

Revista de Literatura,
História e Memória



Dossiê: Feminismos e literaturas

ISSN 1983-1498

VOL. 17 - Nº 30 - 2021

UNIOESTE/CASCADEL - p. 82-107

AS CAMADAS DE INVISIBILIDADE FEMININA NOS
ROMANCES *A NOITE DAS MULHERES CANTORAS*,
DE LÍDIA JORGE, E *A VIDA INVISÍVEL DE*
EURÍDICE GUSMÃO, DE MARTHA BATALHA

The layers of female invisibility in the novels *A noite das mulheres cantoras*, by Lídia Jorge, and *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, by Martha Batalha

Vivian Bezerra da Silva ¹

RESUMO: Os romances contemporâneos *A noite das mulheres cantoras*, de Lídia Jorge, e *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, de Martha Batalha, serão analisados com foco na construção das personagens femininas e de suas experiências num contexto sociocultural que naturaliza a violência simbólica contra as

mulheres. A partir da vivência dessas personagens, pretendemos refletir a respeito de circunstâncias ainda muito presentes na sociedade atual, tais como a dominação de gênero, classe e raça. Esses diferentes tipos de dominação produzem distintos graus de invisibilidade feminina e de violência contra as mulheres. Neste artigo, iremos nos debruçar sobre como essas camadas são representadas na literatura por meio de dois eixos de análise: o primeiro centrado nas protagonistas (mulheres brancas de classe média) e o segundo nas personagens de maior apagamento nas obras (mulheres negras da classe trabalhadora).

PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea; Lídia Jorge; Martha Batalha; Invisibilidade feminina; Violência simbólica.

ABSTRACT: The contemporary novels *A noite das Mulheres cantoras* (The night of singing women), by Lídia Jorge, and *A vida invisível de Eurídice Gusmão* (The invisible life of Eurídice Gusmão), by Martha Batalha, are analyzed with a focus on the construction of female characters and their experiences in a sociocultural context which naturalizes symbolic violence against women. From the living experiences of such characters, we aim to reflect upon circumstances that are still very present in today's society, such as the domination of gender, class and race. These different kinds of domination bring forth distinct degrees of female invisibility and violence against women. In this paper, we will elaborate on how these layers are represented in literature by means of two lines of analysis: the first one is centered on the protagonists (white middle-class women); the second one centers around the characters that are usually obliterated in the works (black working-class women).

KEYWORDS: Contemporary literature, Lídia Jorge, Martha Batalha, female invisibility, symbolic violence.

APRESENTAÇÃO DO TEMA

A noite das mulheres cantoras, publicado em 2011, é o décimo romance da escritora portuguesa Lídia Jorge, autora que possui uma literatura muito atrelada às questões sociais. É

¹ Doutoranda em Letras (Literatura Brasileira) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Possui especialização e mestrado em Literatura Brasileira pela mesma Instituição. Atua como Técnica em Assuntos Educacionais na Universidade Federal Fluminense (UFF).

possível observar em sua construção literária uma preocupação estética que caminha em compasso com uma preocupação ética. O primordial para Lídia Jorge, enquanto escritora, é ser uma profunda testemunha do seu tempo (DUNDER, 2012, p. 201).

No referido romance, somos transportados, por meio do monólogo memorialístico de Solange de Matos, para o fim da década de oitenta. Nesse período, Solange e mais quatro jovens: Gisela Batista, Nani Alcides, Maria Luísa Alcides e Madalena Micaia eram integrantes de um grupo musical que sonhava com o sucesso. Tal recordação é suscitada a partir de um programa televisivo, em 2009, no qual eram resgatados cantores do passado. Isto é, artistas esquecidos, invisíveis. Solange está presente porque o grupo do qual fazia parte seria homenageado naquela noite. Porém, uma das cinco componentes do conjunto, Madalena Micaia, estava ausente.

Sobre essa ausência, Gisela Batista, líder do grupo, explica que a dona da “bela voz jazzística vivia agora nos arredores de uma cidadezinha de África, num lugar sem água, sem luz, sem telefone, [...] e só por essa razão ela não se encontrava naquele palco” (JORGE, 2011). Mas Solange e as demais cantoras sabiam que aquela não era a verdade.

Durante a exibição do programa, ocasião nomeada por Solange de “Noite Perfeita”, ocorreram duas situações de grande felicidade para a protagonista: o reencontro com João de Lucena, seu amor da juventude, e a revelação de que as letras das músicas do grupo haviam sido escritas por ela. Assim, lembrar das circunstâncias ruins que envolviam o desaparecimento de Madalena Micaia não era o ideal naquele momento.

A partir da experiência da “Noite Perfeita”, Solange começa a escavar a memória e a registrar os episódios ocorridos 21 anos antes, quando tinha apenas 19 anos. Mas como se trata de uma narrativa em primeira pessoa, que se produz através de reminiscências, e, portanto, das lembranças e escolhas da narradora, não sabemos até que ponto os relatos são verdadeiros. Cabe salientar ainda que Solange era a letrista do grupo. Ou seja, é alguém que sabe manejar a linguagem, selecionando sempre a melhor palavra para o efeito que deseja transmitir.

Logo no início da narrativa, Solange elabora a seguinte reflexão sobre a farsa criada por Gisela Batista:

Gisela não mentia, o passado é que era imperfeito, e para os seus factos se adaptarem ao entendimento do presente, o relato que dele se fizesse carecia de ser transformado. Apenas isso. Nem sequer se poderia falar em fantasia. [...] Tratava-se tão-só de uma outra verdade. Afinal de contas, o relato de Gisela era uma outra verdade que trazia ao presente a coerência que lhe faltava, enviando ao futuro a esperança que de outro modo poderia não ter

lugar. E se aquela narrativa se adaptava perfeitamente ao que era necessário, para que iríamos desencantar do fundo do esquecimento a versão verdadeira? (JORGE, 2011).

Como é possível verificar, a argumentação construída pela própria narradora provoca no leitor uma suspensão da crença do que será lido. Por outro lado, embora Solange pondere que a melhor alternativa é o esquecimento, ela invoca os acontecimentos passados, até mesmo os que gostaria de apagar da memória. Não sabemos se tal atitude se dá por culpa ou necessidade.

De acordo com Solange, “só o registro é o pai da História, e também o seu filho. De resto, lembrança é lembrança, fica e mora conosco, mais nada. Tão longa e tão curta como a nossa vida” (JORGE, 2011). Portanto, para que ela e o grupo tenham algum lugar na História e qualquer notoriedade que permaneça além de alguns minutos na TV, é preciso registrar.

Ao que parece, o registro produziu efeito, já que as páginas escritas por Solange de Matos teriam chegado às mãos de Lídia Jorge, que teria sido a responsável pelo desenvolvimento da obra, adaptação e publicação. A autora portuguesa utiliza, assim, uma estratégia muito comum aos escritores do século XIX: iniciar a narrativa informando que a história que se segue não é de autoria própria.

Martha Batalha também inicia o seu romance de estreia *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, publicado em 2016, conversando com o leitor. A autora brasileira, entretanto, não se vale do recurso utilizado por Lídia Jorge. Trata-se apenas de uma apresentação do romance, informando que muitas das histórias descritas no livro aconteceram de fato. Porém, o mais real da narrativa, está na vida das duas protagonistas, Eurídice e Guida, que embora sejam baseadas nas avós da autora e nas nossas, são mulheres ainda encontradas por aí. (BATALHA, 2016, p.7-8).

Apesar do título do romance sugerir que iremos percorrer somente a vida da personagem Eurídice, ao longo do texto somos apresentados também a histórias de invisibilidade de outras mulheres. A personagem, inclusive, não é a única protagonista da obra que leva o seu nome. Há ainda Guida, irmã de Eurídice, que exerce um papel de peso na narrativa. Mas é importante ressaltar que embora exista uma multiplicidade de personagens femininas no livro, a autora opta por um caminho em especial: a vida de uma mulher branca e de classe média, num período compreendido, mais ou menos, entre a década de 1940 a 1960 no Rio de Janeiro.

Diferentemente do romance português, o livro de Martha Batalha é narrado em terceira pessoa por meio de um narrador onisciente e sarcástico. Devido à leveza e à ironia da

narrativa, muitas vezes, parece que estamos diante de uma crônica. Para a autora “o humor é uma resposta aos absurdos da existência, é uma forma de lidar e digerir a realidade. E no Brasil o que não falta é absurdo.” (BATALHA, 2020).

Assim, por meio de uma narrativa acelerada e aparentemente despreziosa, o romance é capaz de despertar diversas reflexões a respeito de temas sociais complexos e até mesmo pesados como a condição feminina, o machismo e a violência contra as mulheres. Podemos verificar, portanto, que semelhante à Lídia Jorge, a autora brasileira também imprime no texto literário uma construção política, pois através da literatura é possível contestar e repensar a realidade da qual fazemos parte.

Em ambos os romances nos deparamos com uma sociedade conservadora e patriarcal que limita e oprime as mulheres. No entanto, notamos que a mulher negra é a mais marginalizada nesse processo de invisibilização, muitas vezes destituída de valores e direitos. Por tal motivo, além de analisarmos a construção literária das protagonistas Solange de Matos e Eurídice Gusmão, iremos também investigar a representação das personagens de maior apagamento nos romances: Madalena Micaia e Maria das Dores.

Há outras mulheres nas narrativas com suas respectivas histórias de impossibilidades, frustrações, opressão e impedimentos, sejam por questões de gênero, econômicas, culturais e/ou sociais. Mas optamos por fazer um recorte nessas quatro personagens por representarem também aspectos sociais e culturais de Portugal e do Brasil. São obras, portanto, que possibilitam ainda a leitura do país e dos costumes.

Martha Batalha, em entrevista, diz se interessar pela herança familiar e pela história nacional em sua produção literária. Para a autora, os preconceitos, a manutenção do poder, as relações e os comportamentos sociais estão intrinsecamente vinculados à História brasileira:

O favoritismo pelo filho homem (comum até pouco tempo, ou comum até hoje, em algumas famílias), a permissividade de certos comportamentos masculinos, a subserviência das mulheres. Ou mesmo um certo preconceito contra o trabalho manual (herança da corte portuguesa e do catolicismo), contra o trabalho doméstico, que geralmente é feito mais pela mulher, ou pela empregada. Tudo isso está nas famílias e no país, e quando se fala de um, se fala do outro. (BATALHA, 2020).

Todas essas questões abordadas pela autora estão presentes em seu primeiro livro. O desejo de Martha Batalha enquanto escritora é de contar a história de “pessoas que já se foram e ninguém mais lembra” (BATALHA, 2018). Já Lídia Jorge, como uma testemunha do seu tempo, diz que nunca escreve nada histórico, mas pode escrever sobre aquilo que se torna

história. (DUNDER, 2012, p. 201).

Embora com anseios e processos de criação literária distintos, as autoras tratam, em suas obras, de temáticas ligadas a determinadas problemáticas sociais nacionais. E, nos dois romances, curiosamente, as protagonistas pretendem fugir da invisibilização a que foram submetidas por meio da palavra escrita. Um dos meios que, ao longo da História, por ter sido concedido predominantemente aos homens, foi responsável pelo apagamento das mulheres.

A VIDA INVISÍVEL DE SOLANGE DE MATOS E EURÍDICE GUSMÃO: A CONDIÇÃO FEMININA E A VIOLÊNCIA SIMBÓLICA

Solange de Matos, personagem e narradora de *A noite das mulheres cantoras*, é inserida em um grupo musical de jovens mulheres por meio das irmãs Alcides: Nani e Maria Luísa. As três se encontram no pátio da Universidade Nova de Lisboa, onde estudam, e as irmãs, explicando que passaram a ser vocalistas de um grupo, propõem à Solange escrever *Lyrics* (letras de músicas). Solange fica surpreendida com a proposta, mas aceita o desafio.

Aceita principalmente porque Murilo Cardoso, estudante de ciências sociais e colega de hospedaria, surge e demonstra objeção ao convite e repugnância por um grupo que seja liderado por Gisela Batista, mulher que ele julgava de conduta imoral. Solange, contrariada com a aspereza do amigo, diz sim, pois não pode permitir que resolvam por ela: “Murilo havia surgido, espalhando mais uma vez a sua secura, e tinha querido decidir por mim. Eu não o iria permitir. Murilo e a sua sombra recortada no solo reforçavam o meu desejo de contradição.” (JORGE, 2011).

A partir do fragmento acima, identificamos uma característica importante da personalidade de Solange: a independência. Mesmo diante dos comentários incisivos do amigo, ela decidiu por si só. Ela não precisava das opiniões e instruções de Murilo, que as deu sem que fossem solicitadas, e achava até graça do estudante quando a advertia: “Ah! O que eu me ria de Murilo Cardoso” (JORGE, 2011).

Para Solange, Murilo apenas agia de tal maneira por não saber quase nada sobre ela. Murilo desconhecia a trajetória e as duas imagens que acompanhavam Solange desde criança quando regressava com seus pais do Gurué, em Moçambique. Uma das imagens é de barbárie com o pai disposto a cortar as mãos de um homem. E a outra imagem é de alegria, com os pais dançando.

Lembro-me que à saída do Gurué o meu pai descobriu que não fugíamos sozinhos, que o aluno dilecto se tinha instalado entre o oleado e as malas.

Lembro-me de ver meu pai saltar da cabina, de se dirigir à carroçaria e de expulsar o aluno que não sabia ler o x. lembro-me de retomarmos o caminho e de vermos que as duas mãos continuavam penduradas no taipal traseiro. Lembro-me de o meu pai pisar com a ponta de suas botas os dedos do aluno dilecto, de as mãos do aluno resistirem ao impacto das solas, de o meu pai reentrar na cabina e pegar na catana que levávamos sob o assento, disposto a cortar as mãos do aluno dilecto agarrado ao taipal, e depois só me lembro de ver, através do óculo, um homem a correr no meio da estrada atrás do nosso camião. (JORGE, 2011).

Essa imagem é evocada pela protagonista em diversos momentos da narrativa, como se estivesse atrelada à sua própria constituição enquanto pessoa. Podemos analisá-la como uma representação da ambiguidade do ser humano, que pode ter atitudes boas, e outras condenáveis. Mas Murilo, no auge da sua prepotente sabedoria masculina, acredita que Solange, como toda boa jovem de família, precisa de orientação: “Cuidado com essa prostituta que é a Mimi Batista. Cuidado. Junto dessa gente, qualquer pessoa sólida se arrisca a desfazer-se em pó. Porque não te sentas no teu quarto e não escreves só para ti, como toda a gente? [...] Deverias ter mais recato.” (JORGE, 2011).

É possível perceber, no trecho destacado, uma clara tentativa de Murilo em invisibilizar Solange. Ora, quando ele diz “toda a gente” se refere decerto ao comportamento que julgava adequado às mulheres, já que os escritores homens não costumam escrever apenas para si de forma enclausurada. As mulheres, no entanto, que desejavam mais do que uma vida de anonimato eram consideradas indecentes.

Interessante se faz notar que esse pensamento é externado por um personagem estudante de sociologia no fim da década de oitenta em Portugal, o que demonstra como a herança cultural de uma sociedade machista se perpetua atravessando gerações. Mas apesar do impulso de Murilo por cercear os desejos de Solange, ela não se afeta e demonstra ser consciente da sua vontade e também das possíveis consequências dela.

Ainda assim, em alguns momentos, Solange tem atitudes semelhantes às das mulheres escritoras da primeira metade do século XIX, que precisavam se valer de estratégias para terem os textos lidos. Uma dessas estratégias, apontada na tese de Elen Biguelini (2017, p. 94) era a desvalorização do próprio texto. Biguelini apresenta diversos exemplos de como as autoras oitocentistas diminuíam as suas obras, a fim de não perturbarem a ordem do cânone masculino. As escritoras utilizavam a introdução e a dedicatória dos livros como meios de dialogar com o leitor e antecipar as desculpas pelo texto imperfeito que viria a seguir.

De modo similar, Solange, já letrista e integrante oficial do grupo de mulheres cantoras, apresenta uma música de sua autoria tentando demonstrar indiferença, mesmo

sabendo da importância da composição: “Cantiga era a palavra usada para desvalorizar uma canção. Foi essa que usei. Foi assim que lhe entreguei a *Afortunada*.” (JORGE, 2011).

Vale ressaltar que nessa circunstância estavam na garagem da Casa Paralelo, lugar onde ocorriam os ensaios, todos os condutores do grupo: o maestro Francisco Capilé, também compositor; o empresário Saldanha; o diretor artístico Julião Machado, e, por fim, João de Lucena, coreógrafo e paixão de Solange de Matos.

O Sr. Simon, “padrasto” de Gisela Batista, embora quase não aparecesse, era quem financiava o grupo. Dessa forma, apesar de constituírem um conjunto de mulheres, todos os que estavam nos bastidores, responsáveis por produzir o sucesso das jovens cantoras, eram homens. Na primeira vez que todo o grupo tem contato com Capilé, Saldanha e Julião, Solange narra: “os três homens acenderam os cigarros e começaram a abandonar o recinto, sempre a conversar sobre nós, sem nos incluírem, como se ali dentro, além deles, ninguém fosse ninguém.” (JORGE, 2011).

Os três homens, ainda que empregados de Gisela, agiam como se ela e as demais cantoras fossem invisíveis. E, durante todo o período de visita ao ensaio das jovens, mantiveram uma postura de superioridade e deixaram o ambiente sem dar satisfações. Tal comportamento representa a perspectiva que a sociedade, dominada pelos valores patriarcais, têm do sexo feminino. As mulheres, muitas vezes, ainda são vistas como inferiores aos homens, tanto no aspecto físico e psicológico, quanto no intelectual.

A própria Gisela Batista, chamada de “maestrina” pelas demais componentes do grupo, por ser uma mulher forte e de liderança, naturaliza esses comportamentos masculinos e possui uma percepção machista da realidade. É Gisela, inclusive, quem vai convencer Solange a adotar mais um hábito comum às escritoras oitocentistas: o anonimato.

Ao longo da História, muitas escritoras precisaram publicar suas obras de forma anônima. Embora no século XIX textos de autoria feminina tenham se tornado mais comuns, não eram necessariamente bem recebidos. Por esse motivo, muitas autoras portuguesas mantinham o anonimato, divulgando a autoria dos textos apenas para os mais próximos. Muitas obras permanecem anônimas ainda hoje devido à impossibilidade de descobrirmos quem as escreveu. Há também em alguns textos, apesar do anonimato, uma opção pela assinatura no feminino, como, por exemplo, “anonyma” em vez de “anonymo”, o que Bigueline chama de “anonimato com afirmação de gênero” pois é possível observar uma intenção clara em ressaltar o gênero de quem escreveu. (BIGUELINE, 2017, p.92).

Solange, no entanto, além de assinar apenas três das treze músicas que havia escrito, deveria escolher um pseudônimo masculino para as demais.

O Capilé assinaria todas as que tinham sido retocadas, mas cuja estrutura se havia mantido, e para as restantes, eu escolheria um pseudônimo para não ofender o Capilé. Três ficariam em meu nome. [...]

Gisela pediu-me ainda que usasse nomes de homem para as letras que eu não iria assinar. Ela pensava que sendo uma banda 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. Mesmo que estivesse errada, seria preciso provar que já assim não era. Na dúvida, adiaría essa prova e, desta vez, pelo menos, não iria arriscar. (JORGE, 2011).

Além de aceitar a proposta opressora de Gisela, Solange tenta justificar para si mesma o pedido da líder, diminuindo a sua capacidade: “[...] compreendia a justeza de tudo quanto ela me pedia. Vendo bem, cada letra fora um acaso, as letras haviam-me sido dadas pelo deus das caricas, das ervas e das vacas, nem tinha sido eu quem as tinha escrito.” (JORGE, 2011).

Pensamentos como o de Solange são corriqueiros na sociedade em que vivemos, já que “o dominado tende a assumir a respeito de si mesmo o ponto de vista dominante” (BOURDIEU, 2019, p. 192). E, nessa circunstância, a violência simbólica que Solange sofria era exercida por alguém do mesmo gênero. Alguém muito admirada por todas as companheiras de grupo. Gisela Batista era vista como uma mulher vencedora, determinada, que não vacilava nunca, características geralmente atribuídas aos homens. Gisela era, então, reverenciada por tudo aquilo que era considerado como atributo masculino. Se Solange, mesmo sendo uma figura forte, cedeu às exigências de Gisela e se deixou apagar, o que não aconteceria com uma personagem casada e dona de casa nos anos 1940?

Esse é o contexto em que vive Eurídice Gusmão, personagem de Martha Batalha. Eurídice é uma mulher incomum, mas é também incessantemente invisibilizada por essa “ordem simbólica dominante” (BOURDIEU, 2019, p.195) machista que permeia a sociedade e as relações ainda hoje. Eurídice além de conduzir com muita paixão e energia todas as atividades que realiza, possui uma habilidade extraordinária nas mais distintas áreas: desde o talento musical na flauta, passando pela aptidão culinária, no corte e costura até a escrita literária, a inteligência e a capacidade da personagem parecem não conhecer delimitações.

Mas Antenor Campelo não sabia. Quando se casou com Eurídice, Antenor sequer desconfiava dessa particularidade da mulher. Antenor, na verdade, inconscientemente, dividia a figura feminina em duas categorias: uma baseada em sua mãe e, outra, em sua tia. Maria Rita, mãe de Antenor, era uma poeta de espírito livre, inadequada ao papel que lhe impuseram. Já Dalva, irmã do pai de Antenor, era a encarnação da doçura e do modelo de dona de casa ideal.

Eurídice não habitava em nenhum desses dois grupos fabricados pelas experiências de

vida e construções memorialísticas de Antenor. Mas ela também não sabia. Decerto ela pensava que pertencia à categoria da tia Dalva, ou, ao menos, que esse era o papel adequado a uma mulher. Principalmente porque, depois que Guida, sua única irmã, desviou-se desse padrão, saindo de casa sem despedidas ou bilhetes, seria desgosto demais para sua família que mais uma filha não se comportasse como o esperado.

Assim, a protagonista em uma relação de cumplicidade com a “Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice” (BATALHA, 2016, p. 55) se rendeu à posição de boa esposa, mãe e do lar. Três qualificativos que, no fundo, não significam muita coisa: “Ela sempre achou que não valia muito. Ninguém vale muito quando diz ao moço do censo que no campo profissão ele deve escrever as palavras “Do lar”. (BATALHA, 2016, p. 11).

Sobre esse ponto, bell hooks salienta que independentemente da classe social, “a mulher que trabalhava como dona de casa ficava frequentemente isolada, sozinha e deprimida” (2019, p. 84). Isso porque o ambiente doméstico, para a mulher, possuía uma atmosfera desgastante já que ela era a única responsável por todas as demandas da casa e também deveria garantir um ambiente agradável para o marido.

Antenor e Eurídice são integrantes de uma sociedade patriarcal e não percebem os condicionamentos a que estão submetidos, porque seus pensamentos e ações são moldados desde o nascimento para que a dominação masculina e a submissão feminina sejam vistas como naturais. No romance, essa sociedade sexista e opressora, que reprime a todo tempo as aspirações da protagonista, é personificada como a “Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice” e aparece em vários momentos da narrativa vencendo muitas batalhas.

Até então não foi mencionado um personagem importante nesta história. Um personagem que vem atuando desde os primórdios de Eurídice, e que é um dos grandes responsáveis pela atual situação da moça. Estamos falando da Parte de Eurídice Que Não Queria Que Eurídice Fosse Eurídice. (BATALHA, 2016, p. 55).

As reflexões provocadas pelo romance vão ao encontro do pensamento de Pierre Bourdieu (2019, p.22-23) que aborda a existência de uma “ordem simbólica” no mundo social. Essa ordem machista e heteronormativa vai além da questão material e está incorporada em nós por meio de mecanismos profundos, inconscientes. Dessa maneira, Eurídice, mesmo sendo uma mulher brilhante, possui valores, pensamentos e comportamentos pautados pela submissão feminina, o que a impede de discordar do marido e de prosseguir com os seus projetos.

Agora que as partes de Eurídice foram apresentadas dá para entender porque essa moça vai e volta. Por que inventa projetos e não consegue enfrentar o marido. Por que não mandou Antenor catar coquinhos [...]. E por que, no dia da Grande Briga Por Causa do Ateliê de Costura, depois da Grande Gripe, Eurídice não levantou a voz, dizendo *as mãos são minhas e com elas faço o que bem entendo, e entendo que devo usá-las para costurar e para te apontar o indicador, e dizer que as mãos são minhas e com elas faço o que bem entendo*. Eurídice não usou as mãos para proclamar a independência, mas para cobrir o rosto cabisbaixo. Ela sabia que o marido tinha razão [...] (BATALHA, 2016, p. 74).

Eurídice acaba por duvidar de si e dar razão a Antenor, assim como fez a personagem de Lídia Jorge, dando razão aos argumentos de Gisela Batista. Antenor, por sua vez, senhor de uma situação de vantagem em relação à esposa, pratica constantemente o que Bourdieu nomeia de violência simbólica, que é uma

violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2019, p.12).

Em consonância com o pensamento de Bourdieu, a psicóloga Marie-France Hirigoyen, em seu livro *A violência no casal: da coação psicológica à agressão física* (2006), aborda a questão da violência psicológica praticada nos relacionamentos. Hirigoyen elucida que o objetivo da violência é sempre a dominação e embora a prática de atos violentos não seja exclusividade do sexo masculino, é “uma dominação do mais forte sobre o mais fraco, e, obviamente, a mulher é culturalmente a mais fraca” (2006, p.15). A autora enumera alguns exemplos desse tipo de agressão, tais como: desqualificar a capacidade intelectual da parceira, negar suas ideias e suas emoções, acusá-la de ter condutas inadequadas, reclamar da maneira como cuida da casa, das crianças, de suas roupas, de suas despesas, ignorar necessidades, sentimentos, entre outros.

De forma curiosa, todos os exemplos acima mencionados são encontrados no livro de Martha Batalha, mas Eurídice não vê como abusivas as ações de Antenor, ainda que tenham se iniciado logo na primeira noite do casal:

O lençol não ficou sujo, e Antenor se indignou.
“Por onde raios você andou?”
“Eu não andei por canto algum.”
“Ah, andou, mulher.”
“Não, não andei”
“Não me venha com desculpas, você sabe muito bem o que deveríamos ter visto aqui”

“Sim, eu sei, minha irmã me explicou.”

“Vagabunda. Eu me casei com uma vagabunda.”

“Não fale assim, Antenor.”

“Pois falo e repito. Vagabunda, vagabunda, vagabunda.”

Sozinha na cama, corpo escondido pelo cobertor, Eurídice chorava baixinho pelos *vagabunda* que ouviu, pelos *vagabunda* que a rua inteira ouviu. E porque tinha doído, primeiro entre as pernas e depois no coração. (BATALHA, 2016, p.10-11).

De acordo com Bourdieu, “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção” (2019, p. 24). Assim, impondo-se como neutra, a dominação masculina é naturalizada e o comportamento do marido, nesse contexto, é aceito por Eurídice, pois é legitimado por meio da divisão sexual de direitos e deveres na sociedade, como é possível perceber no discurso de Antenor reproduzido abaixo:

Eu preciso de uma mulher dedicada ao lar. É sua responsabilidade me dar paz de espírito pra eu sair e trazer o salário pra casa. [...] uma boa esposa não arranja projetos paralelos. Uma boa esposa só tem olhos para o marido e os filhos. Eu tenho que ter tranquilidade para trabalhar, você tem que cuidar das crianças. (BATALHA, 2016, p. 53).

Esse poder simbólico de dominação coloca, de modo mecânico, o homem em uma posição superior à da mulher. Então, ainda que, por vezes, humilhada por Antenor, Eurídice se acalma utilizando uma estratégia de autoconvencimento a respeito das qualidades do marido. Qualidades essas ratificadas, até mesmo, pelo narrador: “Apesar de tudo ou apesar do nada que a vida de Eurídice se tornou, Antenor era, de fato, um bom marido.” (BATALHA, 2016, p. 74). E por ser um “bom marido”, durante a leitura, até esquecemos da violência, quase diária, que Antenor pratica com a mulher, seja pelos insultos nas “Noites de Choro e Uísque” ou pelo silenciamento, ao ignorar e diminuir as ambições de Eurídice.

Essa empatia pelo personagem se deve talvez a dois fatores: o primeiro está ligado à ridicularização do machismo representada pelo comportamento excessivamente inseguro e obsessivo de Antenor pautado pela autodepreciação e desconfiança da mulher. Isto é, embora esteja numa posição de dominação, é apresentado pela narrativa, em muitos momentos, de forma fragilizada, levando os leitores ao riso, como no trecho a seguir:

Antenor continuava empenhado em se tornar um corno retroativo. Continuava bebendo mais do que devia nas noites de choro e uísque, continuava culpando a mulher por noites de luxúria anteriores ao casamento. “Quem era ele?”, Antenor perguntava, e Eurídice continuava dizendo que ele nunca existiu. Mas agora ela achava que essas noites teriam sido boas para ela e para Antenor. (BATALHA, 2016, p. 166).

Em muitos momentos, no romance de Lídia Jorge, também achamos risível o discurso prepotente de Murilo Cardoso, como na cena em que ele se declara à Solange:

Amo-te tanto, Solange, tu numa das minhas mãos, e o mundo na outra, com os cinco continentes e os oceanos, e eu não saberia qual escolher. Mas felizmente que não preciso de escolher. Tu nesta mão, a Terra na outra mão, eu junto as duas, uno-as e, assim, a vida fica coerente e boa e eu sou feliz. (JORGE, 2011).

Nas narrativas em estudo, esse humor corrosivo é provocado porque os personagens machistas são expostos a situações em que são destituídos da “magia do poder simbólico” (BOURDIEU, 2019, p. 70). E quando tal fato ocorre, seja na vida ou na ficção, o machismo (e os homens que o praticam) se tornam patéticos.

O segundo fator que nos leva a ter empatia pode ser atribuído à complexidade dos personagens das histórias. Tanto no romance de Lídia Jorge quanto no de Martha Batalha encontramos personagens “complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério.” (CANDIDO, 2007, p. 60).

Assim, diferentemente de Antenor Campelo que criou uma classificação antitética do sexo feminino, ainda reproduzida até os dias de hoje no pensamento de que existem “as mulheres que são e as que não são para casar”, e de Murilo Cardoso que imagina apenas dois cenários possíveis para o mundo, “um em que todos se tornam irmãos e, outro, em que a terra se desintegra”, as autoras não se valem do simplório, do senso comum. As figuras masculinas presentes nas narrativas não pertencem a somente uma categoria, como um personagem arquetípico de cafajeste, por exemplo. Os homens, nos romances, são apresentados em suas multiplicidades morais e psicológicas.

Antenor, inclusive, apesar de praticar diversos tipos de violência simbólica contra a esposa, é também ele próprio uma vítima do meio, pois durante toda a sua vida foi impregnado por um conjunto de traços característicos do que é ser homem, atrelado à ideia de virilidade.

O privilégio masculino é também uma cilada e encontra sua contrapartida na tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. [...] A *virilidade*, entendida como capacidade reprodutiva, sexual e social, mas também como aptidão ao combate e ao exercício da violência [...] é, acima de tudo, uma *carga*. (BOURDIEU, 2019, p. 88).

Vale destacar, ainda, como essa concepção de masculinidade construída histórica e culturalmente é frágil já que pode ser desestabilizada apenas pelo fato de a mulher trabalhar: “era também por estar preocupado com o que os outros iam dizer que não queria que sua mulher costurasse para fora. Iam achar que ele era homem de menos porque a mulher trabalhava demais.” (BATALHA, 2016, p.52). Bourdieu a esse respeito salienta:

Se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las, a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas de abnegação, da resignação e do silêncio, os homens também são prisioneiros e, sem se aperceberem, vítimas, da representação dominante. Tal como as disposições à submissão, as que levam a reivindicar e a exercer a dominação não estão inscritas em uma natureza e têm que ser construídas ao longo de todo um trabalho de socialização, [...] de diferenciação ativa em relação ao sexo oposto. (BOURDIEU, 2019, p. 86-87).

Esses valores que são constituídos culturalmente, espontâneos na aparência, são internalizados de tal forma no indivíduo, na sua visão de mundo e em suas atitudes que o elemento racional se torna insuficiente. Conseguimos notar um exemplo dessa questão no trecho abaixo:

[...] E foi ali, naquele momento, com Eurídice acariciando seus cabelos molhados de suor, que Antenor mais amou a mulher. Seria bom poder acreditar que Eurídice dizia a verdade sobre a noite de núpcias ou – melhor ainda – acreditar que aquilo não importava. Mas Antenor não podia. Ele simplesmente não podia. (BATALHA, 2016, p. 49).

Antenor é, portanto, governado por um conjunto de costumes que são mais fortes que ele. Essa espécie de força invisível, nomeada por Bourdieu de *habitus*, dirige a forma como o personagem pensa e age. Porém, embora essa cultura seja também muito agressiva com os homens, eles continuam tendo uma posição privilegiada na sociedade. Antenor, além disso, ocupa o topo da pirâmide no que diz respeito a privilégios: é homem, de classe média e branco. E, por mais mediano que seja, consegue progredir com grande sucesso na carreira profissional. Eurídice, ao contrário, é uma mulher extraordinária, mas essa característica não é suficiente para que seus objetivos sejam alcançados. A personagem representa, dessa forma, todas as mulheres que, ao longo da História, tiveram seu talento silenciado. Algumas tiveram seus trabalhos surrupiados, suas biografias apagadas. E, apesar de terem sido grandiosas, foram tornadas invisíveis tal como Eurídice Gusmão.

Porque Eurídice, vejam vocês, era uma mulher brilhante. Se lhe dessem cálculos elaborados ela projetaria pontes. Se lhe dessem um laboratório ela

inventaria vacinas. Se lhe dessem páginas brancas ela escreveria clássicos. Mas o que lhe deram foram cuecas sujas, que Eurídice lavou muito rápido e muito bem, sentando-se em seguida no sofá, olhando as unhas e pensando no que deveria pensar. (BATALHA, 2016, p. 12).

Ainda assim, há um paradoxo com a questão da invisibilidade no romance, pois apesar de todo o silenciamento sofrido pela personagem, existe uma história sendo contada sobre essa mulher, é o nome dela que está estampado na capa do livro. A vida de Eurídice Gusmão sai, dessa maneira, do anonimato, assim como muitas escritoras e artistas que apenas foram descobertas ou redescobertas atualmente, devido a detalhadas pesquisas acadêmicas. Essas mulheres receberam, enfim, alguma notoriedade. Há outras, contudo, que continuam completamente invisíveis, sejam do passado ou do presente.

A própria história de Eurídice é entremeada pelas histórias de outros personagens, vizinhos, parentes, conhecidos, tanto quanto a de Guida que, como vimos, também é protagonista no romance embora seu nome não figure na capa. Esse fato demonstra, de antemão, que uma das irmãs é mais invisível que a outra.

No romance de Lídia Jorge também podemos observar diversas histórias de invisibilidade, inclusive a do namorado da protagonista, o coreógrafo do grupo, João de Lucena. O bailarino, contratado por Gisela para ser o responsável pela coreografia, é bonito, educado e não naturaliza situações de violência. Lucena é um personagem que rompe com a imagem do homem viril e todas as mulheres do grupo parecem interessadas nele. Solange e Lucena acabam se envolvendo e, apenas no fim da narrativa, a homossexualidade do personagem é sugerida.

É importante ressaltar que todos os personagens de *A noite das mulheres cantoras* são apresentados por intermédio do olhar de Solange de Matos. Dessa maneira, temos acesso aos fatos de forma fragmentada, por meio de um trabalho de rememoração da narradora, o que provoca muitas lacunas no texto. Ademais, alguns acontecimentos parecem ser deixados propositalmente à sombra.

A invisibilização de Lucena, no romance, se configura pela impossibilidade de uma “existência legítima” já que por mais que saibam ou desconfiem de sua orientação sexual, é com Solange que o bailarino passeia, frequenta os meios sociais e namora oficialmente. Sendo assim, Lucena é vítima de uma “forma particular de dominação simbólica”, um modo de opressão que se traduz na negação de sua existência pública, visível, conhecida e reconhecida. (BOURDIEU, 2019, p. 192).

As situações de opressão verificadas em ambos os romances se estendem a outros

personagens, demonstrando que as protagonistas apesar de sofrerem diversos tipos de violência simbólica, não são as que mais padecem. Além disso, em muitas ocasiões é possível notar certa indiferença tanto de Solange de Matos quanto de Eurídice Gusmão por personagens com menos condições socioeconômicas.

Percebemos, portanto, que as duas protagonistas são construídas de maneira plural, distantes de concepções maniqueístas. São personagens capazes de surpreender o leitor, de forma convincente, tanto positivamente como negativamente. Por essa constituição, podemos dizer que são figuras humanizadas: “A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento que temos da sua complexidade é máximo.” (CANDIDO, 2007, p. 58).

Em *A noite das mulheres cantoras* acompanhamos detalhadamente as relações conflituosas, de admiração, fascínio e desgaste do grupo das cinco jovens. Mas, por outro lado, não sabemos, de fato, quais são os conflitos internos e as dificuldades que passam as companheiras de Solange, principalmente Madalena Micaia, única africana de um grupo em que todas as demais integrantes são filhas de portugueses retornados².

Há uma falta de aprofundamento na narração de Solange a respeito de alguns fatos sobre as companheiras, como se ela não pudesse ou mesmo não quisesse abordar o assunto. É possível que ela não conversasse com as colegas de grupo? Que os encontros fossem apenas nos ensaios? As relações eram superficiais como indica a narrativa ou será que Solange deixa na penumbra o que não convém a ela dizer?

Em *A vida invisível de Eurídice Gusmão*, há várias vidas sendo contadas a partir da vida da protagonista, por esse motivo, conhecemos um pouquinho da história de vários personagens e das experiências que contribuíram para se tornarem quem são. Mas uma personagem em especial, Maria das Dores, a empregada da casa dos Gusmão Campelo, possui muito pouco sobre a sua história narrada. Ela perpassa todo o romance de modo quase imperceptível. A invisibilização de Maria das Dores e Madalena Micaia não se dá apenas pelo aspecto de gênero, como acontece com as protagonistas, mas também por questões de classe e raça, ponto que será abordado a seguir.

MARIA DAS DORES E MADALENA MICAIA: A INVISIBILIDADE DA MULHER NEGRA

Mas esta não é a história de Maria das Dores. Maria das Dores inclusive só

² “Retornados” é a denominação dada aos colonos portugueses que regressaram a Portugal entre 1974 e 1979 vindos de Cabo Verde, Guiné-Bissau, São Tomé e Príncipe e, sobretudo, de Angola e Moçambique devido ao processo de descolonização ocorrido pela independência das colônias portuguesas na África.

aparece por aqui de vez em quando, na hora de lavar uma louça ou fazer uma cama. Esta é a história de Eurídice Gusmão, a mulher que poderia ter sido. (BATALHA, 2016, p. 37).

O romance de Martha Batalha não é sobre a vida de Maria das Dores. Essa é uma informação que o narrador insiste em ressaltar. Ora, o romance também não é sobre a vida de Zélia, vizinha de Eurídice, mas gastam-se aproximadamente catorze páginas contando sobre a história daquela que viria a tornar-se a fofqueira do bairro. As demais personagens do livro têm também um pouco de suas vidas contadas sem essa ressalva do narrador. Esse certo desdém com a história de Maria das Dores, não sem propósito, evidencia o silenciamento que as mulheres das classes mais baixas sofrem. Das Dores é a empregada da família de Eurídice, está ali para servir aos patrões e não para ter sua voz ouvida.

A personagem aparece pela primeira vez logo no segundo capítulo a partir do momento em que os Gusmão Campelo adquirem “uma das maravilhas daquela e de tantas outras épocas: uma empregada doméstica.” (BATALHA, 2016, p. 37). Importante notar que Das Dores é inserida na história e na vida da família por meio do verbo “adquirir”, palavra que demonstra uma relação de posse, como se ela fosse um produto que pode ser comprado. A própria construção narrativa incita, portanto, de modo irônico, uma reflexão a respeito da opressão e da objetificação vivenciadas por profissionais de atividades desprivilegiadas socialmente, situação que se apresenta ainda hoje como herança do período escravista.

Sobre esse ponto, Sueli Carneiro diz:

São suficientemente conhecidas as condições históricas nas Américas que construíram a relação de coisificação dos negros em geral e das mulheres negras em particular. Sabemos, também, que em todo esse contexto de conquista e dominação, a apropriação social das mulheres do grupo derrotado é um dos momentos emblemáticos de afirmação de superioridade do vencedor. Hoje, empregadas domésticas de mulheres liberadas e dondocas [...]. (CARNEIRO, 2011).

Lélia Gonzales (2008, p. 29-31), analisando a situação da população negra no Brasil, da independência até os dias atuais, constata que houve todo um pensamento e uma prática político-social interessados em excluir a população negra dos projetos de construção da nação brasileira. Dessa maneira, o desenvolvimento econômico brasileiro, com base em uma articulação ideológica racista e em um conjunto de práticas discriminatórias, como a falta de oportunidades de escolarização, manteve a força de trabalho negra em condições subalternizadas.

Não é casual, portanto, o fato de a força de trabalho negra permanecer confinada nos empregos de menor qualificação e pior remuneração. A sistemática discriminatória sofrida no mercado remete a uma concentração desproporcional de negros nos setores agrícola, de construção civil e prestação de serviços. (GONZALES, 2008, p.31).

Nesse contexto, verificamos que a personagem Maria das Dores ocupa o lugar mais explorado da sociedade brasileira, pois “ser negra e mulher no Brasil é ser objeto de tripla discriminação, uma vez que os estereótipos gerados pelo racismo e pelo sexismo a colocam no mais baixo nível de opressão”. (GONZALEZ, 1982, p. 97)

Nos pequenos fragmentos sobre a vida de Maria das Dores que surgem ao longo do romance, observamos não apenas a situação difícil da empregada, como também um pouco da relação dela com a família Gusmão Campelo. Percebemos, então, que além de descontar as frustrações na empregada, Eurídice, figura responsável pela administração do lar, não se preocupa minimamente com as condições de trabalho da moça e ainda possui um comportamento mesquinho ao diferenciar a refeição que é servida à família da consumida pela empregada:

Maria das Dores, coitada, ganhou ainda mais dores. Para Eurídice sempre havia franzidos na cama já feita, risquinhos no piso encerado, pentelhos no box lavado. Ela não se importava em começar a trabalhar às sete da manhã e de ir embora depois das oito da noite, não se importava em fazer todos os dias a mesma refeição de arroz, feijão e músculo, não se importava em passar as blusas de linho e os ternos de casimira no quartinho dos fundos, que no verão atingia temperaturas de meios-dias equatoriais, desde que pudesse chegar em casa todos os dias para ver seus três amores. (BATALHA, 2016, p. 37-38).

Dessa forma, tal como Antenor, que possui uma posição social superior à da esposa pautada na dominação masculina, verificamos que Eurídice também exerce com Maria das Dores uma violência simbólica, pois em relação à empregada, ela ocupa um lugar de prestígio. Mas a patroa não percebe que pratica essa violência e, tampouco, Das Dores assimila que a sofre, pois esse comportamento é visto como natural: o “pressuposto patriarcal de que o poderoso deve exercer autoridade sobre o fraco permeava as relações entre as mulheres.” (HOOKS, 2019, p. 13-14). Desse modo, ambas as personagens estão inseridas em uma sociedade em que o patriarcado de supremacia branca subordina as mulheres das classes mais baixas.

Na casa dos Gusmão Campelo, Maria das Dores não era vítima apenas do mau-humor de Eurídice, era também utilizada como objeto sexual do filho da patroa. Afonso, ao entrar na

adolescência, passou a recorrer à empregada para satisfação dos próprios desejos:

“Olhe que seu pai vai descobrir”, Das Dores dizia enquanto Afonso levantava as calças.

“Vai nada. E se descobrir você perde o emprego.”

Das Dores ouvia, e Das Dores se calava. Pois seus três meninos precisavam dela, e parece que um deles não ia ser malandro que nem o pai, porque gostava dessas coisas de estudar. E se apenas um filho lhe saísse bem ela já podia morrer em paz, o que era agora uma das únicas coisas que queria. Ela inclusive já tinha visto o preço do caixão; tinha visto um de madeira clara com alças douradas. Já estava pagando as prestações do cemitério do Caju, que em cova rasa não ia ficar. A vida não tinha lhe sorrido, mas ela faria a morte lhe tratar melhor. Para Das Dores uma saia levantada a mais ou a menos não fazia muita diferença. Que mal havia em aliviar as angústias do menino? Ruim foi sua primeira vez, porque aos treze anos não sabia muito e tentou resistir, voltando para casa com manchas de sangue que não eram apenas pelo fim da virgindade. (BATALHA, 2016, p. 134).

A representação da mulher negra na literatura brasileira desde o período colonial é marcada por uma construção negativa, “estereotipada, que une sensualidade e desrepressão”. (DUARTE, 2009, p.63) e também é “ancorada nas imagens de seu passado escravo, de corpo-procriação e/ou corpo-objeto de prazer do macho senhor.” (EVARISTO, 2005, p.52). No entanto, no romance de Martha Batalha essa representação é combatida ao mostrar a relação entre a empregada e o filho do patrão como um ato de estupro, de chantagem, de dominação. Não é, portanto, a narrativa de uma cena erótica, com a hiperssexualização do corpo da mulher negra. Mas sim uma cena denunciadora da exploração sexista e da discriminação racial e social vigentes.

Do mesmo modo, no romance de Lídia Jorge, a personagem Madalena Micaia, *The African Lady*, não é apresentada pelo ponto de vista da sexualização, e sim por sua condição de vítima maior do processo de invisibilização e opressão.

As cinco mulheres, que cantavam e dançavam, tinham um desejo em comum estimulado pela líder do grupo Gisela: sair do anonimato, alcançar o sucesso, lotar estádios. Porém, ao final da narrativa, encontramos essas personagens em circunstâncias triviais: as irmãs Alcides presas aos casamentos; a substituta de Madalena Micaia como professora de crianças; Gisela ainda buscando a fama, sem, portanto, a conseguir; e Solange vivendo sozinha na casa que herdou dos pais.

Não são desfechos glamourizados como sonhavam quando jovens, mas certamente são melhores do que o destinado à Madalena. Aquela que possuía a voz mais poderosa do grupo foi completamente silenciada. A morte de Madalena Micaia ocorre três dias após o nascimento do seu filho, quando comparece ao ensaio do grupo para cantar e dançar até a

exaustão. Ou seja, num período em que deveria estar de resguardo, ela está ensaiando normalmente. No entanto, durante o banho, na garagem da Casa Paralelo, é encontrada pelas companheiras desacordada. As causas da morte não são reveladas na narrativa, mas provavelmente se devem à combinação de uma alimentação fraca com o grande esforço físico praticado num momento de puerpério.

Após alguns telefonemas de Gisela, surge o Sr. Simon e seu advogado e, na manhã seguinte, aparece uma caminhonete apenas com o motorista e um ajudante. Eles pegam alguns móveis da garagem e também o corpo de Madalena Micaia enrolado num tapete. Tudo é levado para o transporte da “Simon&Associados” simulando uma mudança. O corpo de Madalena transportado junto aos objetos é, portanto, coisificado, destituído de seu caráter humano. A partir desse episódio, Gisela inventa que a *African Lady* resolveu largar o grupo e voltar às terras santomenses e, simplesmente, ninguém estranha ou se importa. Essa mentira é sustentada ao longo do tempo por Gisela com a cumplicidade das demais integrantes do grupo.

Nesse sentido, concordamos com Isildinha B. Nogueira (1999, p. 42) ao explicar que o “processo de desumanização, pelo qual passou o negro, tem como consequência bloquear o processo de constituição da individuação, à medida que bloqueia a possibilidade de identificação com os outros nas relações sociais.”

Entendemos, assim, que essa impossibilidade de identificação estruturada socialmente, resquício de um passado escravocrata, tem como consequência a dificuldade de se sentir empatia pelas pessoas negras. Temática exposta no romance, como é possível observar também no trecho a seguir:

Então o pano começou a correr sobre Madalena Micaia. O luto em redor da nossa companheira de jazz passou a ser muito mais uma questão de pânico pela mentira em que envolvíamos o seu desaparecimento, do que pela ausência da sua pessoa. A pressa de encontrar substituta ocupou o espaço que pertencia à sua imagem. (JORGE, 2011).

O motivo de Madalena Micaia voltar tão logo aos ensaios foi por causa da intimidação sofrida pela maestrina. Gisela já havia recebido muito mal a notícia da gravidez ao ponto de esbofetear o rosto da cantora jazzística. Depois dessa ocorrência, Gisela chega a dar uma boa soma em dinheiro e o telefone de uma médica para que Micaia antecipe o parto.

No entanto, Madalena apesar de aceitar o dinheiro, não segue as recomendações de Gisela. A maior preocupação da maestrina era com os compromissos agendados do grupo, com a possibilidade de a data do parto normal coincidir com a do primeiro show e não com a

saúde de Madalena. Ou seja, a relação era pautada na opressão, no proveito que poderia tirar da *African Lady*. Aspecto evidenciado em uma conversa entre Julião e Gisela. Ao saber sobre a gravidez de Madalena, o diretor artístico diz que ela não fará nenhuma falta ao grupo, e que, na verdade, ela até destoa, criando um “acidente antropológico”. Ao passo que Gisela argumenta:

Acho que o acidente antropológico nos faz falta. Sabes, eu não tenho só ambição, eu tenho visão, eu tenho uma boa conexão com a realidade. Eu tenho, Julião. Eu tenho tudo isso e tu não tens nada. Eu vejo bem e muito mais longe do que tu. O acidente antropológico de que tu falas em breve vai ser moda, e logo vai ser norma. Em breve, o acidente antropológico é sermos todos da mesma cor em cima de um palco. Mete isso na tua cabeça. Tu és tacanho e brutal. Eu não sou. Eu sou uma mulher inteligente, uma pessoa prática. (JORGE, 2011).

A partir da leitura do fragmento, notamos que a defesa pela permanência de Madalena Micaia não era por amizade, admiração ou mesmo pelo talento da cantora, mas por interesse. Gisela visava, de certa forma, o lucro, as vantagens que a figura de *African Lady* podia trazer para o conjunto musical em consonância com os tempos vindouros.

Há ainda diversas cenas na narrativa que revelam situações de discriminação racial, como o pensamento de Julião destacado abaixo:

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 elevada competência neste ou naquele domínio, mas quanto ao ritmo do compromisso com o tempo real, continuavam a ser primitivos, estivessem onde estivessem, continuavam a encontrar no nascer e no pôr do sol, no zénite e nas luas cheias, as suas verdadeiras agendas de bolso. 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 empregados que se imaginavam num Cotton Club de New Orleans, e iam lá ouvi-la imitar a Mahalia e a Ella nas noites de sábado? (JORGE, 2011).

Observamos assim que a perspectiva de Madalena Micaia enquanto indivíduo é apagada. A concepção de Julião, repleta de preconceitos, constrói uma generalização a respeito de todos os africanos e Madalena, sendo africana, é também julgada como primitiva, como uma pessoa em quem não se pode confiar. Dessa forma, podemos notar que o corpo negro é concebido socialmente como representando o outro. É um corpo que carrega uma “marca que, *a priori*, o exclui dos atributos morais e intelectuais associados ao [...] branco: o negro vive cotidianamente a experiência de que sua aparência põe em risco sua imagem de

integridade.” (NOGUEIRA, 1999, p. 43). O discurso de Julião parte, portanto, da imagem do branco como civilizado e superior, ao passo que as mulheres negras são “originárias de uma cultura violada, folclorizada e marginalizada, tratada como coisa primitiva, coisa do diabo [...]”. (CARNEIRO, 2011).

Todas essas questões sociais encontradas no romance de Lídia Jorge não podem ser vistas de maneira desvinculada da herança colonizadora de Portugal e sua relação com a África. Para Maria Graciete Besse, a escrita de Lídia Jorge possui como característica uma preocupação ética pois

remete-nos frequentemente para temas ou motivos de teor social, revelando uma estrutura de sentido que sustenta configurações ou desfigurações do sujeito e da linguagem através de uma percepção singular do espaço onde se desenha uma constante reflexão sobre a sociedade portuguesa, tanto colonial como pós-colonial, a partir de experiências individuais ou colectivas que reflectem a maneira como a herança transformada se conjuga com o testemunho para nos transmitir um olhar ético sobre o mundo através de uma prática responsável da literatura [...] (BESSE, 2013, p. 130).

A própria autora em entrevista diz que os leitores pedem aos escritores que não os deixem indiferentes, indiferentes à vida (JORGE, 2011) e que por mais que ela não queira, é sim uma escritora envolvida com o social (DUNDER, 2012, p.194). Nessa perspectiva, podemos verificar na obra de Lídia Jorge o compromisso de transmitir “ao leitor uma consciência crítica do mundo.” (BESSE, 2013, p.120).

Sendo assim, é possível constatar que Madalena Micaia é uma personagem que por meio das condições sociais do presente denuncia resquícios de um passado opressor que ainda, na atualidade, invisibiliza mulheres por diferenças de classe e raça, tal como a personagem do romance de Martha Batalha, Maria das Dores.

Importante ainda lembrar que o fato de “trabalhar fora” não libertou Madalena Micaia de toda forma de dominação. Madalena, diferentemente das companheiras de grupo, trabalhava bastante, era cozinheira num restaurante onde também cantava nas noites de sábado. O trabalho tampouco desoprimiu Maria das Dores. Embora sustentasse sozinha a casa e os filhos, continuou vítima da dominação masculina.

Afonso, filho de Eurídice, ainda bem jovem, já percebia como “a vida funcionava” e se aproveitava da condição de mulher pobre e trabalhadora de Das Dores sem a menor sensibilidade. Notamos aqui também a acentuada falta de empatia do rapaz, que representa a falta de empatia pelo corpo negro. Maria das Dores estava em uma situação subalterna, sabia que perderia o emprego se recusasse as investidas do adolescente.

Nesse viés, bell hooks (2019, p.81-82) salienta que a visão feminista das pensadoras reformistas do início do movimento sugeria que o trabalho libertaria as mulheres da dominação masculina. Esse raciocínio poderia valer para as mulheres das classes privilegiadas, mas para as mulheres das classes mais baixas, como Das Dores e Micaia, que trabalhavam por baixos salários, não tinha relevância.

A invisibilidade de Madalena Micaia é, sem dúvida, a de maior grau do romance de Lídia Jorge, assim como a de Maria das Dores no romance brasileiro. Um parágrafo que, vez ou outra, irrompe no livro de Martha Batalha sobre a vida de Das Dores consegue ser mais trágico do que todas as experiências vivenciadas pelas demais personagens.

A invisibilidade da mulher negra é mostrada ainda em outro momento da narrativa, por meio da personagem Damiana, que era a ajudante da ajudante de Eurídice, no período em que a protagonista criou um ateliê de costura.

Restou a *neguinha* cabisbaixa na máquina de costura, que só não foi embora porque precisava receber a diária para comprar o jantar. [...] Quando as narinas de Antenor não podiam abrir mais a *neguinha de cabelo pixaim* achou que era melhor passar fome naquela noite. “Doneurídice, eu vou pegar a prova do vestido que tá em cima da tauba de passar para terminar o serviço em casa.” (BATALHA, 2016, p. 51-52).

Essas personagens embora não tão desenvolvidas como as personagens brancas, estratégia que evidencia a exclusão social em que vivem, possuem, nas poucas linhas a seu respeito, muitos detalhes que demonstram a gravidade da situação a que estão submetidas.

Depois de anos dedicados à família Gusmão Campelo, de subserviência, abusos e exploração, Maria das Dores foi demitida pois adquiriu um problema nas pernas, provavelmente devido ao trabalho exaustivo. E assim das Dores se despede da narrativa sem que os leitores saibam o que será dela dali para frente e se, ao menos, o filho que gostava de estudar, teve alguma chance na vida.

Quando a família se mudou para Ipanema, Das Dores continuou na casa, mas teve que deixar o trabalho depois do segundo ano. Eram as pernas que lhe doíam, ela disse. Por intermédio de uns conhecidos Eurídice lhe arranhou uma consulta no Hospital do Fundão, sem que tivesse que amargar os sete meses da fila de espera. Parece que Das Dores teria que operar, e mais não se soube. Antenor e Eurídice não podiam ter em casa uma empregada que não conseguisse limpar em cima da geladeira. Pagaram-lhe os benefícios, deram por fora uns tantos cruzeiros e Das Dores sumiu no mundo, tão quietinha como sempre viveu na casa dos seus patrões. (BATALHA, 2016, p.184-185).

Eurídice, neste período, já não era a mesma. Ela tinha um novo olhar, como se pudesse

adentrar as pessoas. Essa mudança de visão e comportamento, adquirida através da leitura, não foram suficientes para que Eurídice enxergasse Maria das Dores além da condição utilitária de empregada doméstica. Nossa protagonista, que estava escrevendo um livro sobre “A história da invisibilidade”, não foi capaz de notar a existência tão próxima de Das Dores, pois de sua posição privilegiada, desconhecia as estruturas invisíveis de dominação da qual era detentora.

Tal como Eurídice, Solange também chega ao fim da narrativa mais madura, porém verificamos uma diferença fundamental entre as duas protagonistas: a personagem de Lígia Jorge adquire uma tomada de consciência que a faz refletir sobre as próprias atitudes. Nesse sentido, talvez, o relato memorialístico de Solange tenha sido um pretexto para retratar a história de Madalena Micaia. A narração seria, portanto, uma saída possível de reparação pelo total apagamento de *African Lady*. O trecho a seguir, narrado por Solange a respeito da morte de Micaia, corrobora a hipótese em questão: “Se insisto na questão do esquecimento, é talvez porque nenhum outro assunto tenha sido tão importante quanto esse, ou talvez porque **nem mesmo haja outro assunto**” (JORGE, 2011, grifos meus).

Assim, constatamos que Madalena Micaia está presente nas páginas de reminiscências de Solange de Matos, mas é bem provável que a maior vítima de invisibilização, Maria das Dores, não esteja no livro sobre “A história da invisibilidade” escrito por Eurídice Gusmão.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como foi possível verificar, os romances de Lídia Jorge e Martha Batalha são capazes de suscitar inúmeras análises a respeito da condição feminina na sociedade. Por meio da vida das personagens, percebemos o que as gerações passadas atravessaram para que hoje tivéssemos voz e direitos que, em outros tempos, não eram permitidos às mulheres. Acompanhamos, durante a leitura, diversas situações em que a dominação masculina se faz presente como algo natural, e muitos desses casos continuam recorrentes nos dias de hoje.

A vida de mulheres como Eurídice Gusmão e Solange de Matos melhorou consideravelmente de lá pra cá, mas elas continuam em desvantagem em relação aos homens da mesma classe social. Esse fato ocorre porque o machismo persiste, o modelo de sociedade patriarcal ainda é aceito e inculcado em homens e mulheres desde o nascimento e de forma, aparentemente, espontânea.

Se as mulheres das classes privilegiadas permanecem em um contexto de desigualdade em relação aos homens, nas camadas mais pobres o problema é ainda pior. Essas mulheres

possuem jornadas duplas, triplas ou até maiores, já que as atividades podem se dividir em trabalho, tarefas domésticas, cuidado com os filhos, estudo, entre outras. À vista disso, podemos constatar que a situação das mulheres que vieram da geração de Maria das Dores e Madalena Micaia pouco melhorou. Elas continuam, muitas vezes, abafadas por uma sociedade excludente e submetidas a trabalhos “inferiores”. No entanto, precisamos ressaltar a trajetória de luta dessas mulheres por espaço e representação que vem se intensificando cada vez mais para que as futuras gerações possam ter “uma sociedade multirracial e pluricultural, onde a diferença seja vivida como equivalência e não mais como inferioridade” (CARNEIRO, 2011).

Embora haja um longo caminho pela frente, conseguimos observar uma mudança de paradigma no mundo que se manifesta na produção literária dessas autoras, pois suas obras oferecem ao leitor a oportunidade de refletir criticamente sobre essas questões. Dessa forma, constatamos que os romances estudados retiram os personagens de classificações e estereótipos discriminatórios, complexificando as representações femininas e masculinas.

Houve, portanto, todo um percurso de resistência e de lutas femininas na sociedade e também na literatura que permitiu que as autoras contemporâneas abordem hoje essas temáticas. Questões que em outros tempos poderiam ser vistas como menores ou desconsideradas como temas literários.

Por fim, foi verificado ainda que, em ambos os textos, além do trabalho estético com a linguagem e a construção narrativa, Lídia Jorge e Martha Batalha possuem também uma preocupação ética, pois os romances expõem o cotidiano de vidas que a História não fez questão de registrar. Observamos, assim, que a ficção é talvez a única forma de reverter esse processo de apagamento aparentemente definitivo, porém é preciso que seja uma ficção comprometida e responsável. Tarefa muito bem desempenhada pelas autoras analisadas neste artigo.

REFERÊNCIAS

BATALHA, Martha. **A vida invisível de Eurídice Gusmão**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. “Família feliz não faz literatura”. **Blog da Companhia**. Entrevista concedida a Mateus Baldi, em 03 de maio de 2018. Disponível em: <https://www.blogdacompanhia.com.br/conteudos/visualizar/Familia-feliz-nao-faz-literatura-Mateus-Baldi-entrevista-Martha-Batalha>. Acesso em 02 jan. 2021.

_____. Martha Batalha e “Um homem bom é difícil de encontrar”. Entrevista concedida à **TAG – Experiências Literárias**, em 31 de março de 2020. Disponível em: <https://www.taglivros.com/blog/entrevista-martha-batalha-tag-livros/>. Acesso em 04 jan.2021.

BESSE, Maria Graciete. Memória, empoderamento e ética na obra de Lídia Jorge. **Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF**, Vol. 5, n. 11, novembro de 2013.

BIGUELINI, Elen. Anxiety of Authorship. In: _____. **Tenho escrevichado muito: Mulheres que escreveram em Portugal (1800-1850)**. Tese de Doutorado. Universidade de Coimbra. 2017, p. 85-109.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2019.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2009.

CARNEIRO, Sueli. (2011). **Enegrecer o Feminismo**: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em 27 dez. 2021.

DUARTE, Eduardo Assis. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **SCRIPTA**, Belo Horizonte, Vol. 13, nº. 25, p. 63-78, 2º sem. 2009. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6160282>. Acesso em 10 jan. 2021.

DUNDER, Mauro. Entrevista com Lídia Jorge: A literatura tem um poder lento, mas é um poder seguro. **Revista Desassossego** 8, dezembro, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/desassossego/article/view/49974>. Acesso em 08 jan. 2021.

EVARISTO, Conceição. Da representação à auto-apresentação da Mulher Negra na Literatura Brasileira. **Revista Palmares**, set. 2005, p. 52-57. Disponível em: <http://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/52%20a%2057.pdf>. Acesso em 10 jan. 2021.

GONZALEZ, Lélia. A mulher Negra na Sociedade Brasileira. In. LUZ, Madel T (Org.). **O Lugar da Mulher**: Estudos sobre a Condição Feminina na sociedade atual. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

_____. Mulher negra. In: NASCIMENTO, Elisa L. (Org.). **Guerreiras de Natureza**: Mulher negra, religiosidade e ambiente. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 29-47.

HIRIGOYEN, Marie-France. **A violência no casal**: da coação psicológica à agressão física. Tradução de Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HOOKS, Bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Tradução de Ana Luíza Libânio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

JORGE, Lídia. **A noite das mulheres cantoras**. Lisboa: D. Quixote, 2011. E-book Kindle.

_____. Lídia Jorge: Negar a literatura é "um erro absoluto". **Entrevista concedida à Mafalda Almeida**, em 27 de maio de 2011, Lisboa. Disponível em: <http://arquivolidiajorge.blogspot.com/p/entrevistas.html>. Acesso em 08 jan. 2021.

NOGUEIRA, Isildinha B. O corpo da mulher negra. **Pulsional Revista de Psicanálise**, ano XIII, n. 135, 1999, p. 40-45.
Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/o-corpo-da-mulher-negra-isildinha-b-nogueira.pdf>. Acesso em 10 jan. 2021.

Recebido: 30/08/2021

Aceito: 25/01/2022