



DESENCAMINHADAS – Essa e os Outros (Falências feministas em contexto pós-colonial)

Maria Alzira Seixo

Este é o ensaio mais triste que há em Portugal.

Para J. Camões, e restantes *unhappy few*

Enlaces e desenlaces na cultura luso-brasileira, e mais especificamente no campo da literatura, são actos, ou atitudes, talvez não muito correntes, mas significativos sempre que se produzem. Deixo de parte a questão de saber se será apropriado invocar uma “cultura luso-brasileira,” esclarecendo embora que pendo para a afirmativa (em função de uma sistemática de estabelecimento possível a partir do conjunto de relações levadas a cabo), mas acrescentando que tal cultura, como de uma maneira geral todo o aglomerado plural de pensamento e criação estética, por mais reducionista em áreas nacionais ou geograficamente circunscritas que seja, não pode ser entendida no plano restrito dessa sua manifestação localizada. Por isso o título deste escrito aponta para um percurso hesitante, de ir e vir, em obliquidade ou perda, em que um caminho se traça mas se pode desmanchar, e, forçosamente, por definição, nunca em retrogressão directa. O título aponta também para uma relação entre o demonstrativo e o indefinido, atribuindo ao demonstrativo a sua função deíctica (que adiante

contextualmente se precisa), mas procura dar a ler uma sua modalidade de conversão em indefinido, não sendo portanto inocente (nem falho de rigor, em relação aos dados empíricos de que parte) a vacilação que se estabelece entre o feminino e o masculino, e, sobretudo, entre o singular e o plural, como marca de uma indefinição não aleatória mas pulverizada ou dispersa, que se pode recolher (objectivar) numa leitura. São, pois, fundamentalmente, os agentes dos caminhos que aqui se questionam. E, se os descaminhos não são decerto os modos mais produtivos no traçado das rotas, eles revelam no entanto a dificuldade destas, e são estas dificuldades que efectivamente criam as ‘resistências’ de que a cultura se alimenta, os ‘nós’ dos problemas que, marcando a velocidade de andamento dos veículos marítimos (se nos for permitida tal analogia arbitrária), marcam também a existência do corpo que baliza os seus contextos. Talvez não totalmente arbitrária, a analogia, afinal, porque o “tanto mar” faz parte destes enlces Portugal-Brasil, onde a distância é tantas vezes traço de união e o encontro próximo ficção de aliança, e figura por vezes também seus desenlaces, bonitos ou feios, felizes ou infelizes; e porque, seja como for, não podemos impedir-nos de mencionar frequentemente o “lá” e o “cá,” que não são apenas referenciáveis aos continentes mas ainda aos hemisférios, e tudo neste vasto campo é matéria de significação. Essa é que é essa. E por isso dela falo, mas recorrendo, na minha qualidade de universitária portuguesa, para mais pouco frequentada nas letras brasileiras (a não ser pelo muito amor delas), a uma dessas significações maiores que nos enlaça ao Brasil, e que é a figura do Eça, neste caso, de Queirós.

Eça e Machado são, muitas vezes, apontados como as grandes figuras tutelares da ficção narrativa de ambas as culturas, uma espécie de Camões bifronte convocado para uma modernidade mais próxima e irregularmente comum. E não há só a juntá-los os períodos de escrita e certos modos de sensibilidade, ou a capacidade de ficcionalizar entidades singulares em conjuntos sócio-políticos de coesão expressiva – mas sobretudo, no meu não especializado (em ambas as partes) entender, dois procedimentos discursivos marcantes: o que se caracteriza por uma expressão zombeteira e paradoxal de alguns dos mais fundos anseios da alma humana, ou dos problemas determinantes do mundo e da vida, que comumente reduzimos à ironia (veja-se a *blague* de João da Ega, em *Os Maias*, ou as ‘contradições’ do narrador em *Dom Casmurro*, diferenciadas mas tangenciais) e, também em ambos, esse modo indirecto mas poderoso, extremamente poderoso, de inculcar através da frivolidade, do pormenor miúdo avulso, das atitudes soltas e incaracterísticas, da constante ‘conversão’ da seriedade em ligeireza e da tragédia em coisa banal, os dramas de vida e de morte, autênticos modos abissais de afundar ou salvar

esta coisa que é o sentimento positivo de qualquer entidade representando o humano: afecto, crença, construção, confiança. Claro que em toda a literatura, os outros (os outros autores) também andam à volta do mesmo, mas Eça e Machado traçaram estes caminhos, que ainda hoje percorremos com o júbilo da diversidade apelativa que manifestam, singrando de forma descosida e fragmentária, aparentemente negligente também, no autor das *Memórias Póstumas do Brás Cubas*, mais cuidadosamente architectada e cerrada no autor do *Primo Basílio*, onde todos os descaminhos (cuidadosamente encaminhados, mesmo nas suas derrapagens) parecem dispor previamente de bilhete de ida e volta, não sendo por isso menos inesperados e incertos na sua manifestação.

Atentemos, então, para questões de enlances e desenlaces, em Eça e os outros. E nesses outros sublinho aqui a paródia que Maria Velho da Costa recentemente publicou, intitulada *Madame* (estou falando da 1ª edição deste texto, dada à estampa em 1999 pelas Publicações Dom Quixote), e centrada nos dois autores, inventando o encontro de duas das personagens femininas mais carismáticas de Eça de Queirós e de Machado de Assis: Maria Eduarda e Capitu. Tentarei vislumbrar, assim, como um desenlace pode dar, no futuro, a sua laçada, e como todo o descaminho (Maria Eduarda e Capitu tendo sido apontadas, demonstrativamente designadas, e por isso atiradas para a Europa, nos finais dos dois romances, como se sabe, nessas Europas próximas e tangenciais que são a França e a Suíça, e que tão Europas são – ou eram, ou não eram – para Brasil como para Portugal), como todo o descaminho, insisto, seja ele extravio ou substituição da via, é o princípio possível de uma outra rota, embora possa ser também (e é a minha tese aqui) a chegada a uma meta de literal indefinição. Maria Eduarda e Capitu são sempre o nó de um problema que se equaciona, efectivamente, em termos de “essa” e “os outros.”

Não é por acaso que este livro, *Madame*, é um trabalho dramático. Foi uma encomenda, diz-nos uma nota introdutória; mas foi uma encomenda realizada. E o drama é que o trabalho da ficção convoca, para um enlace perfeito, duas vozes de interpretação concreta através da menção nominal de duas actrizes, uma portuguesa, Eunice Muñoz, e outra brasileira, Eva Wilma. E nenhum de nós poderá ler o livro sem lhe apor as vozes por demais nossas conhecidas dessas duas actrizes. O que funciona de facto como efeito dramático na leitura, até porque as personagens, além de serem Maria Eduarda e Capitu, são também as duas actrizes brasileiras, em certos passos, entendidas justamente enquanto intérpretes. Mas há outro drama aqui, que recorda um pouco a sinuosidade anti-sentimental de Eça ou Machado a discretarem sobre o sentimento, mas com muito saber, e que no caso de *Madame* não distingo se se trata de saber ou, afinal, de uma

simples inserção ideológica. E isso porque, integrando Eunice e Eva Wilma no texto, teremos de alargar o estudo literário à área mais instável, mas talvez gratificante, dos Estudos Culturais (na sua componente analítica, esclareço), na medida em que, se falar de Eça e Machado é falar, para o leitor comum, na literatura canónica e erudita, falar de Eva Wilma e Eunice é já falar de teatro, que é outra coisa (literatura em excedente ou actividade artística outra), para além de que Eva Wilma acorda no leitor português o imaginário determinado da telenovela, com tudo o que ela implica de cultura de massa, de interdito intelectual e de prazer quotidiano confessado ou não. De, mais uma vez, relação efectiva e afectiva com o(s) outro(s). Neste caso, os brasileiros (a substituírem “o brasileiro” camiliano do século XIX). Ou mesmo o «brasileiro» como norma (ou variante) linguística do português-padrão. Isto para já não falar na “Nota Introdutória” que, mencionando Ricardo Pais e integrando no paratexto a questão dos teatros em Portugal, a que todo o cidadão português alfabetizado que paga impostos é sensível, provoca de imediato uma citação, em quite ou desquite, da análise cultural.

Esperamos, então, o drama. Que por sinal não é drama nenhum (falo da situação conflitual que marca protocolarmente o género dramático). É quase um unísono de duas senhoras velhas que recordam complacentemente, e de modo no mais das vezes faceto e avelhacado, os pecados da juventude. Não se conheciam, mas encontram-se num grande hotel, com vidas à tripa forra por conta dos maridos que delas se desquitaram (eles são, cada um por si, uma espécie de Grande Outro, na expressão lacaniana, escudados ambos em apoios intelectuais e verbais de confidentes que de algum modo os prolongam e se lhes opõem – João da Ega para Carlos da Maia, José Dias para Bento, num universo masculino global assim ostensivamente reforçado). Das damas, uma bebe chá para ser fina, a outra champanhe para beber mais fino. E aproximam-se, por desejo admirativo da popular Capitu, e desdém necessitado da pretensiosa Maria Eduarda. Esta, assumindo desde o início a educação das finas maneiras que o cosmopolitismo pudera, a existir, ter-lhe comunicado, abre logo uma via de sentido nítida com a evocação da Virgínia colonialista onde se estabelecera seu avô materno, o negreiro Pai Monforte, reduzindo, na área pós-colonial que o texto forçosamente insinua, a assimilação do americano nobre dos USA ao americano pobre situado lá para o sul. Desde o início que as duas mulheres se des-unem na situação de identidade solitária de abandonadas: o “mar de ressaca,” evocado a partir da célebre mirada de Capitu, cedo esquece o “mar,” que indiciava aqui o afastamento, para progressivamente encarecer a “ressaca” (em termos de situação final adjuntiva às conclusões dos respectivos romances, e em termos de embriaguez crónica e alienante das personagens

aqui, também). Isto onde estamos é afinal Europa, o Brasil do Imperador (evocando a colónia exaurida e perdida) fica já longe, o próprio Portugal (com um tanto de colónia europeia) também. E, como diz Maria Eduarda, na didascália, “pomposa” e “pensativa”: “Nem só o oceano separa (...), por vezes bastam uns passos, uma ruim palavra...”

Mas riem muito, estas personagens. A haver drama, aqui, é na sua forma de comédia (amarga, e por vezes mesmo azeda, acentue-se), prolongando em genérico debilitado (porque não programático mas tendencialmente evasivo) a snob “blague” queirosiana e a dispersiva “contradição” de Assis – uma assumindo seus ditames endoxais, a outra disseminando suas esparsas inquietações. O feminismo deste texto pode consistir nos uníssonos gargalhados da reivindicação de prazer (fantasmática, como toda a reivindicação), em Maria e Capitu, mas que é um prazer com base numa amargura, que já aponte, e conformada, que portanto relativamente o invalida, de forma sofismável e ideologizada. A cena inicial de “La vie en rond” (onde o “rose” intertextual implícito da canção francesa transforma a visualidade da mancha em vertigem de ofuscação alienada, alcoólica ou outra, e a significação idiomática de “tourner en rond” interioriza – ou torna mesmo solipsista – um diálogo efectivamente de índole monologal, onde as falas convergem na sua mútua diferenciação em vez de articularem uma situação outra) vai aliar-se directamente ao “Epílogo” do texto, que não integra por isso qualquer espécie de progressão dramática anterior: com efeito, o aparecimento, entretanto sucedido, de Manuel Afonso corresponde a mero espectro ou desvairo, no primeiro caso emergindo da abundante presença iconográfica da Condessa de Runa no Ramalhete, no segundo caso achincalhando as únicas coisas que perduram na horizontalidade: o nome e o sangue. O conjunto estabelece nitidamente a situação colonial de Capitu no seu apartamento em Paris, com gestos e atitudes sem polidez, “preta bronca que nem francês aprendeu,” e que no final se mantém em posição secundária na relação com a imperialista Maria Eduarda, a única dama de possessivo em fórmula de tratamento, “Madame;” esbelto “pavão do Reino,” esta última, e Capitu, “arara do Paraíso,” uma qualidade afinal ímpar (os bons irão para o céu, após mais terem sofrido na terra do que os maus), é assim que as senhoras a si próprias se elogiam, depois de se terem “vestido mutuamente,” de forma intervertida e duvidosa, eventualmente articulável com a isotopia dramática constantemente invocada, e neste final remetida a Maria Monforte: “Cómica, cómica, que era o que chamavam à mamã em Lisboa porque ela se vestia muito ostentosa para aquela choldra de castanhas piladas.”

Manuel Afonso cai no livro, durante esta farsa, para censurar a Maria Eduarda a falta de amor e o pecado de lascívia (“Tu? Tinhas de ir e voltar

ao que te está na massa do sangue”), assim como a fórmula de tratamento, “Madame,” que é de facto um achado, em vários sentidos do termo. Como ele diz, “Eu sei quem era a mãe da tua mãe. Era a Madame da casa de putas e jogo mais luxuosa de toda a Havana, (...) patroa do maior bordel e casa de jogo das Américas, isto é, do mundo.” E, a seguir, afirma pretender “o nome dos Maias para acrescentar ao da (sua) filha legítima,” e despede-se, dizendo: “retiro-me, Madame.” Para além de estabelecer expressamente a ligação semântica e não apenas formulativa ou parental entre as duas Madames, Manuel Afonso, enquanto espectro ou desvairo (forma onírica que, juntamente com a risota galhofeira, povoa as excrescências existenciais que o trabalho de Maria Velho da Costa constrói em torno das famosas personagens queirosiana e machadiana) sublinha a torpeza pós-colonial na alusão a Havana, prolongando assim o seu esboço com a menção da Virgínia, e insistindo na visão apenas positiva de uma América de lupanar. Pode resultar em aureolado feminista, esta tirada macha do rebento dos Runas e Maias do século XX; mas, concordemos, há algo de Dâmaso Salcede na retracção alcoólica e endoudecida de Maria quando, após a saída do Runa, ficando “uns momentos estática,” “encolhe os ombros, levanta-se e vai buscar a garrafa” e, depois de beber pelo gargalo, a fica ninando enquanto canta uma canção de amor.

O que nos conduz à temática central dos romances, a do amor exacerbado entre um homem e uma mulher, tema romântico por excelência. Que, desde o início da peça *Madame*, pela convocação liminar e imediata dos textos, se apresenta através de quatro figuras fundamentais: o desenlace, sugerindo que todo o amor é ficção ou, pelo menos, história (“O destino, como todos os dramaturgos, não anuncia as peripécias nem o desfecho,” citação extraída do *Dom Casmurro*); a mentira, sugerindo o enovelado da própria ficção e o resultante desmembramento actancial (“Há esta mentira horrível sempre entre nós a separar-nos!,” citação extraída de *Os Maias*); o agente – ou personagem, ou actor – desencadeador das desordens da ficção, dos seus vários caminhos e descaminhos (“Fora depois aquele corpo dela (...) que de repente lhe aparecera (...) com todas as belezas copiosas do animal de prazer” e agora lhe provocava “nojo físico,” citação extraída de *Os Maias*); e, finalmente, o próprio acto de escrever ou interpretar enquanto lançamento de pistas vagas (“Catando o texto e o sentido,” o narrador encontra “um longo verme gordo” que lhe assegura: “nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos,” citação extraída do *Dom Casmurro*), e, sobre essa vaga, surgem a escrita, a interpretação e a reescrita, que mais não fazem, *cantando o texto* (magnífica metáfora machadiana!, porque os outros vermes, roendo o texto, repetiam a mesma cantilena) que preservar um “discreto silêncio sobre os textos roídos,” sendo que ler, ou escrever sobre

o lido, ou pensar sobre ele, ou interpretar, pode ser “roer o roído.” Então o amor é aquilo que acaba com fragor, com gentes, corpos, intrigas, apelos, cantos e, sobretudo, muita roedura. O amor também da literatura. Gentes e textos estão um pouco indiferenciados, aqui.

Por isso, a questão cultural continua a impor-se. Tal como nas telenovelas, onde as personagens distinguem sobre os actores que as interpretam, também aqui Maria Eduarda e Capitu, ou Carlos e Bentinho, distinguem sobre os autores (actantes culturais) Eça e Machado. E que fazem então em *Madame* as senhoras donas Eunice e Eva, atrizes, além de actuar? Elas representam, antes de mais, enquanto damas do teatro em língua portuguesa (e que nos perdoem a promiscuidade pressuposta neste caso pela fórmula); mas representam, sobretudo, a ligação do texto ao teatro (enquanto dinâmica artística que excede o texto) e à cultura de massas, com o seu (do teatro e das massas) elitismo e populismo hibridizados, de facto em dimensão pós-colonial, que tal ligação miscegenada pressupõe, e como que fazendo da noção de “representação” o centro de todo o acto de pensar.

Sem mansidões. Porque a questão do feminismo avulta constantemente, e deploravelmente (em sentido etimológico), ao longo do texto. Note-se que *Madame* é Maria Eduarda, e nunca Capitu. O que nos obriga a evocar, em termos estritamente literários, o problema do ponto de vista e da focalização. Como é sabido, a grande inovação do romance realista, e sobretudo do romance realista com temática romântica (de que o grande exemplo é sempre *Madame Bovary*), é o da construção da perspectiva romanesca e o da sua medida dosagem, alternância ou predomínio. Ninguém esqueceu o capítulo do comício agrícola, durante o qual Rodolfo faz a corte a Ema (e onde pela primeira vez Ema é narrada “de fora”), ou o da carruagem que percorre, de cortinas descidas, as ruas de Rouen, com o par amoroso lá dentro (mas não alcançando o narrador mais do que a superfície das cortinas descidas sobre a cena); como se sabe também, mas é sempre bom recordar, Eça de Queirós reescreve este capítulo da carruagem num sentido diferenciado, com Carlos e a Gouvarinho dentro da caleche, e substitui o comício agrícola pelo do dia nas corridas; quanto a Machado, a sua estética recupera a modernidade setecentista da incongruência de Sterne e Diderot, ao mesmo tempo que a religa ao arbitrário novecentista em seus inícios, gidiano e algo *dada*, em especial nos efeitos de ‘montagem’ (ou sintaxe narrativa) e aforismos discursivos de elocução quotidiana – e, se formos mais longe, e decidirmos aceitar a metáfora tauromáquica, os mimos e reescritas queirosianos tornam-se em Machado muito mais em “quites” do que em “citações,” comunicados esses quites, no seu melhor, em resoluções de alusão breve, desfocagens, alterações de tom e mudanças de diagonal no interior dos terreiros do sentido. Por exemplo: “A minha imaginação era uma

grande égua ibérica (que) concebia pelo vento” ou “A música ia com o texto, assim como se tivessem nascido juntos, à maneira de uma ópera de Wagner.”

A verdade é que, se a problemática do ponto de vista interessa menos em Machado (justamente, a questão, no *Dom Casmurro*, é que de todos os lados se vê o que não deve ser visto, e por isso tem literalmente de sair de cena, isto é, do romance, e portanto da escrita), em *Eça* ela é central, porque a perspectiva narrativa em *Os Maias* nunca se centra em Maria Eduarda, constante objecto de descrição e narrativa, efectivamente “corpo,” entre o casaco de veludo branco e a cadelinha, o “mulherão” compacto e de certa forma opaco, mas nunca, por isso mesmo, foco orientador do seu próprio curso. Talvez em parte por isso, *Os Maias* é, de certo modo, ‘um romanzão’, como *L’Éducation sentimentale*, romance sem corpo e com muita escrita, não é, porque esqueceu (transviou) a *Bovary*, isto é, esqueceu o «*moi*», que se transmuda no débil «*je*» narrativo que Carlos assume no final, quando o ‘romanzão’ se extingue nas mãos do leitor; porque *Os Maias* é, efectivamente, um romance masculino (e daí o contraste com *Madame Bovary* e as algumas aparentes afinidades com *L’Éducation sentimentale*), onde toda a figura feminina, seja a Lola, a Gouvarinho, a Cohen das bengaladas, Miss Sara ou mesmo a Carmen filósofa, é um objecto impuro e reduzido. Objectos magníficos, perturbadores e convulsivos – mas objectos. E reduzidos. Só durante um terço do romance a personagem de Maria Eduarda actua. Ao passo que Capitu se assenhoreia rapidamente de uma narrativa onde, no entanto, também não é ela a personagem condutora da focalização interna, porque o “dono” do conto é Bentinho, mas onde essa focalização nunca pode abstrair-se do foco irradiador do seu olhar, mesmo na ausência. Por isso me admira que Maria Velho da Costa, ao dar voz (e existência perspectivante, em definitivo) a ambas as personagens, as tenha assim feito perderem-se na roedura do texto, em objectos continuados, na relação com os outros e consigo próprias, como os outros vermes. Como os biltres (epíteto com que Maria interjecta Manuel Afonso, perante o qual acabou por apagar-se). E não sejam mais, no final, do que um pobre par abandonado em apoteose grotesca, vestidinhas e bebidinhas, qual “arara” e qual “pavão.” “Animal de prazer,” dizia *Eça*?

A interrogação parece prosseguir-se em *Madame*, na indefinição insistente que aponta para um entendimento afirmativo da questão: prazer, sim, e animal também, sim. Esta a falência feminista, porque na relação mais vasta de sujeição entre o dominador e o dominado, a mulher é apenas um objecto mais no vasto quadro da sistemática da exploração. Falência que pode apenas ser feminina, mesmo. Ao deixar no vazio a consciência narrativa finalmente atribuível a Maria Eduarda e a Capitu, *Madame* salienta, mais do que a sua inacessibilidade (aceitável para o século XIX ou inícios do

XX), a sua perda. Madame é só uma, a portuguesa e mais nenhuma, porque o neo-colonialismo é um (e)feito do colonialismo, e nele a problemática feminista se insere. Madame, enquanto fórmula de tratamento, deixa aqui de ser um deíctico (que seria preenchido por ambas, colonizadora e colonizada), para ser uma substância de teor absoluto, desvalida e perecível, como mostrou Manuel Afonso, mas verbalmente existente. E é por isso também que Ezequiel não se irá casar, reivindicando a voz para os subalternos e para as minorias. Ele não aceita que o “xinguem de índio e de saguim,” diz o texto.

Uma das mais belas passagens da peça é constituída por uma fala de Capitu, que Maria Eduarda estraga logo, por ser a tal Madame que volta sempre ao que lhe “está na massa do sangue”... com efeito; quando Maria, no seu pensamento laborioso e snob, reflecte sobre a vida, glosando Horácio em paradoxo (“Da vida já só me encanta o que me dá gozo no dia-a-dia. Carpir o dia... Quanto à morte... não me parece fatal”), Capitu atalha:

CAPITU: Talvez V. sempre fosse assim, Dudu, um bocado lorpa e fria, me perdoe, pasmada em pedra. Eu não, nunca quis meu destino, nem que ele se colasse a mim como luva na mão errada, o polegar no mindinho. Eu como e durmo raiva todos os dias, marido tarado, filho invertido, viúva de vivo à esmola dele – eu tenho um berro entalado na goela, menina. Você não entende.

MARIA (picada desde o lorpa): Não tenho de entender nem gente das colónias nem mulher chorinca.

CAPITU (furiosa): Colónias, colónias?! Nós pusemos vocês na rua!

MARIA: Na rua do mar, e o mar é largo de bermas.

CAPITU: Gaba-te cesto roto, que amanhã vais à vindima. Tempo de negreiro já passou! Rameira fina!

MARIA: Putéfia caguincha, como a tua mãe. (Ri-se, ácida). Zangam-se as comadres...

(Silêncio. Capitu puxa pelos cabelos e grita, urra.)

CAPITU: Viva a independência!

MARIA (solene): Isso custa caro e uma dissimulação que já não temos. (Rindo, quase terna). Acalma-te, vem cá.

CAPITU (cedendo): Madame, compre os seus criados de coiro mais macio. (Rindo) Se fosse guerra, eu te esganava.

MARIA: Sei. E se fosses minha irmã eu lembrava-me de sofrer, lembrava-me de amar, e então amava de novo.

No coração desta cena, de teor classista e pós-colonial, a correlação Eça-Machado estabelece-se através desses dois semas que já entrevimos, o amor e a dissimulação. As personagens de Maria Velho da Costa negam-se ao amor, relegado ao estatuto de mero condicionalismo (“se fosses minha irmã... amava de novo”), e a dissimulação é qualidade admirável e também distante (“custa caro”). Ora é ela, a dissimulação, que vai ser recuperada através da forma teatral, do drama que só existe enquanto troca conflituosa de ditos facetos e exacerbadamente birrentos e malsãos. A dissimulação da representação, que “apresenta” o amor só (mal) simulado, e afinal não pensa, como dissémos atrás, mas dá que pensar.

Não admira, assim, que a figura da Casa adquira aqui também uma importância literária exemplar. A casa multiplicada de *Os Maias* (Ramalhete, Olivais, Santa Olávia, Rua de São Francisco) ou a casa desdobrada de *Dom Casmurro* (o Engenho Novo como réplica da casa da Rua de Matacavalos), casas percíveis e fragmentadas, abatidas por desgostos e consumpções, estão em *Madame* parcelarmente representadas por apartamentos, quartos de hotel ou *boudoirs*; e no desmembramento da casa se desmembra a colónia e o habitante, mas não a relação dominador-dominado, que a portuguesa mantém sempre em relação à brasileira, em atitude de tolerância pós-colonial ainda reveladora. Desenlace por enquanto enlaçado.

Significativo é que, no final, a personagem estática que é Maria Eduarda, “pasmada em pedra,” ou meramente entrevistada, sonhada em trânsito, figura de relances fugidios (como nos primeiros capítulos em que surge n’ *Os Maias*), e a personagem oblíqua e transversal que é Capitu, de “olhos de ressaca,” que levam e que trazem, que revolvem os outros em movimentos de transe e em alteradas devoluções, acabem, nesta peça, por se manterem, ataviando-se e mirando-se ao espelho, justamente em reversão especular e quase autista. Como se não houvesse saída, em *huis-clos* de fim-de-século e abismantes reescritas. Muito mais coloniais do que pós-coloniais. E isso porque o tempo não parece existir, aqui. Nem o tempo da peça, nem o tempo dos romances. Há uma paragem de sentidos indiciativos, repetitivos e tartamudeantes. Na anulação do tempo e na fragmentação do espaço (história e família em questão sem proposta supletiva), este texto não tem caminho, é uma escrita a duas (personagens) e a quatro (nomes), mas em palavras cruzadas, de que algumas casas ficam sempre por preencher, e o mais frustrante é que, como nas palavras cruzadas, não faz diferença, essa falta de preenchimento é só um buraco, isto é, uma casa sem sentido, que pode portanto ficar sem letra nem identificação. Sem gente.

Quando a criada de Capitu conta à criada de Maria Eduarda, no princípio, a desgraça da patroa, esta considera: “Hum, D. Capitu era então pobretana e seu patrão Bento era rico...” ao que a brasileira comenta: “Rico? Nem ele

sabia quanto tinha quando foi para o Seminário. (Rindo) Foi e não voltou padre, que foi para o que foi. Nem ele nem o outro, o tal de Escobar, que há-de estar já ratado do que os peixes deixaram dele aos vermes. Desgraça mais maluca que bem podia não ser. É o Demónio que monta assim um descaminhozinho no que pode ir sendo. Mas não dá e rebenta o mundo pelas costuras." *Madame* é um pouco, também, um "descaminhozinho," hesitante entre a negação e a mudança, uma "história de arrasto," designação que Maria Eduarda dá ao modo que os pretos têm de contar. Em *Madame*, este arrasto de desvios narrativos prende-se muito mais com uma insistência descoincidente do que com um vislumbre de alteração.

Desencaminhadas, portanto. Cada uma delas e ambas. Entre a mudança e a alteração, ficando-se. Sem tempo, sem tempos. Cada uma com o seu contratempo. Emergindo para dizerem do mesmo apagamento, já sem Machado nem Eça. Essa e os outros. O que, em meu entender, implica que toda esta cena só pode ser ensaiada com uma grande tristeza.