romance.<sup>[8]</sup>

7 Também este aspeto convida a estabelecer-se um possível paralelo com *A Costa dos Murmúrios*, onde “quadros fixos” são antes designados por “cenas vivas” mas remetem para um equiparável grau de impacto emocional, tanto sobre narradores e personagens como sobre o leitor. Relativamente às “cenas vivas” em *A Costa*, veja-se Simas-Almeida (2010, p.158).

8 Como declara Anne Whitehead em *Trauma Fiction*, a propósito de técnicas utilizadas na representação em ficção literária de experiências traumáticas: “Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms [...] so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterized by repetition and indirection” (3). Como noutra passo afirma a mesma autora, a repetição “suggests

Após a fantasia do piano mágico “noite e dia, a convocar cinco raparigas dispersas pela terra [...] a uni-las, atraídas por uma ária interminável, executada por mão invisível...” (Jorge, 2011, p.18), Gisela, prosseguindo o seu trajeto pelo “reino do efémero”, o dito “território do império minuto”, vem, surpreendentemente, denunciar uma mentira, escondida durante vinte e um anos, ao declarar que Solange de Matos fora a autora de todas as letras do único disco do grupo. A verdade está sendo reposta, e reparada a injustiça de que Solange fora vítima. Esta, no entanto, reage de forma complexa e confusa: “esse segredo das nossas vidas [...] rendeu um minuto de epifania (*idem*, p.19) [...] Um dos passos íntimos da minha vida acabava de ser exposto em público, sem apresentação de causa nem de consequência [...] sentia-me assaltada” (*idem*, p.20). Esclarecimentos sobre as razões de tal segredo, por tanto tempo guardado, bem como sobre a reação de Solange, só os obteremos muito mais tarde na segunda narrativa. Não de, porém, revelar-se assaz significativos tanto para reforçar o retrato de Gisela como alguém capaz de vitimizar os outros para satisfação do narcisismo que a consome, quanto para ilustrar o tópico do sexismo, outro dos temas abordados no texto. Com efeito, somos a dada altura informados de que, usando da sua típica eloquência, bem como manipulando emocionalmente Solange, Gisela convencera esta última a assinar apenas três das letras das canções, e a falsamente atribuir as restantes dez a autores fictícios do sexo masculino. Isso só porque “não acreditava que se confiasse na capacidade das mulheres [...] não iria arriscar. Cinco mulheres no palco, um exército de homens por detrás e que essa proporção ficasse bem vincada” (*idem*, p. 210) – este sendo apenas um entre os vários exemplos de sexismo neste romance, onde também se incluem situações de violência doméstica a que o leitor não deixará de prestar atenção.

Não fica ainda por aí a encenação preparada por Gisela no intuito de impressionar a seu favor a plateia da “noite perfeita”. Um dos momentos altos no palco do Tivoli foi aquele em que se fez ouvir a voz gravada de Madalena Micaia, “a voz verdadeiramente poderosa”, a “mais grave” do grupo (*idem*, p.21), e Gisela Batista teve de justificar a ausência da “dona daquela bela voz jazzística” (*ibidem*), explicando que ela:

vivia agora nos arredores de uma cidadezinha de África, num lugar sem água, sem luz, sem telefone, sem eletricidade, sem antibióticos, sem alimentação

---

the insistent return of the event and the disruption of narrative chronology or progression” (Whitehead, 2004, p. 86-87).

condigna, sem nada desta vida, maleitas antigas e modernas a grassarem por toda a parte [...] Vivia lá longe, distante de tudo. Então como chamá-la? (*ibidem*)

Esta é mais uma das ficções engendradas pela *maestrina* que desencadeiam a revolta das antigas vocalistas ali presentes, chegando uma delas a ameaçar denunciá-la publicamente, como atrás se apontou. Ainda neste caso, só em fase muito adiantada do relato subsequente nos será oferecida a chave destoutra ficção. Neste primeiro momento, porém, ainda só dispomos de dois dados importantes: primeiro, Madalena não pode encontrar-se perto de nenhuma “cidadezinha de África”, uma vez que as quatro restantes mulheres da banda sabem que ela já “não está à superfície da terra” nem “estaria nunca mais” (*idem*, p.22); segundo, Madalena deixara um filho que, conforme as contas de Nani, “deveria ter agora vinte anos” (*idem*, p.23). Bastante mais tarde vimos a saber que Madalena Micaia morrera três dias depois de dar à luz essa criança, e que a sua morte poderia ter sido evitada se Gisela não tivesse exercido uma extraordinária pressão sobre a jovem mãe, por causa do concerto agendado para uma data muito próxima do nascimento. Mais ainda, as outras três mulheres da banda tinham sido por ela coagidas a guardar segredo de tudo, ficando para sempre privadas de qualquer informação sobre o destino do recém-nascido.

Quando tais factos chegam finalmente ao nosso conhecimento, torna-se possível estabelecer nexos entre eles e os temas do colonialismo e de pós-colonialismo só aflorados n’*O Conto de Solange*. Sobre Madalena Micaia, apelidada de “African lady”, nunca ficamos a saber muito, mas dispomos de alguns dados relevantes: é a única mulher negra na banda, veio de África como as outras (no caso dela, a proveniência é S. Tomé), sendo contudo muito mais pobre do que elas, pertencendo a uma família grande a viver em Portugal com múltiplas dificuldades, trabalha num restaurante de segunda categoria, e é dona da melhor voz do grupo – aparentemente a única razão por que é nele admitida e lhe são tolerados os atrasos para os ensaios, e até a gravidez, quando a todas fora imposto pela maestrina uma espécie de voto de castidade e a canalização de todas as energias para um projeto musical pretensamente destinado ao mais arrasador sucesso. Essa relativa tolerância não impediu contudo Gisela de a esbofetear e insultar de “sua selvagem” (Jorge, 2011, p.175) quando tomou conhecimento da gravidez; nem obistou a que se referisse à criança como “aquilo” que ela trazia “[e]scondido no vão das ancas” (*idem*, p.178). Da mesma forma que não impediu ainda que, a propósito de Madalena, um dos homens envolvidos no dito projeto expressasse a opinião de os africanos continuarem

“primitivos, estivessem onde estivessem” (*idem*, p.178) acrescentando que “[e]ntre africanos há laços inexplicáveis. Filhos e sobrinhos convivem igualmente como se fossem nascidos do mesmo pai” (*idem*, p.178) e, portanto, em relação à gravidez era “deixar a rapariga desembaraçar-se, que alguém ficará com o resultado desse desembaraço” (*idem*, p.178). Seria, aliás, esse o mesmo homem a referir-se a Madalena como “acidente antropológico” (*idem*, p.213), provocando dessa vez uma reação furiosa em Gisela; mas, se pensamos por instantes que esta intervinha em defesa da companheira, depressa nos desiludimos; trata-se apenas de pragmatismo ao serviço do seu egoísmo feroz: “Sabes, eu não tenho só ambição, eu tenho visão (...). O acidente antropológico de que tu falas em breve vai ser moda, e logo vai ser normal (...). Eu sou uma mulher inteligente, uma pessoa prática...” (*idem*, p.213). A concluir esta breve ilustração do racismo latente na sociedade portuguesa dos anos oitenta, falta ainda mencionar a “Ave-Maria ao contrário” (*idem*, p.187) que Gisela dirige a Madalena:

Olá, Madalena, cheia de desgraça, ninguém está contigo, infeliz vais ser entre as mulheres, e não será bendito o fruto do teu ventre, nem sequer se chamará Jesus. Filho de ninguém, agente de violência, é o que se espera. (*idem*, p.186)

O leitor estará assim suficientemente esclarecido sobre as razões por que na “noite perfeita” Nani pretendeu subir ao palco e denunciar a hipocrisia de Gisela, quando esta invocava falsos motivos para a ausência de Madalena no verão de 2009. Terá tomado consciência do calculismo oportunista dessa mulher que apenas pretende a aclamação pública da sua pessoa sem olhar a meios para obtê-la e, mais ainda, ter-se-á porventura apercebido da condescendência implícita no apelo do “homem entretém” (*idem*, p.15), adjuvante da *maestrina*: “Palmas, então, para Madalena Micaia, que vive numa casota em África, sida e peste por toda a parte” (*idem*, p.22). Pode mesmo dar-se o caso de ter este leitor identificado na “corrente de solidariedade com África” (*ibidem*), nesse momento desencadeada e traduzida em palmas, uma certa dose de interiorizada culpa pós-colonial, por parte daquela audiência mas, quiçá, extensível ao leitor.

Resta aludir à “figura mistério” (*idem*, p.25) que surge no final da atuação de Gisela e constitui outra das suas manobras de manipulação da assistência. Essa foi a surpresa guardada para o fim e da qual retirou também o partido que desejava. Trata-se da inesperada aparição no palco de João de Lucena, o coreógrafo que duas décadas antes preparara o grupo das mulheres cantoras para o seu primeiro (e único) concerto, e se ausentara de

Portugal mais ou menos desde essa época. Solange é de todos os presentes na noite do Tivoli quem parece mais afetada pela surpresa, sendo ela, aliás, que Lucena corre a abraçar – gesto que Gisela se apressa a incorporar no final do seu espetáculo.

Quase a terminar o conto, vemos a *maestrina*, já no exterior do cine-teatro, esforçando-se por persuadir Solange de que “jamais poderia ter imaginado que seria o coreógrafo que iriam fazer descer pela escada misterioso” (*idem*, p.27), “[a] responsabilidade tinha sido da produção” (*ibidem*). Entretanto, alertado para a duplicidade e inconfiabilidade desta personagem, o leitor duvida, tanto mais que Solange faz rematar as juras da outra comentando: “Gisela despedia-se [...] com a emoção própria dos vencedores que sabem que perderão alguma coisa se ficarem dois minutos para trás, para darem uma palavra aos vencidos” (*ibidem*). Não podemos nesse momento descortinar o sentido oculto dessas palavras, o que só acontecerá muito mais tarde quando tivermos tomado conhecimento da história de amor entre Solange e Lucena.

Mas essa não será uma história vulgar. Constitui mais uma das experiências traumáticas que determinam o crescimento emocional da protagonista e narradora. Introduce uma nova temática no romance, a da homossexualidade reprimida ou ocultada, e reforça a imagem vampiresca de Gisela como encarnação da cultura do efêmero, do consumismo indiscriminado, e da fácil vitimização dos mais vulneráveis pelos vencedores completamente auto-centrados. Acompanhamos o começo e a evolução do deslumbramento da Solange de vinte anos por um Lucena de mais de trinta, e somos tão surpreendidos quanto ela pela revelação, em fase já bem avançada da relação entre ambos, da homossexualidade dele. Para mais, é por interpostas pessoas que Solange fica a saber que o seu caso amoroso não teria afinal passado de um disfarce de Lucena, como terá sido a opção tomada por muitos daqueles cuja orientação sexual não correspondia na época às expectativas e paradigmas sociais de normalidade. Aparentemente, mesmo entre os dois o assunto não chega jamais a ser discutido. Depois, João de Lucena parte para o estrangeiro e o reencontro com a antiga namorada só acontece na “noite perfeita”. Ela reconhece-o de imediato (até porque intui que será ele a aparecer no palco quando é anunciada uma surpresa), enquanto as irmãs Alcides, que a acompanham porque também foram parte da banda, têm mais dificuldade em identificá-lo. Na verdade a sua aparência tinha-se alterado consideravelmente, as roupas dançavam-lhe no corpo e Gisela chega a comentar: “tu bem viste o estado em que apareceu à nossa frente aquele sujeito” (Jorge, 2011, p.13). Só no final da segunda narrativa

saberemos que regressou a Portugal mortalmente enfermo. Nunca a doença é nomeada, mas até essa deliberada omissão nos permite inferir a possibilidade de tratar-se de sida. Uma possibilidade porventura sublinhada pelo interesse de Gisela em utilizar mediaticamente a sua morte anunciada. O que nos transporta ao desfecho do romance, ao seu epílogo – o momento em que Solange regressa ao presente da narrativa, o ano de 2009, após uma excursão de vinte capítulos pelos finais da década de oitenta.

Nesse ponto encontramos de novo a antiga *maestrina* agora procurando insistentemente, durante dois meses, localizar mais uma vez João de Lucena. O seu objetivo é fazê-lo participar num programa de televisão em treze sessões onde “[e]la iria desempenhar um papel de destaque” (Jorge, 2011, p.305). É à Solange que expõe o seu plano. Os rodeios sobre “para que pode prestar aquilo que temos de mais certo, a nossa morte. Acaso uma forma de sermos úteis não seria partilhá-la /.../ oferecendo-a aos outros?” (*idem*, p.306) imediatamente informam a sua interlocutora e, como é óbvio, o leitor, de ter ela a intenção de fazer os espectadores presenciar “em direto o definhamento”, “a decadência de uma personalidade biográfica” (*idem*, p.309). “Havia alguma coisa de patristico na sua fala, uma espécie de razão indefectível tecida sobre um pressuposto de falsidade” (*idem*, p.306) – é a primeira vez que Solange se refere nestes termos à retórica de Gisela, mas convém notar que esta acusação direta cobre retrospectivamente todas as suas falas: “parecia que tínhamos regressado aos discursos da garagem” (*ibidem*), sendo a garagem o lugar onde haviam decorrido, ao longo de mais de um ano, todos os ensaios do grupo.

Desta vez, porém, Solange está preparada para fazer frente a Gisela. Evoca por isso o dia em que, após a ter convencido a inventar nomes masculinos para assinar as letras que ela própria compusera, Gisela lhe dissera: “Somos tão parecidas! Deus nos livre de alguma vez virmos a lutar pelo mesmo pedaço de carne...” (*idem*, p.212). Nesse dia Solange tinha assegurado: “[q]uerida Gisela, isso jamais acontecerá na vida” (*ibidem*). Agora, todavia, reconhece: “[s]im, estávamos finalmente a disputar a mesma pessoa, o mesmo pedaço de carne, conforme ela mesma havia dito vinte e um anos atrás” (*idem*, p.309). Isto porque Solange sabe onde está Lucena, que desde a noite do Tivoli habita um apartamento no rés-do-chão da casa de que ela é proprietária. Contudo decide não o revelar. Decide protegê-lo dos desígnios da mesma mulher que em tempos escondera de todos a morte de uma personalidade supostamente não biográfica, a de Madalena Micaia – cujo corpo enrolado numa carpete fora retirado às ocultas da garagem dos ensaios – mas está na hora presente interessadíssima em expor aos olhos do

público televisivo a morte de João de Lucena – num e no outro caso funcionando tudo em prol das suas próprias conveniências. Quando, mais tarde, Gisela se apercebe do que se passou, troça de Solange:

*Mater Dolorosa*, queridíssima *Pietà*, a única diferença entre vocês é que ela segura o filho nos braços, e tu, foste colocar o teu sob os teus pés /.../ Guardaste-o durante três meses no rés-do-chão da tua casa. Afinal ele foi o teu único amante. (*idem*, p.315)

Solange, porém, terminou a sua aprendizagem e, finalmente sem nenhum subterfúgio, partilha com o leitor o que aprendeu sobre quanto Gisela ainda ignora:

Gisela pretende atingir o próprio domínio /.../ tudo sozinha, como a ponta de um diamante cego, rasgando o mundo na mira de um triunfo /.../ Parece desconhecer que tudo um dia será esquecido. Ela desconhece que entrou na engrenagem que mais rapidamente faz esquecer /.../ Mas a partir de agora /.../ Podemos conviver. Aprendi a combatê-la. (*idem*, p.316)

Verificamos assim, uma vez concluída a leitura integral do romance, que os temas nucleares já estavam presentes, sob forma embrionária, no conto introdutório (como, aliás, é também o caso em *A Costa dos Murmúrios*), e se entroncam na dicotomia esquecimento / memória que lhes serve ao mesmo tempo de suporte básico e de moldura configurativa.

Cabe neste contexto reequacionar o tratamento da dialética entre olvido e lembrança, no respetivo âmbito específico das obras aqui abordadas. De facto, se um tal formato é central nos dois textos, ele assume contornos particulares em cada um. N' *A Costa dos Murmúrios* serve para enfatizar a noção de que uma sociedade nada beneficia ignorando, distorcendo ou pretendendo obliterar da memória coletiva eventos traumáticos da sua história. Mais ainda, dir-se-ia que, implicitamente, se atribui às testemunhas e aos participantes na história de um povo a responsabilidade, se não o dever de, para esclarecimento das gerações futuras, em vez de colaborarem no processo de apagamento do passado, registarem a memória do sofrimento humano, por respeito ao preceito socrático de que uma vida (individual ou coletiva) não examinada não merece ser vivida. N' *A Noite das Mulheres Cantoras*, o mesmo binómio esquecimento / evocação do passado surge ligado a uma temática muito diferente, mas igualmente nuclear enquanto



eixo semântico em torno do qual se organizam outros dos mais relevantes significados textuais. Aqui o olvido surge prioritariamente associado ao “império minuto”, para usarmos uma expressão criada por Solange, e por ela repetida inúmeras vezes, como sinónimo de “reino do efêmero”.

A memória, por sua vez, será o antídoto dessa redução do sentido da existência humana aos ilusórios triunfos duns quantos ‘vencedores’, como Gisela, dispostos a sacrificar tudo e todos à sua luta pelo sucesso, por menos duradouro que seja. Cabe-lhe esse papel porque só recorrendo à memória se torna possível aprender, revivendo experiências suscetíveis de iluminar o presente e o futuro, em vez de se promover uma alienação causada tanto pela deturpação ou a ignorância do passado como pela fixação nas conveniências imediatas do presente.

Parece igualmente legítimo presumir-se que a sobreposição de narrativas em larga medida contraditórias (subscrevendo o esquecimento ou a omissão umas, enfatizando o poder da memória as outras)<sup>[9]</sup> constitui uma estrutura adequada a sublinhar o posicionamento ideológico de cada um dos textos aqui examinados.

Outro elemento também comum aos dois, e contribuindo para esse mesmo efeito, vem a ser o processo gradual de desocultação do passado, à medida que vão caindo disfarces de diferentes espécies. Na verdade, deve notar-se que em rigor nunca Solange nem Eva são totalmente ingénuas. Com vinte anos ainda, já elas se haviam apercebido do que prefeririam ignorar: “Desde que tinha chegado [a Moçambique] que tudo me parecia extremamente visível /.../ tudo parecia destilar a crueza própria de quando se visita a estrumeira duma casa, os canos subterrâneos duma cidade” (Jorge, 1988, p.89-90) – diz Eva Lopo ao recordar o quanto desejaria reduzir Helena ao plano das abstrações “da Beleza, da Inocência e do Medo” pois assim “ela não seria malévola mas frágil” (*idem*, p.90). Não o consegue, porém, do mesmo modo que não pode deixar de ver desde bem cedo o seu marido Luis Alex revelado “no centro da crueza” (*idem*, p.89).

Solange, por seu turno, mostra-se sempre até certo ponto consciente do egotismo cruel de Gisela, mesmo quando ainda partilhava os seus megalómanos sonhos de glória e colaborava nas suas estratégias para atingi-la. Quanto à sua relação com João de Lucena, recorde-se que até no auge da paixão já ela manifestava certa estranheza perante as barreiras por ele impostas à intimidade sexual de ambos. Mas as duas personagens, e o leitor

9 Lembre-se de novo como ao nível da estrutura narrativa de ambos os romances se elabora o atrás referido processo parapsíquico: a uma primeira narrativa afirmando um certo universo, justapõe-se outra que o nega quase por inteiro.

com elas, precisaram de tempo e experiência acumulada para entenderem por completo o que se escondia atrás de máscaras.

Concluído esse processo de amadurecimento e desocultação, teremos todos reconhecido plenamente os efeitos demolidores duma guerra anacrônica no caso de *A Costa dos Murmúrios* e, em *A Noite das Mulheres Cantoras*, a futilidade e as potenciais consequências trágicas do esforço humano para, sem quaisquer escrúpulos éticos, se alcançar êxito e poder, tão ilusórios como efêmeros, destrutivos para quem os persegue e, sobretudo, para as vítimas que forçosamente os alegados vencedores fazem no seu caminho. Apenas Gisela, imersa na cultura do *showbusiness* ou do simulacro por excelência, escolhe desconhecer ou desdenhar essa lição da experiência, e só “por essa razão é tão perigosa” (Jorge, 2011, p.316).

Resta-nos concluir que a letra da canção “Afortunada”, a mais aclamada do único disco das mulheres cantoras, contém afinal o autorretrato de Solange, embora tenha sido inspirada por Gisela. O mote fora o elogio tantas vezes repetido por uma figurinista deslumbrada pelo corpo e o porte de Gisela: “Que vous êtes fortunée madame!” (*idem*, p.147). Sim, sublinha também Solange, “Gisela Batista é uma mulher afortunada. Ela tem tudo ou quase tudo, e o que não tem procura e acha” (*ibidem*). Em verdade, no entanto, falta-lhe precisamente o principal. O que lembra outra ironia de Solange sobre ela: “tem tudo para ser uma grande cantora. Só não tem voz” (*ibidem*), como se dissesse: Só lhe falta a alma. Ou a substância, ou o que quer que seja que faz dos seres humanos mais do que simples corpos em movimento. Vive como animal predador, à custa de outras vidas, desde a do seu suposto pai, o Sr. Simon, afinal apenas o marido da mãe eventualmente seduzido por ela e transformado em financiador de todos os seus caprichos, passando pelas mulheres cantoras, Madalena Micaia acima de todas as suas vítimas, até João de Lucena que acaba por lhe escapar graças à intervenção de Solange.

Esta última, mau grado a sua passada semi-cumplicidade com a *maestrina*, tal como apesar da sua paixão romântica pelo coreógrafo, preservou em si a porção necessária de humanidade para não apenas se libertar de Gisela como dos limites do seu amor por Lucena, a quem no fim é capaz de defender e amar para além das barreiras da orientação sexual dele e até da sua morte iminente. Recusando o esquecimento e o “império-minuto”, Solange não tem nada. Mas tem tudo porque, como diz a canção, ela é

[a]fortunada, /.../ tem amor, não tem amante, tem morada, não tem casa, tem valor e não tem fama /.../ tem o mundo e não quer nada /.../ não tem cama, não

tem fama, não tem grades nem senhor. Mas tem amor, tem valor, tem morada. Afortunada, afortunada. *Bastaria a liberdade para ser dela namorada.* (*idem*, p.153; ênfase no texto)

## Referências

- JORGE, Lídia (1988). *A Costa dos Murmúrios*. Lisboa: Dom Quixote.
- \_\_\_\_\_. (2011). *A Noite das Mulheres Cantoras*. Lisboa: Dom Quixote.
- REIS, Carlos (2011). *O romance como rosto do mundo*: Disponível em <http://arquivolidia-jorge.blogspot.com/2011/03/ensaio-de-leitura-carlos-reis-e-noite.html>
- RICOEUR, Paul (1986). *Life: A Story in Search of a Narrator*. In M. C. Doerer and J. N. Kraay, eds., *Facts and Values. Philosophical Reflections from Western and Non-Western Perspectives* (pp. 121-132). Dordrecht, Boston, Lancaster: Martinus Nijhoff.
- SIMAS-ALMEIDA, Leonor (2010). Invenção da história e mimese dos sentimentos em *A Costa dos Murmúrios*, de Lídia Jorge. *Luso-Brazilian Review*, 47(2), 150-162.
- SMITH, Murray (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and Cinema*. New York: Oxford University Press.
- WHITHEAD, Ann (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

[recebido em 9 de Abril de 2017 e aceite para publicação em 1 de agosto de 2017]