

A invisibilidade de Madalena Micaia: ecos do colonialismo em *A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge

The invisibility of Madalena Micaia: echoes of colonialism in *The Night of the Singing Ladies*, by Lídia Jorge

Rony Márcio Cardoso Ferreira¹
ronymcf@gmail.com
Liliane dos Santos Durães²
lilianeduraes@yahoo.com.br
Carolina Jovanelli³
caroljovanelli@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo principal analisar o silenciamento cultural problematizado em *A noite das mulheres cantoras* (2011), romance da escritora Portuguesa Lídia Jorge, assim como os ecos do colonialismo ainda presentes quanto ao tratamento dos retornados a Portugal, mais especificamente da personagem Madalena Micaia. Para isso, nos valem dos pressupostos de Homi Bhabha (1998), Michel Foucault (2004; 2008) e Jacques Derrida (1991) para tratarmos das questões dos entre-lugares culturais, biopoder e da noção de diferença. Por conseguinte, este estudo busca ressaltar a relevância de uma problematização crítica sobre o discurso colonial que sustenta a visada ocidental, além da repercussão social nas vidas deixadas para morrer e da importância de um pensamento que valorize as diferenças, impedindo que o ciclo de Madalenas Micaias se perpetue.

¹ Professor dos Cursos de Letras da Faculdade de Artes, Letras e Comunicação (FAALC) da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Cidade Universitária de Campo Grande. Professor Permanente do Programa de Pós-graduação stricto sensu em Letras (Campus de Três Lagoas/UFMS) e do Programa de Pós-graduação stricto sensu em Letras (Unidade Universitária de Campo Grande/UEMS). Pesquisador do Grupo de Pesquisa História da tradução no Brasil: tradução literária, crítica de tradução, perfil de tradutor (UnB) e do Grupo de Pesquisa SuDiC - Corpo, Sujeito e(m) Discursividades (político)miédiáticas (UFMS). Membro Associado da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC).

² Professora efetiva de Língua Portuguesa e Literatura da rede pública Estadual do Estado de Mato Grosso do Sul (SED/MS), desde 2017. Atua nas seguintes áreas: Língua Portuguesa, Literatura, Técnicas de Redação, Leitura e interpretação. Atualmente, é mestrande do Curso de Pós-Graduação stricto sensu em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários, Linha de Pesquisa: Literatura e invenção: do local ao universal), campus Três Lagoas (CPTL), da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul. Pesquisa a animalidade na literatura de Clarice Lispector, sob a orientação do Prof. Dr. Rony Marcio Cardoso Ferreira. Bolsista FUNDECT desde 12/2023.

³ Discente da graduação em Letras - Licenciatura-Português e Inglês da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, bolsista FUNDECT, com o plano de trabalho intitulado "A desconstrução nos trópicos: Jacques Derrida e a teoria da tradução no Brasil", sob orientação do Prof. Dr. Rony Márcio Cardoso Ferreira.

Palavras-chave: Entre-lugar; Diferença; Lídia Jorge.

Abstract: This article's main goal is to analyze the cultural silencing problematized in *The Night of the Singing Ladies* (2011), a novel by Portuguese writer Lídia Jorge, as well as the echoes of colonialism still present regarding the treatment of those returning to Portugal, more specifically the character Madalena Micaia. To do so, we use the assumptions of Homi Bhabha (1998), Michel Foucault (2004 e 2008) and Jacques Derrida (1991) to address the issues of cultural in-between places, biopower and the notion of difference. Therefore, this study seeks to highlight the relevance of a critical problematization of the colonial discourse that supports the Western vision, in addition to the social repercussions on lives left to die and the importance of a way of thinking that values the differences, preventing the cycle of Madalenas Micaias to perpetuate.

Keywords: Between-place; Difference; Lídia Jorge.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

De que modo se formam sujeitos nos “entre-lugares”, nos excedentes da soma das “partes” da diferença (geralmente expressas como raça/classe/gênero e etc)? De que modo chegam a ser formuladas estratégias de representação ou aquisição de poder (*empowerment*) no interior das pretensões concorrentes de comunidades em que, apesar de histórias comuns de privação e discriminação, o intercâmbio de valores, significados e prioridades pode nem sempre ser colaborativo e dialógico, podendo ser profundamente antagônico, conflituoso e até incomensurável? (Bhabha. 1998, p. 20).

O fragmento epigráfico de Homi Bhabha retirado de *O local da cultura* (1998) apresenta-nos questionamentos imprescindíveis quando pensamos em contextos pós-coloniais. Da passagem, destacamos algumas noções que nos serão valiosas ao longo deste estudo: entre-lugar, diferença e poder. Todas elas estão, de certa forma, potencializadas em *A noite das mulheres cantoras*, obra da escritora Lídia Jorge, publicada em 2011 pela Editora Dom Quixote, em Portugal. O romance, que aborda várias questões culturais, vale-se do *zeitgeist* para denunciar as agruras sofridas pelo povo africano em terras portuguesas, bem como a situação de abatimento moral vivenciada pelos chamados retornados/regressados: colonizadores portugueses que retornaram da

África após a Guerra Colonial Portuguesa (1961-1974). Esse retorno simboliza a prova viva da derrocada portuguesa, tendo em vista o empreendimento salazarista em Portugal.

Nesse sentido, a obra de Jorge pode ser considerada, a partir de uma abordagem mais culturalista, uma espécie de um trabalho escritural fronteiriço de cultura, o qual Bhabha entende como uma arte que “renova o passado, configurando-o como um entre-lugar contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O passado-presente torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver” (Bhabha, 1998, p. 27). Em outras palavras, sob essa égide, o livro de 2011, além de revisitar o passado e ser um trabalho estético com a linguagem, relê a história colonial a partir de um espaço-tempo singular em que as diferenças emergem.

Ao rememorar a história das mulheres cantoras, Solange, a narradora-personagem do romance, faz de sua enunciação um local do dever: um espaço em que a voz narrativa se vê na obrigação de reviver um passado histórico, longe de qualquer nostalgia piegas que reforce o empreendimento colonial. O que seria a história de um grupo torna-se a história de um povo, ou, nas palavras da própria autora, no prefácio de *A noite das mulheres cantoras*:

[...] *na história de um bando conta-se sempre a história de um povo, sendo esse o caso das páginas que me foram propostas [...] 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* (Jorge, 2011, p. 2, grifo nosso).

Dessa forma, a escritora parece abrir espaço para uma reflexão acerca da diferença, onde uma espécie de “entre-lugar” fornece a possibilidade de novos signos de identidade, uma nova forma de elaboração de estratégias de subjetividade. Enquanto narrativa que denuncia o poder do Estado, aqui perpetrador de todo tipo de violência contra os colonizados e seu próprio povo, o romance da escritora amplia a nossa compreensão sobre o empreendimento colonial português, denunciando as mazelas sociais e papel do Estado sobre os corpos ali representados, aspectos relevantes para a constituição de sua própria história, da história portuguesa.

Em meio à tentativa de reconstrução de Portugal, que agora não cultua mais o Deus católico da trindade, mas o desejo narcísico e individualista, percebemos a obra como uma perfeita alegoria da transformação social da nação, que teve seus alicerces abalados após a guerra colonial provocada pelo salazarismo. A partir do romance, que retrata a década de 1980, período de grandes transformações no país, conhecemos um grupo de mulheres, que assim como tantos outros da época, desejavam conquistar o mundo com sua música *pop*, por meio do grupo Apóscapilpo:

quem apenas escutasse, ouviria Apocalipse, um jogo que reverteria a nosso favor, conferindo-lhe um tom atemorizante, próximo do religioso. No segundo momento, porém, esse primeiro sentido desfazia-se, a solenidade esfarrapava-se, a convenção esmigalhava-se em pequenos cacos. Pois uma vez soletrado, o que sobressaia era apenas um nome, Calypso, uma dança, um ritmo (Jorge, 2011, p. 49).

O nome do grupo não foi uma escolha de todas. Sugestionado por Gisela, essa era a única opção de nomenclatura, afinal, suas determinações eram obedecidas em todos os momentos, sem contestação, pois era ela quem detinha o poder econômico, a bagagem cultural e uma experiência de vida maior, ficando em vantagem diante de suas companheiras. Os valores e costumes da época ficam bem delimitados pela narrativa de Lídia Jorge e são representados por personagens como Gisela, que reproduz comportamentos racistas, elitistas e misóginos, em suma, excludentes.

Em *A noite das mulheres cantoras*, as personagens são apresentadas pelo olhar atento da narradora Solange Matos que, por meio de sua memória individual, revive a “Noite perfeita” (nome dado ao primeiro capítulo do romance), transportando-nos para acontecimentos ocorridos há muito tempo e desencadeadores de consequências e de marcas profundas na vida da narradora. A “Noite perfeita”, que acontece no ano de 2009, diz respeito ao reconhecimento e aclamação, em um programa de auditório, do LP lançado pelo grupo na década de 1980, bem-sucedido após o suposto desaparecimento de Madalena Micaia e o posterior sucesso do grupo musical.

Esse reconhecimento, em uma noite encantada, segundo palavras da própria narradora, acontece durante a homenagem que Gisela Batista, a maestrina, recebe em um programa de auditório televisionado. O reencontro, para a homenagem, leva Solange e as irmãs Alcides (Nani e Maria Luísa) a serem confrontadas por um segredo do passado, ironicamente, o mesmo segredo que tornou esse momento possível. A partir disso, um jogo de antíteses é criado, onde: luz e sombra, som e silêncio, movimento e inércia, vida e morte se tornam elementos chaves para a construção de uma narrativa profunda, permeada de contrastes sociais perniciosos, que descortinam os preconceitos latentes ao longo da obra. A presença dessa alteridade, entre outras possíveis leituras, talvez seja o alicerce de Lídia Jorge nesta obra, sua sustentação.

Portanto, neste artigo, buscaremos explorar questões acerca do preconceito, dos estereótipos e da propagação de violência. A partir de teóricos como Homi Bhabha (1998), Michel Foucault (2004; 2008), Jacques Derrida (2006), Gabriel Giorgi (2016), entre outros, levantaremos a problemática do discurso colonial e sua repercussão social nas vidas deixadas para morrer. A leitura que fazemos d'*A noite das mulheres cantoras* (2011) nos leva a uma reflexão sobre a perpetuação da violência contra as Madalenas que encontramos em cada esquina e como elas passam e deixam de existir em nossa sociedade, devido à ainda atual aplicação do discurso colonial e do não respeito às diferenças.

O CORPO COLONIZADO: BIOPODER E DIFERENÇA

As personagens são apresentadas no decorrer da história sob o olhar observador e ingênuo da narradora Solange Matos. A possibilidade de se inserir no mundo da fama, algo até então desimportante, a consome, de forma que esse se torna um desejo pungente e inconsequente, levando-a, juntamente às outras mulheres, a aceitar,

sem contestações, a violência que lhes era imposta. As cinco personagens sofrem com situações que as objetificam (suas imagens e capacidades só podem ser mensuradas

e validadas pelos homens que “entendem” do *Showbizz*), com violências estéticas (representadas por um enorme espelho e uma balança) e até pela castração de suas vidas afetivas e sexuais (praticadas de forma abusiva e intencional pela maestrina).

Nesse contexto, tanto o espelho quanto a balança tornam-se *aparatos*, termo utilizado por Michel Foucault para denotar um dispositivo que “está sempre inscrito em um jogo de poder, estando sempre, no entanto, ligado a uma ou a configurações de saber que dele nascem, mas que igualmente o condicionam” (Foucault, 2004, p. 193). Esses aparatos funcionariam como parte da estratégia da relação de força e poder, podendo vir a sustentar tipos de saberes que são seu próprio suporte, o seu próprio meio e fim. Os corpos aqui são manejados de forma a se tornarem dóceis, como soldados moldados para a batalha, como reitera Foucault em sua obra *Vigiar e punir* (1987): “ao corpo que se manipula, se modela, se treina, que obedece, responde, se torna hábil ou cujas forças se multiplicam” (Foucault, 1987, p. 163).

Isso revela a força do discurso colonial na manipulação de relações de força diante daquele que é colonizado, realizando, de certa forma, um adestramento, descaracterizando suas individualidades. Dessa forma, ressaltamos as atitudes de Gisela e a sua relação de domínio para com as outras cantoras do grupo, tanto no ato de bloquear os impulsos alimentares das personagens quanto no de utilizar a imagem refletida para padronização do que seria apresentado ao público, tudo sempre de acordo com a lógica dos homens que dominam o *Showbizz*.

À primeira vista, a balança era um instrumento de pesagem destinado a ocupar um lugar discreto no meio das nossas manobras, *mas não foi só esse o papel que lhe coube*. Colocado sob a grande fotografia de Gisela, o instrumento de pesagem iria ocupar a primeira volta duma senda em espiral que iríamos começar a percorrer, dia após dia, sem darmos por isso. Era a nossa brincadeira de crianças a construir-se a partir da engrenagem duma Krups branca. *Um Instrumento de vigilância para além do corpo* (Jorge, 2011, p. 80, *grifos nossos*).

Diante disso, em *A noite das mulheres cantoras*, observamos tanto a utilização do poder sobre os copos, que devem se tornar submissos, como o do biopoder sobre as vidas das personagens. De acordo com Michel Foucault (1984), o biopoder é um mecanismo de ação direta utilizado pelo Estado para um controle não disciplinar no que tange à vida de seus cidadãos, de forma que as escolhas não são mais individuais, e sim dependentes de um crivo da sociedade e do Estado. Esse controle seria exercido sutilmente de forma conjunta sobre os grupos que formam a sociedade, desencadeando comportamentos em massa referentes à relação do que consomem, pensam e julgam como certo ou errado, o que possibilitaria a exclusão, subjugação ou punição de indivíduos cujos comportamentos não estejam em conformidade com os ideais vigentes.

Isso pode ser observado na narrativa ao percebermos como as personagens retornadas, como tantos outros, são literalmente esquecidas pelo Estado na África. Esse povo, negligenciado pela nação, viu-se capaz de atos considerados insanos para sobreviver, como recorda a narradora ao se lembrar da fuga de Gurué para Portugal, quando seu pai estava disposto a cometer um crime para escapar com a família. Diante da possibilidade de assassinar um outro negro, os retornados se colocaram em uma posição de poder em relação aos corpos africanos, reproduzindo comportamentos ditados pelo biopoder da época, mesmo que eles também sofram com as consequências dessa estrutura colonial. Em outras palavras, como declara Gabriel Giorgi, “nossas sociedades traçam distinções entre vidas por proteger e vidas por abandonar” (Giorgi, 2016, p. 12).

No caso de Madalena Micaia, a velha diretriz do biopoder é exercida de forma clara e tangível, pois “o velho direito de fazer morrer ou deixar viver foi substituído pelo poder de fazer viver ou de rechaçar para a morte” (Foucault, 1984, p. 167). Micaia, ao ser abandonada à própria sorte, tendo sofrido em vida e seu corpo descartado na morte, sem cerimônia ou remorso, como uma coisa, como lixo, foi rechaçada para a morte por suas companheiras, pelo pai de seu bebê e pelo Estado. Se nenhum deles de fato teve sangue em suas mãos, a estrutura social, onde Madalena se encontrava à margem, possibilitou sua morte desumana e injusta.

Entretanto, de certa forma, todas as integrantes da *girlband* são vítimas, pois, embora as personagens não tenham vivido os horrores da guerra colonial – o romance situa-se na década de oitenta do século XX –, elas viveram as consequências dela, enraizaram o discurso vigente e, diante da necessidade de retornar, transformaram-se em mulheres *retornadas*: “As descendentes dos pedaços de um velho império perdido que ainda fazia doer por aqui e por ali” (Jorge, 2011, p. 7). Em meio a isso, ainda mais marginalizada, está Madalena, a única entre as mulheres que de fato tinha um grande talento para o objetivo proposto: era “a dona daquela bela voz *jazzística*” (Jorge, 2011, p. 9). Esse era o único motivo pelo qual estava ali, entre quatro mulheres consideradas brancas, portuguesas e com vidas reconstruídas (pelos pais, por casamento de conveniência e pelo contrabando de pedras preciosas) depois de seus retornos, condição que Micaia nunca alcança.

Podemos então considerar Madalena como a *diferente*, o que nos remete à discussão de Jacques Derrida acerca da *différance*, neografismo cunhado por ele em 1964, quando pensa a *diference* como a multiplicação de novos valores ou como forma de valorizar o outro, em nome de uma alteridade radical onde “a diferença só pode ser pensada a partir de si mesma, desdobrada no intervalo de si para consigo, mas, por ser sempre diferente, jamais se auto identifica no processo” (Nascimento, 2021, p. 151). Isto é, o filósofo propõe uma abertura ao pensamento desconstrutor, onde não há imposição e nem um pensamento binário, sendo a *différance* uma marca e um rastro de alteridade, presente em todo lugar, de forma que “o processo de cisão e de divisão do qual os diferentes ou as diferenças seriam os produtos ou os efeitos constituídos” (Derrida, 1991, p. 39).

Partindo desse pressuposto, percebemos como em todo o romance esse pensamento derridiano, de respeito e exaltação às diferenças, não está presente, afinal, o discurso colonial apresentado na narrativa situa o colonizado enquanto degenerado, como forma de justificar a conquista e estabelecer o poder e um “regime de verdade”, a estereotipação. Em outras palavras, percebemos que a diferença, tal como proposta por

Derrida, não se presentifica nas relações entre as personagens da narrativa, mas emerge como uma necessidade basilar nas relações entre os sujeitos no mundo contemporâneo. Talvez por isso, de acordo também com Bhabha (1998, p. 20), a diferença não deveria ser lida como “reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição”. Contraditoriamente, é justamente isso que ocorre de forma violenta e definitiva na vida daquelas personagens do romance, onde os traços étnicos e culturais sobrepõem o direito à dignidade humana, em uma narrativa permeada pelo preconceito.

Madalena era uma retornada como as outras, porém a cor de sua pele, retinta, e a sua origem africana a colocavam em uma situação inferior, condição essa retratada inconscientemente pela narradora Solange em seu relato, afinal, enquanto vivia aquilo, não percebia o apagamento da outra. Se o corpo, como preconizado por Foucault (1975), está sempre inscrito na economia do prazer, do desejo, assim como na da dominação e do poder, percebemos que problemas sociais como os que envolvem preconceitos culturais são abordados dentro de um cenário pós-colonial em construção, mas que ainda permeia suas agruras e convenções estabelecidas anteriormente.

Os costumes e concepções arraigadas no colonialismo ainda estão presentes nesse cenário, como afirma Inocência Mata, de modo que, mesmo após a independência, eles ainda participam da “larga a história de crueldade em que o colonialismo é uma página a mais” (Mata, 2000, p. 2). A violência a qual é submetida Madalena e suas companheiras ao longo da narrativa prova que, mesmo após a derrota para as colônias, Portugal continuava sendo a mesma nação interessada somente em resolver os próprios interesses e perpetuar a desigualdade por meio do poder. Isso aconteceria por meio da estereotipação, postulada por Homi Bhabha como:

uma forma de identificação que vacila entre o que está sempre no “lugar”, já conhecido, e algo que deve ser ansiosamente repetido... como se a duplicidade essencial do asiático ou a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados no discurso (Bhabha, 1998, p. 105).

Por serem julgadas de acordo com um estereótipo, a imagem aqui não é deslocada, é descartada. As personagens são rotuladas e tratadas não como seres individuais, mas como um grupo marginalizado, imutável e perfeitamente passível de controle. Em destaque, temos a personagem Madalena Micaia, vista de forma selvagem, inferior, desonesta, promíscua, demoníaca e descartável, reforçando a visão estereotipada que possuem da mulher africana. Em *A noite das mulheres cantoras*, a violência não é apenas simbólica, ela é tanto estrutural quanto cultural, o que reforça ainda mais a estereotipação em contextos pós-coloniais.

CICLOS DE VIOLÊNCIA: MADALENA E A INVISIBILIDADE CULTURAL

Relembrar nunca é o ato tranquilo de introspecção ou retrospecção. É um doloroso re-lembrar, uma regressão do passado desmembrado para compreender o trauma do presente (Bhabha, 1998, p. 101).

O romance de Lídia Jorge aborda o período compreendido entre a década de 1980 e o ano de 2009 e é composto por flashbacks da infância e juventude de Solange Matos (também narradora da história), além de retratar seu trauma com a fuga da África. A personagem era letrista de um grupo de mulheres cantoras, como tantas outras da época, que tiveram suas carreiras meteóricas interrompidas na mesma velocidade em que eram alçadas ao estrelato. Ela e suas quatro companheiras, todas retornadas, Gisela Batista, a maestrina, as irmãs Maria Luisa e Nani, e Madalena Micaia, a *African lady* (isso não era um elogio), protagonizam uma narrativa sinestésica e fortemente estruturada, levando-nos a uma época onde a sociedade portuguesa, em uma tentativa fracassada de reerguer-se dos escombros da guerra colonial, é obrigada a receber de volta aqueles que foram fazer fortuna na África colonizada, mas voltaram em fuga.

Esses *retornados* voltaram destituídos de fortuna, saúde mental, dignidade e, em muitos casos, sem condições de se reconstruir. Nessa situação, temos o Sr. Botelho,

personagem que vivia de luto e buscava uma reparação da colônia, agindo como voz desse grupo desfavorecido e fragilizado pelo descaso do Estado. Essa dor é narrada por Solange, por exemplo, ao chegar à reunião no restaurante *Ritornello* onde assinaria uma espécie de petição, em nome de seus pais, como solicitado por eles anteriormente:

Enquanto era servido, reparei que a saudade se transformava em dor, sobretudo no momento em que 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, explicava a causa da definitiva ausência. Falecimento por depressão, suicídio, tumor não benigno. Dizia ele, sem querer referir-se à palavra exacta (Jorge, 2011, p. 19).

O Sr. Botelho busca uma indenização material, visto que as vidas perdidas não poderiam ser ressarcidas. Aqui, a “pós-colonialidade” é um lembrete das relações remanescentes na nova ordem mundial, onde “Tal perspectiva permite a autenticação de histórias de exploração” (Bhabha, 1998, p. 26), o que efetiva a enunciação de outras vozes dissonantes e até dissidentes, como defendido pelo crítico indo-britânico. Solange pode ser considerada uma dessas vozes, pois suas letras, utilizadas somente em lugares de baixo prestígio social, passam a ser notadas por pessoas com conhecimento e talento musical inquestionável. Uma oportunidade única surge, entretanto, essa se torna mais uma história de exploração, onde o menos favorecido não consegue sair desse ciclo de abuso, chegando até a validá-lo, como em: “O que a máquina infalível anunciava, mais do que um peso, era um carácter. A balança estava a dizer que éramos umas dribladoras, umas fracas, umas pessoas com sonhos, mas sem causas” (Jorge, 2011, p. 82).

Durante o episódio de dor e desolação ocorrido no *Ritornello*, Solange Matos conhece as irmãs Alcides, Nani e Maria Luísa (cantoras líricas que estudavam na mesma universidade que a narradora), das quais ela era uma fã silenciosa: “suas figuras chegaram a ocupar o lugar vazio destinado aos seres inacessíveis, aquele pedestal que sempre temos preparado para preencher pela beleza, e raramente encontramos objectos à altura

semelhante de culto” (Jorge, 2011, p. 23). Solange não havia ascendido ao mundo delas, mas elas haviam descido ao seu com o convite para ser letrista, de forma que a personagem se sentisse valorizada, ao contrário de seu espaço social até aquele momento.

As irmãs, ambas retornadas como Solange, são a ponte para o encontro com Gisela Batista, dez anos mais velha que as demais, e a quem Murilo Cardoso – colega de pensão apaixonado pela da narradora e único personagem a não sucumbir ao *zeitgeist* – alerta de forma assertiva sobre a má influência que a “artista de terceira categoria” representa: “Não era em vão que se lhe referia como uma devassa, pintando-a como uma cantora de cabaré ardilosa, capaz de ir desencantar jovens sopranos às salas do conservatório para tentar limpar o seu percurso mundano e ganhar a credibilidade que não merecia” (Jorge, 2011, p. 31).

Todo o instinto de proteção de Murilo, ao longo da narrativa, é visto por Solange como uma tentativa de controlá-la, de “escolher por ela”, afinal, essa era a única realidade que conhecia, posto seu papel social. Entretanto, esses avisos acabavam provocando uma curiosidade e expectativa ainda maior na narradora, comprovado quando a mesma conhece finalmente a maestrina: “Mas porque exercia um poder tão extraordinário aquela mulher, sentada no banco dum piano, trajada como uma indumentária tão asséptica? Porque emanava da sua figura uma força de sedução tão imperiosa, tão inexplicável?” (Jorge, 2011, p. 35). Gisela, então, ganha “o lugar destinado aqueles seres inacessíveis”, sendo dona de uma força de espírito e oratória perfeita, ela, além de financiadora daquele sonho, conquista mais uma seguidora para a obtenção de seu sucesso:

Gisela não desejava ser uma solista, apenas queria fazer arrancar do nada um grupo de mulheres cantoras como tantos outros havia, e para isso era desenvolvida uma espécie de esforço de superação sobre si mesma, e sobre as suas companheiras que estava bem à vista. Aquele esforço ordenado comovia-me [...]nem que para tanto fosse necessário espancar o corpo e a alma (Jorge, 2011, p. 47).

Apenas no quarto capítulo do romance conhecemos, sob o olhar de Solange, Madalena Micaia, e percebemos o desdém de Gisela – por tudo que a mulher representava – com a cantora que sempre chegava atrasada: “Porque te chamam de *The African Lady*, lá no restaurante onde trabalhas?” (Jorge, 2011, p. 43). A maestrina deixa clara a maneira como os africanos eram vistos, reforçando os estereótipos de pessoas como Micaia: irresponsáveis, preguiçosos e não confiáveis. Isso fica evidente, por exemplo, quando vemos que as sacolas da mulher, de pele mais escura que as outras, eram sempre revistadas por Gisela quando chegava ao estúdio para ensaiar.

Dessa forma, o desrespeito, definido por Bhabha como “termo forjado nas fronteiras da destruição étnica que é, ao mesmo tempo, o signo da violência racializada e o sintoma da vitimização social” (Bhabha, 1998, p. 20), começa a se tornar cada vez mais pungente ao longo da obra, tanto em relação às quatro personagens que compõem a *girlband*, mas principalmente quanto àquela que tem em sua origem maior vulnerabilidade referente às questões culturais diante do cenário pós-colonial em Portugal, Madalena.

Mesmo quando Solange descobre o porquê do interesse em suas letras e em seu pouco alcance vocal, ela se sente privilegiada por ter a oportunidade de viver o que lhe é proposto, pois agora ela pertencia a esse movimento “imparável”, mesmo que ela fosse maltratada e presenciasse cenas constantes de desrespeito. A narradora percebe que Gisela Batista não tinha talento: “sua voz apresentava um timbre bem aceitável [...] na realidade apresentava pouca extensão, pouco brilho, uma vibração fraca [...]. A sua voz era idêntica a minha” (Jorge, 2011, p. 46) e, por isso, ela precisava das vozes de Solange e das Irmãs Alcides. A voz dela ao lado da de Madalena seria terrivelmente ofuscada e sua falta de talento seria evidenciada pela potência extraordinária da outra:

Mas quem me atraía a atenção era Madalena Micaia. Ela sim, ela tinha uma bela voz, quente e profunda, aveludada, dramática, uma voz que apetecia deixar isolar e desprender, deixar ouvir o solo, uma voz que voava acima de nós, quando se levantava e abafava por completo o

fluxo lírico das irmãs Alcides, transformando tudo o mais em puro ruído de fundo (Jorge, 2011, p. 46).

Dito de outra forma, mesmo que Solane percebesse esse desrespeito, ela preferia os benefícios advindos dele. Então, mais uma vez, vemos as próprias *retornadas* subjugando umas às outras (subjugando, principalmente, Madalena), na busca por *status* e fama. A melhor voz do grupo vivia em situação muito precária, sem recursos e em uma casa amontoada por familiares das quais era responsável. Uma vida silenciosa, interrompida somente por alguns sorrisos e gargalhadas em momentos isolados, é assim que Solange a retrata. A cantora, que trabalhava em um restaurante de dia e cantava em um bar à noite, chega a se explicar: “se chego atrasada é por causa da vida da família, pai, mãe, todos sem nada, depois daquela calesa que lhes levou a casa [...]. E agora até meu irmão chegou a Lisboa e também não tem casa. Ando a tratar da vida dele. O que eu posso fazer?” (Jorge, 2011 p. 109).

Sabemos pouco de outros aspectos da vida de Madalena, aspectos que saíam da superficialidade, pois a mesma “aparece” pouquíssimo ao longo da narrativa, diferente das outras cantoras, que tinham maior contato com a narradora e, conseqüentemente, ao longo da obra, vários detalhes e dramas de suas vidas são revelados. Madalena, “cheia de desgraça” (como é de forma jocosa chamada posteriormente), é quase invisível para suas companheiras, a não ser em momentos em que buscam evidenciar sua inferioridade. Mesmo que todas reconhecessem sua bela voz, a história que a precedia, sua origem e sua realidade, impediam que ela fosse vista como uma pessoa digna daquelas mulheres.

As outras participantes do grupo tinham que “conviver” com a “petulância” e insubordinação da africana, que estava ali porque era a única que realmente tinha talento: “fechou os olhos e soltou um grave, um som harmonioso que subia e descia na escala, sem intervalo, exibindo uma extensão formidável, uma potência de voz quase intimidante, quase estentórea” (Jorge, 2011, p. 44). Gisela precisava de Madalena, as mulheres dependiam de seu talento, e foi assim que a cantora garantiu seu lugar entre aquelas que não a viam como igual. Aqui, lembramo-nos do que já postulava Foucault acerca da

relação do corpo e sua utilidade: “o corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso” (Foucault, 1987, p. 29). Então, elas estavam dispostas a aguentar sua presença, sua insolência e a aturar suas “selvagerias”, por causa da conveniência dessa relação. Mesmo sendo menosprezada, todas sabiam da importância de Micaia para alcançarem seu objetivo final, o sucesso.

Diante deste propósito, tão magnânimo na visão das cantoras, as cinco iniciam um caminho de sacrifícios. Solange, por exemplo, apaixona-se por Lucena (o coreógrafo, que no último capítulo tem sua homossexualidade finalmente informada à narradora), mas mantém seu namoro casto em segredo por conta do juramento feito pelo grupo, ao mesmo tempo que é impedida por Gisela de assumir a autoria de suas letras:

[...] as exigências não tinham terminado. Gisela pediu-me ainda que usasse nome de homens para as letras que eu não iria assinar. Ela pensava que sendo um bando de cinco mulheres iríamos *precisar de um suporte masculino de retaguarda bem forte*. Na verdade, a população humana não era epicena, tinha dois gêneros, mas *ela não acreditava que se confiasse na capacidade das mulheres* (Jorge, p. 136, *grifos nossos*).

A personagem mais uma vez sofre uma violência simbólica, dessa vez sobre sua propriedade intelectual, sua criação, uma violência que é aceita pelo bem do grupo, como afirma Gisela. Não acreditavam, naquela época, que mulheres fossem capazes de muitas coisas, portanto, somente com o aval e proteção masculina elas poderiam ousar ir além dos costumes. Vemos nessa situação, a partir de procedimentos disciplinares, como o julgamento e as normas da parte poderosa da sociedade, da elite cultural e intelectual, controlavam a população a ponto de não haver reação contrária à atitude da maestrina. Elas estavam, de certa forma, encarceradas em suas cavernas, não conseguindo enxergar o sistema que as envolvia, pois, como atesta Foucault:

Mas o corpo também está diretamente mergulhado num campo político; as relações de poder têm alcance imediato sobre ele; elas o investem, o marcam, o dirigem, o supliciam, sujeitam-no a trabalhos, obrigam-no a

cerimônias, exigem-lhe sinais. Este investimento político do corpo está ligado [...] à utilização econômica; é [...] como força de produção que o corpo é investido por relações de poder e dominação; mas em compensação sua constituição como força de trabalho *só é possível se ele está preso num sistema de sujeição* [...] (Foucault, 1987, p. 29, grifo nosso).

Então, as cinco mulheres começam a sofrer contínuas violências na busca pelo estrelato: suas aparências são avaliadas e diminuídas pelos homens detentores do saber, suas castidades são monitoradas pela hipócrita Gisela – ela mantinha um caso extraconjugal com o padrasto antes mesmo da mãe falecer – e a maestrina controlava todas com seu poder de persuasão, autoritarismo e dinheiro. Por exemplo, Gisela dá dinheiro a Madalena para que ela falte ao trabalho e vá aos ensaios, mesmo com os protestos da outra, que, ao não se iludir com os sonhos da fama, sabe que não pode perder seu emprego. Entretanto, a maestrina é enfática quanto às suas prioridades: o sucesso a qualquer custo.

Quando os ajustes performáticos, corporais – a pesagem a cada ensaio era obrigatória e vexatória para quem não cumpria a meta – e doutrinários estavam prontos e elas finalmente estavam caminhando com sucesso para a gravação do primeiro LP do grupo Apóscalipso, a verdade que todos fingiam não ver vem à tona: Madalena Micaia estava grávida. Não foi por acaso que a própria narradora afirma uma vez ao longo do romance: “a balança estava a dizer que éramos umas dribladoras, umas fracas, umas pessoas com sonhos, mas sem causas” (Jorge, 2011, p. 80). Talvez nem tanto fracas ou sem causas, mas mulheres replicadoras de um discurso de poder, ainda de forma inconsciente.

MADALENA, CHEIA DE DESGRAÇA: O ESTEREÓTIPO DA DEGENERADA

Para compreender a produtividade do poder colonial é crucial construir o seu regime de verdade e não submeter suas representações a um julgamento normatizante (Bhabha, 1998, p. 106).

Ao tratarmos do nome da personagem Madalena, logo nos vem à mente outra Madalena, a do texto bíblico: humilhada e destituída de valor. A Madalena de Lídia Jorge estava grávida, seu bebê deveria nascer há poucos dias da gravação do LP e, mais uma vez, sua origem, de acordo com o imaginário do português colonizador, apresentaria Micaia por um viés de promiscuidade. Todos propagaram esse julgamento, estabelecendo um regime de verdade que não se preocupa com o outro. Na visão daquelas pessoas ela provavelmente não tinha apenas um namorado, mas sim vários, homens quaisquer, como sugere Gisela: “Madalena, diz-me a verdade, afinal tu não fizeste o que prometeste! Tu andaste a trair-me, tu dormiste com homens, Madalena...” (Jorge, 2011, p. 111). Como colonizadora, a maestrina sente-se no direito à violência sobre o corpo africano da cantora, agora grávida:

Gisela, porém, virou a cara morena bem escura da *African Lady* para si, olhou-a nos olhos, e esbofeteou-a. Diante de nós, a cara de Madalena Micaia andava de um lado para o outro como se fosse um pêndulo imparável. Gisela gritava de fôlego perdido - Sua selvagem, não volte cá mais. Você mentiu, você gozou-me, você andou a fingir como uma traidora galdéria... Ela própria arrebanhou os pertences de Madalena, o saco, o guarda-chuva, a gabardina, as botas altas enlameadas, pegou em tudo isso num braçado, como se fosse um monte de lenha ou um saco de bosta, e foi depositá-lo à porta da garagem (Jorge, 2011, p. 111-112).

Temos, então, a propagação do estereótipo, que, para Bhabha (1998, p. 104), “é uma forma de conhecimento e identificação que vacila entre o que está sempre ‘no lugar’, já conhecido, e que é algo que deve ser ansiosamente repetido”, como por exemplo, “a duplicidade essencial do asiático e a bestial liberdade sexual do africano, que não precisam de prova, não pudessem na verdade ser provados jamais no discurso” (Bhabha, 1998, p. 104). Notamos, com isso, que a invisibilidade de Madalena e o apagamento de sua humanidade, relegada a uma visão estereotipada, faz com que nenhuma das quatro mulheres percebam o aumento da silhueta da cantora.

Mesmo assim, sem exceção, todas ficaram desoladas, como se a cantora devesse algo a elas e fosse uma ignorante: “Ainda por cima a questão das luas, naquele contexto, parecia-lhes um elemento tão aleatório como o efeito de um bruxedo sobre decisões de Estado. Como poderíamos viver ao ritmo dos primitivos?” (Jorge, 2011, p. 112). Entretanto, mesmo julgando-a traidora e primitiva, as mulheres precisavam dela, não conseguiriam sucesso por conta própria e sabiam disso.

O discurso dominante tomou o africano como homens selvagens por meio de uma espécie de presunção de conhecimento, conforme postula Frantz Fanon: “Esse comportamento (do colonizador) traz uma determinação de objetificar, confinar, prender, endurecer. Expressões como ‘Eu os conheço’, ‘é assim que eles são’, mostram essa objetificação máxima atingida com sucesso...” (Fanon *apud* Bhabha, 1998, p. 128). Em outra passagem, quando os “homens que sabiam” e tinham poder sobre essas mulheres foram comunicados da situação, observamos que Julião Machado:

presumia que Madalena Micaia não tivesse a certeza de nada. Tratava-se de uma *mulher africana*, e ele, pessoalmente, tinha a pior impressão do *compromisso africano*. A sua ideia provinha da experiência da vida. Os africanos podiam passar a juventude nos bancos das universidades, podiam vir a ser figuras de grande relevo e de levada competência neste ou naquele domínio, mas quanto o ritmo do compromisso com o tempo real, *continuavam a ser primitivos, estivessem onde estivessem* [...] (Jorge, 2011, p. 113, grifos nossos).

Ainda em outro momento, fazendo ressoar mais uma vez os ecos do colonialismo, Julião chega a afirmar que: “Se todos eram assim, como se poderia confiar nas contas de uma africana a trabalhar num restaurante de segunda categoria, uma cozinheira que cantava para empreiteiros que se imaginavam num Cotton Club de New Orleans, e iam lá ouvi-la imitar Mahalia Jackson” (Jorge, 2011, p. 113).

Em outra oportunidade, quando Madalena está dormindo durante uma pausa nos ensaios, as quatro cantoras começam a questionar sobre a paternidade de seu bebê. É nesse momento que Gisela, em tom jocoso, toma a seguinte atitude: “Uniu as mãos,

recitou com voz de reza ‘Olá, Madalena, cheia de desgraça, ninguém está contigo, infeliz vai ser tu entre as mulheres, e não será bendito o fruto do teu ventre, nem sequer se chamará a Jesus. Filho de ninguém’ (Jorge, 2011, p. 119). Gisela sente-se no direito de anunciar o futuro do filho de Madalena, de decidir como seria o parto da mulher, de ditar como seria alimentação da mãe (para perder peso logo após o parto), colocando-se em posição de poder, mais uma vez, e demonstrando a insignificância da vida da africana e sua descendência. Como consequência dessa pressão, Micaia, que estava hemorrágica, acaba por falecer no lavabo do estúdio de gravação. Diante do acontecimento, que muda a trajetória de todas, Gisela e Solange acobertam a morte, desumanizando a africana mais uma vez.

Em *A noite das mulheres cantoras*, a trajetória de Madalena Micaia passa a ser, de certa forma, a da própria África. Por meio do comportamento, das falas das personagens e da maneira como a cantora é vista diante da sociedade, a cantora representa o estereótipo perfeito do que se acreditava ser o povo africano naquele período: selvagens, bestas, coisas, primitivos, irresponsáveis e pouco confiáveis. Madalena, a *African Lady*, é tratada de acordo com esse estereótipo criado no imaginário português acerca do que realmente seria uma pessoa preta, neste caso, africana.

Sendo assim, Madalena teve sua existência e morte negadas, uma vez que, como postula Bhabha, “a negação do Outro sempre extrapola as bordas da identificação, revela aquele lugar perigoso onde a identidade e a agressividade se enlaçam” (Bhabha, 1998, p. 100), afinal, essa negação do outro tende a criar um processo de reconhecimento, ou ao menos um início dele, da alteridade que deixa suas marcas, sendo elas traumáticas ou não. Negar é mais fácil, culturalmente, que reconhecer, pois o reconhecimento implica responsabilidade. Por conseguinte, a negação tem o papel de manipular a representação do negro ao subvertê-la, sendo uma forma de poder que é exercida “nos limites da identidade e da autoridade” (Bhabha, 1998, p. 101). Gisela, quando se refere a morte de Madalena, reflete e reforça esse pensamento colonial:

mas aposto que, se algum soubessem dessa tragédia, ainda viria quem dissesse que foi uma história de vingança entre *colonos e colonizados*. Vocês são testemunhas de que foi apenas uma história de gente, a história de um grupo vítima de uma mulher estúpida e sem escrúpulos, e essa mulher sou eu... (Jorge, 2011, p. 152, grifo nosso).

Trazendo a culpa para si, ela pretende ganhar a indulgência das companheiras, mas, com isso, a mesma assume o quanto é recente e vigente o pensamento dos “colonizados” diante das atitudes dos “colonizadores”. Afinal, “o objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução” (Bhabha, 1998, p.111). A morte de Micaia termina esse ciclo, de certa forma, desenhado desde o princípio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Gosto de pensar que, do lado de cá da psicose do fervor patriótico, há uma evidência esmagadora de uma noção mais transnacional (Bhabha, 1998, p. 24).

Diante das reflexões propostas, é possível observar que, se no contexto da produção colonial os colonizados não podiam falar, mesmo no período de pós-independência, a “colonizada” Madalena continuou silenciada. Se, “na história de um bando contamos a história de um povo” (Jorge, 2011, p. 2), fica perceptível os atos de violência, simbólica ou não, cometidos contra corpos negros a partir dos acontecimentos que envolvem a *African Lady*. Mesmo sendo a mais bela voz do grupo Apóscalipso, Madalena Micaia teve a sua voz silenciada ao longo da vida, até ser silenciada de forma definitiva, nunca tendo a oportunidade de ser mais do que os estereótipos a ela atribuídos.

Percebemos que Lídia Jorge constrói uma narrativa que, entre outras questões, retrata a violência cultural e a invisibilidade social decorrente dela, numa espécie de ciclo

vicioso. Diante disso, percebemos que, na busca pela reconstrução de uma identidade nacional (pois a antiga havia sido destruída pelo salazarismo), Portugal tornou-se propagador dos antigos costumes coloniais, agora com uma nova roupagem. Gisela (representante maior dessa nova Portugal), por exemplo, constantemente propaga tal violência em quem considerava mais merecedora de repulsa, Madalena. Diante da realidade dos retornados e de suas lutas para ascenderem socialmente, notamos o desinteresse de uma nação em cuidar dos seus, provocando um sentimento de abandono que, posteriormente, se tornaria ressentimento: “essas condições de deslocamento cultural e discriminação social - onde sobreviventes políticos tornam-se as melhores testemunhas históricas - são o terreno sobre o qual situa-se a instância de aquisição de poder” (Bhabha, 1998, p. 28).

Madalena foi descartada em detrimento do pensamento de uma sociedade que julgava ter o poder de decidir o que fazer com ela viva, com seu corpo morto e com sua memória. Esse pensamento, não forçosamente, está presente até os dias de hoje, à revelia das leis, mas perceptível na distinção de “quais são os corpos e as vidas que se abandonam, que se reservam para a exploração, para a coisificação, ou diretamente para o abandono ou para a eliminação (de novo, para voltar a Foucault: os corpos que são *‘empurrados para a morte’*)” (Giorgi, 2016, p. 12, grifo do autor). A perpetuação desse pensamento possibilita a subjugação, todos os dias, de outras Madalenas, em diferentes lugares do mundo, em contextos culturais semelhantes, que, assim como a personagem, vivem um eterno julgamento e não conseguem se livrar dos estereótipos colonizadores.

Portanto, “o presente não pode mais ser encarado simplesmente como a ruptura com o passado e o futuro” (Bhabha, 1998, p. 23), pois é preciso encontrar um entre-lugar onde exista espaço para diálogo e reflexão, de forma a não se perpetuar os comportamentos ainda estruturantes do discurso colonial e de forma que as diferenças sejam respeitadas. Nesse cenário, a obra de Lídia Jorge nos ajuda a perceber a necessidade de mudanças, pois o romance, que superficialmente nos apresenta uma atmosfera musical

e midiática, avulta uma realidade que perpetua ainda hoje atos de violência advindos da estereotipização e do não respeito para com as diferenças.

REFERÊNCIAS

- BHABHA, Homi. **O local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Marges de la philosophie**. Paris: Éditions de Minuit, 1967.
Margens da filosofia. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1991.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Trad. Raquel Ramallete. São Paulo. Editora vozes.2014.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Graal, 2004.
- FOUCAULT, Michel. **O nascimento da biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GIORGI, Gabriel. *Formas comuns: Animalidade, literatura e biopolítica*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2016.
- JORGE, Lúcia. **A noite das mulheres cantoras**. Portugal: Editora Dom Quixote, 2011.
- MATA, Inocência. O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa - Texto apresentado no X Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino- Americana de Estudos de Ásia e África) sobre CULTURA, PODER E TECNOLOGIA: África e Ásia face à Globalização. **Anais ...** – Universidade Cândido Mendes, Rio de Janeiro – 26 a 29 de outubro de 2000.
- NASCIMENTO, Evando. **O pensamento vegetal: a literatura das plantas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

Data de recebimento:01/11/2024
Data de aprovação:10/12/14