

A MENTIRA ENCENADA EM JOIAS DE FAMÍLIA, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Luciano Dias Cavalcanti¹

Resumo: Neste artigo pretendemos dedicar nossos esforços na análise de *Jóias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, narrativa que representa as encenações da elite paulistana, por meio de suas personagens, as quais atuam através da mentira e da falsa aparência, ações características de seu meio social. O falseamento da realidade e o engano é a forma pela qual a autora estrutura sua narrativa. Através de um realismo singular, Zulmira representa a dinâmica social da burguesia paulistana que pode jogar com a realidade à sua volta, revelando o por detrás das relações sociais.

Palavras-chave: Jóias de família. Zulmira. Encenação. Mentira

THE LIE STAGED IN JOIAS DE FAMÍLIA, BY ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

Abstract: In this article we want to dedicate our efforts in analyzing *Jóias de Família*, the Zulmira Ribeiro Tavares, narrative that represents the elite performances in São Paulo, through his characters, which act through the lie and the false appearance, shares features of your social environment. The distortion of reality and deception is the way in which the author your narrative structure. Through a unique realism, Zulmira represents the social dynamics of the bourgeoisie in São Paulo who can play with reality to your back, revealing the behind of social relations.

Key words: Jóias de Família. Zulmira. Staging. lie

¹ Doutor em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas, realizou estágio de pós-doutorado no Departamento de Literatura Brasileira da UNESP/Araraquara. E-mail bavarov@terra.com.br

Se um rouxinol dá as penas da calda, pode dizer: “Resta-me o dom do canto”; mas se as fazem dar um pavão, as penas da calda, o que lhe sobra? (Pirandello, 1981, p. 54)

Introdução

Zulmira Ribeiro Tavares nasceu em São Paulo em 1930. Em 1952, ingressa num curso de formação em cinema no Museu de Arte de São Paulo - MASP. Faz crítica de cinema e, em 1955, publica seu primeiro livro de poemas, *Campos de Dezembro*. Em 1974, lança *Termos de Comparação*, em que combina ensaio, poesia e ficção, pelo qual recebe o prêmio revelação da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA). A partir da década de 1980, sua produção se torna mais regular, despertando o interesse da crítica – recebendo vários prêmios² – para os livros *O Japonês dos Olhos Redondos* (1982); *O Nome do Bispo* (1985); *O Mandril* (1988); *Jóias de Família* (1990); *Café Pequeno* (1995), *Cortejo em Abril* (1998), *Vesúvio* (2011) e *Região* (2012), reúne livros de contos escritos desde a década de 1970, como *Termos de Comparação*, *O Japonês dos Olhos Redondos* e *O Mandril*, além de textos avulsos, publicados na imprensa, e um ensaio inédito.

Uma característica marcante da obra de Zulmira Ribeiro Tavares é o trânsito entre diferentes gêneros – o ensaio, a narrativa ficcional e a poesia –, aproximando-os ou fundindo-os, assim como às suas construções por processos distintos. Esta característica foi apontada por Roberto Schwarz, no posfácio do livro *O nome do Bispo*, ao dizer que “a ficção (?) de Zulmira escapa às divisórias entre os gêneros e compõe um destes seres híbridos e racionais em que se reconhece a consistência do moderno”. (SCHWARZ, 1991, p. 183). Essa

² Recebeu os prêmios Revelação de Literatura pela APCA em 1974, por *Termos de Comparação*, Mercedes Benz de Literatura em 1985, por *O nome do bispo*, e o Jabuti na categoria Livro do Ano de Ficção e na categoria Romance em 1991, por *Jóias de Família*.

hibridez poderia ser associada a um traço de nossa ficção desde as décadas de 1960-70, já observado por Antonio Candido em “A nova narrativa”, a propósito da emergência das linguagens midiáticas:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, do espantoso incremento de revistas e pequenos semanários, da propaganda, da televisão, das vanguardas poéticas que atuam desde o fim dos anos 50, sobretudo o concretismo, storm-center que abalou hábitos mentais, inclusive porque se apoiou em reflexão teórica exigente. (CANDIDO, 1989, p. 209-210)

Mas a hibridez que caracteriza a obra de Zulmira vai além de empréstimos e modismos; alicerça-se na forma com sua linguagem se organiza, buscando a precisão do poema, associada ao estilo ensaístico, que parece proceder uma análise sobre o próprio ato da construção narrativa. Para Schwarz, talvez essa propensão à análise e ao racional seja influência do *nouveau roman* francês, que apresenta algo do “rigor científico”: “Há neles uma atitude objetiva e disciplinada, que não é propriamente da ordem da ficção, embora aplicada a situações ficcionais, o que cria um clima humorístico, de ciência do imponderável. (SCHWARZ, 1991, p. 183) Este “clima humorístico”, apontado pelo crítico, é justamente criado pela maneira objetiva e disciplinada pela qual a autora elabora sua matéria ficcional.

De acordo com Ana Paula Pacheco, é por meio da combinação entre humor e reflexão que Zulmira evoca seu questionamento e sua suspeita sobre as aparências e os arranjos do mundo, gerando “uma combinação que indaga as aparências

do mundo e delas desconfia”, como bem revelam as experiências de suas personagens “via de regra pertencentes à burguesia paulistana, quatrocentona e decadente”, atendo-se a autora precisamente no “exame da derrocada de indivíduos burgueses e da renitência com que as prerrogativas de classe se mantêm”. (PACHECO, 2007, p. 274).

Falsas aparências e encenações sociais em Joias de Família

Um texto de Zulmira que exemplarmente aponta para os aspectos citados acima é a novela *Joias de família*, publicada em 1990. *Joias de família* junto com os livros *O nome do bispo* e *Café pequeno* formam uma pequena e ácida trilogia familiar, que desmascara os convencionalismos da classe burguesa paulistana, ensaiando sua ruína.

Em síntese, podemos dizer que *Joias de família* narra a história da formação, consolidação e decadência da família Munhoz, composta pela personagem principal da narrativa, Maria Bráulia, oriunda de uma família rica, proveniente da indústria de tecidos, e representante da burguesia paulistana dos anos trinta. Maria Bráulia foi casada com o Juiz Munhoz. A este casal, somam-se outros personagens que dão movimento à narrativa, como Julião, sobrinho parasita de Maria Bráulia, sua esposa Jurema e seu amigo Bento; o joalheiro Marcel de Souza Armand, amante da personagem principal; Maria Preta, antiga empregada da família; Benedita, afilhada e sobrinha de Maria Preta, e o Secretário-fisioterapeuta (amante) do Juiz Munhoz.

A narrativa apresenta as encenações da elite paulistana, por meio de sua personagem principal, a qual atua através da mentira e da falsa aparência, características de seu meio social. O falseamento da realidade e o engano é a forma pela qual a autora estrutura sua narrativa. Através de um realismo singular, Zulmira representa a dinâmica social da burguesia paulistana que pode jogar com a

realidade à sua volta, revelando o por detrás das relações sociais. Para Ana Paula Pacheco,

Em *Joias de família*, o falseamento da realidade, posto de uma perspectiva interna ([...], a de uma classe que pode jogar com a realidade à sua volta), torna-se uma aposta formal astuciosa: *fazer do engano marca estrutural do livro*, dar representação a uma dinâmica social não só por detrás, mas na própria aparência das relações sociais e indenitárias, é um dos pontos de interesse do realismo de Zulmira ao brincar com as fachadas. (PACHECO, 2007, p. 279, itálicos da autora)

A falsidade e a mentira, marcadas por segredos que não podem ser revelados (o homossexualismo, o adultério, os negócios escusos, o conflito de classe e raça) – seguindo a tradição comportamental moral da família conservadora e religiosa da burguesia brasileira – é o tema central da narrativa. Tema simbolizado pelo rubi sangue-de-pombo falso, presente que Maria Bráulia recebe de noivado do juiz Munhoz.

A história da personagem principal é narrada quando Maria Bráulia já está velha e viúva (sem filhos). É uma personagem decadente que, entretanto, continua exercendo seus rituais pomposos de poder internalizados por sua origem social burguesa e em seu exercício matrimonial. Maria Bráulia nos é apresentada por um narrador de terceira pessoa que entra no plano psicológico das personagens, porém, com um distanciamento que permite realizar comentários irônicos relativos ao narrado. O foco principal, no entanto, concentra-se em Maria Bráulia e seu processo de aprendizagem.

Joias de Família pode ser considerado uma metáfora da falência de uma família paulistana tradicional, que “dá testemunho de comportamentos, ou formas sociais, típicos da elite brasileira.” (PACHECO, 2007, p. 276) Dessa maneira, como aponta Pacheco:

Já no limiar dos anos [19]90, *Joias de família* afasta-se do quadro da ficção brutalista e da ficção marginal mais significativa, representando o todo social a partir de outro ponto de vista. A novela faz das encenações da elite paulistana

sua matéria, elegendo centralmente o foco de uma mulher que aprendeu a se valer das falsas aparências, vigentes em seu meio. Avizinha-se, em linha de continuidade, também da prosa machadiana, de um ângulo relativamente novo, que é o da mulher rica, ou de família rica, agarrada às ruínas do antigo patrimônio. (PACHECO, 2007, p. 277)

Irmanada à visão crítica e irônica de Machado ao representar a família burguesa brasileira, Zulmira se distancia, assim, de uma imposição narrativa recente, que elegeu, conforme aponta Beatriz Resende, a violência e a voz marginal como temas principais, associados sobretudo à ideia de presentificação e de retorno do trágico (Cf. RESENDE, 2008, p. 31-32).

Jóias de família é construída por meio de uma narrativa movimentada, que reconta a vida de Maria Bráulia. Essa movimentação se dá por intermédio de ações ligadas à vida da protagonista, valendo-se, ainda, do suspense em relação a autenticidade ou a falsidade da joia da família e à “revelação do modo de ser de uma classe”. (PACHECO, 2007, 276). Como pano de fundo, a novela apresenta o momento histórico dos anos 1930, na referência feita à Revolução de 32 e às décadas 1940 e 50 e ao Estado Novo, momento perceptível no plano particular da família, quando o juiz Munhoz revela seu alheamento à política e, ao mesmo tempo, sua simpatia pelo fascismo integralista. As referências históricas não são ocasionais, mas fundamentais para representar melhor a configuração da família Munhoz, centrada na exposição de papéis conjugais bem determinados e alinhados com a ideologia do culto ao trabalho e à família.³

No entanto, *Jóias de Família* não se constrói por meio de uma linha narrativa cronológica. Os acontecimentos da história se apresentam através da mistura entre passado e presente, de acordo

3 “[...] a partir dos anos 1930, os valores dominantes de família das décadas anteriores ganharam mais reforços do Estado, que, além de ajudar a propagar a ideia tradicional de honra (que legitimava a hierarquia entre homens e mulheres), atrelou-a à de “honra nacional”, assegurando a autoridade do governante (Vargas, o centralizador ‘pai dos pobres’)” (PINSKY, 2013, 488, grifos da autora).

coma as reminiscências que os acontecimentos despertam nas personagens, sobretudo em Maria Bráulia, ou pelo próprio esclarecimento do narrador. Também é possível perceber na narrativa uma especulação do tempo futuro, quando o narrador sugere ações que as personagens irão realizar após algum acontecimento.

A narrativa, que se passa em apenas um dia, se inicia no apartamento do nono andar, no bairro do Itaim Bibi, propriedade da viúva Maria Bráulia Munhoz. A personagem aguarda seu sobrinho para o almoço para tratar da venda do rubi sangue de pombo. A mesa redonda está posta com uma toalha de linho branco adamascado, e em seu centro há um lago pequeno, de espelho, onde pousa um Cisne de Murano⁴. Quando o sobrinho diz à tia que o rubi é falso, ancorado na avaliação de um joalheiro respeitado, trava-se uma discussão a respeito da avaliação. Nesse momento, o falso e o verdadeiro (referente tanto ao rubi quanto aos fatos) misturam-se, de modo que o leitor é incapaz de distingui-los. No decorrer da narrativa, fica claro que o falso pretende ser considerado verdadeiro.

Você vai voltar e dizer ainda hoje para esse senhor melhor no ramo que ele não passa de um reles falsificador! Que sou eu que o afirmo! Acha então que com minha experiência em jóias eu não ia perceber? Que nunca vi rubis na minha vida? Esse vermelho tão puro com a pequena tonalidade azulada! Qual a imitação que ia conseguir reproduzir esse fogo azulado por dentro do vermelho? Um rubi autêntico, um autêntico sangue-de-pombo de quase dois quilates, lapidação antique, da região de Ratnapura, no Ceilão, no... no Sri Lanka! Como eu disse quando lhe passei o anel. Não tem preço! (TAVARES, 1991, p. 8)

De maneira dissimulada e raivosa, Maria Bráulia, mesmo sabendo que o rubi é falso, tenta dissuadir seu sobrinho, afirmando a veracidade da pedra. Esta cena, do início da novela, já mostra uma

4 Este Cisne de Murano, de acordo com Anna Carolina da Costa Avelheda, “repousado sobre a superfície espelhada, reflete o jogo de aparências em torno do qual gira todo o romance, visto que se trata de um objeto tocável e, portanto, verdadeiro, e de reflexo intocável – logo, falseado.” (AVELHEADA, s/d, s/p)

“verdade relativa” que permeará toda a narrativa, pautada no desejo da personagem burguesa de se proteger, manter seus *status quo* e sua falsa honra. Ao mesmo tempo, a legitimação do status falso da pedra dá a ela tranquilidade em relação à ambição do sobrinho, sempre em busca de aumentos salariais.

É sintomática e reveladora a maneira pela qual a personagem é apresentada pelo narrador, composta por duas faces, e seu *modus operandi*:

Maria Bráulia – de velhice definida mas idade não declarada, com movimentos seguros e rápidos, acompanhados de tapinhas, faz aderir ao rosto o seu segundo rosto “o social” de pele entre o rosa e o marfim, boca e face rosadas, [...]. Com o rosto social mais uma vez encenado, o outro, o estritamente particular, recua, como acontece todas as manhãs, e é esquecido imediatamente por sua dona. (TAVARES, 1991, p. 5, grifo da autora)

Na realidade, o narrador nos acena para o caráter teatral que as personagens assumem na narrativa, deixando isso bem visível na forma irônica com a qual destaca o rosto “social” da protagonista, alinhando-se à máxima de que “o mundo é um palco gigantesco, onde somos todos atores”. Por isso, ressalta-se, na novela, uma semântica própria do campo teatral: “aparição”; “teatro”; “comediazinhas”; “palco”; “cortina”; “luz”.

Maria Bráulia Munhoz olha para fora, para a doce penugem dourada de maio depositada nos prédios distantes e próximos, nas suas guarnições, quinas, parapeitos. Não diz nada. Maria Preta nesse momento abre a porta da cozinha, atravessa a sala e entra na varanda para retirar a bandeja do café; entra no momento certo, parece ter estado aguardando um sinal qualquer, talvez aquele minuto de silêncio, para fazer sua aparição; como no teatro. Nas comediazinhas cantadas a que Maria Bráulia assistia nos tempos do Munhoz, desaparecia-se aqui, a empregadinha surgia ali. A patroa saía por lá, o patrão beijava a criadinha, ali, ali, no lugarzinho. Abria-se a boca e começava a cantarolar no canto direito do palco, no canto esquerdo, ah. A cortina está aberta e o palco iluminado e cheio de ouro é como maio derramado sobre esses prédios: uma borracha dourada vai apagando o que acontecia nesse palco e só deixa a luz esfarinhada e brilhante sobreviver no ar da varanda embandeirada de plantas. (TAVARES, 1991, p. 10)

É possível perceber uma espécie de “terceiro rosto” da personagem, além dos dois apresentados pelo narrador, que decide o momento exato do comparecimento do rosto social ou do rosto natural. Este novo rosto é aquele capaz de colocar em ordem os outros rostos, compactuando ou distinguindo o social do real.

Então com um pedaço de algodão molhado no líquido branco e cheiroso vai apagando cuidadosamente do rosto, aos poucos, aquelas cores vivas e alegres como faria o gerente de uma casa de espetáculos apagando uma a uma as luzes, primeiro do palco, depois dos corredores, da sala de espera, do pátio. No espelho resta então alguma coisa tão esvaziada e quieta como a fachada de um teatro às escuras. Mas não é a mesma coisa, pois enquanto no teatro o espírito do espetáculo vai indo embora junto com o público que se retira, ali no fundo do espelho começa a surgir daquelas formas apagadas, mal definidas e rugosas como o interior pálido das ostras, um espírito muito fino, animado e alegrinho, um espírito licoroso, uma destilação de natureza especial. (TAVARES, 1991, p. 42)

O aprendizado da “arte de mentir” foi conquistado ao longo do tempo e da vivência da personagem. Para isso, Maria Bráulia teve como professor um grande mestre, o juiz Munhoz: “aos poucos, por ‘contágio’ no convívio de anos com o juiz seu marido, muito mais velho, e que sempre fora nesse campo, mestre”. (TAVARES, 1991, p. 20, grifo da autora). Assim, Maria Bráulia pode, ao longo do convívio com o marido, trocar suas máscaras cotidianamente, falsear a verdade e dar crédito ao falso, tornando-se uma exímia construtora de verdades (de suas verdades).

Dessa maneira, fica explícito que a falsidade é a base fundadora dessa família, na qual a “máscara social” se sobressai em toda a narrativa. Esta situação é exemplarmente representada pela comparação que o narrador faz do rosto de Maria Bráulia com os falsos rubis, símbolo dos valores burgueses que norteiam a família Munhoz:

[...] Está deitada no quarto com as persianas descidas. Respira tranquilamente, mas não chega a dormir. Seu rosto social continua

firmemente afivelado ao natural e ela permanece deitada de costas numa cautela desnecessária para não manchar as fronhas com os tons vivos das faces pois usa os melhores produtos existentes no mercado e esse segundo rosto, tão alegre e de cores tão primaveris (indiferente à ação da água, do vento, ao atrito de panos e esponjas e mesmo das pedras-pome) será removido apenas quando sua dona o desejar, por meio de um cheiroso líquido de um branco de leite.

As mentiras de Maria Bráulia, como as de todos os bem-sucedidos e experimentados mentirosos, geralmente não são formadas de uma peça só, contém vários elementos, muitos verdadeiros, e sob esse aspecto pode-se observar nelas algumas semelhanças com os rubis falsos ou semi-falsos em montagens do tipo doublets e triplets. (TAVARES, 1991, p. 19).

Outro momento marcante da narrativa que revela bem o falseamento (de classe e de raça) da família de Maria Bráulia pode ser visto no confronto entre a personagem principal e a empregada, de mesmo nome, Maria (porém, Preta) considerada “quase da família”. A expressão “quase da família” revela muito da formação social brasileira, proveniente de um escravismo duradouro, que mesmo após sua abolição, faz com que os negros ainda ocupem lugares de pouco prestígio, como os de empregados domésticos ou que exijam serviço braçal. No caso de *Jóias de Família*, a personagem Maria Preta é “encarcerada” na casa de sua patroa, que astuciosamente a coloca em um lugar social ambíguo e desprivilegiado (“quase da família”), transformando-a em uma espécie de cúmplice das mentiras sociais da patroa, quando convém a esta.

Tia e sobrinho levantam-se para tomar café na varandinha alegrada com plantas. O dia está muito bonito e lá ficarão a salvo dos ouvidos de Maria Preta. Maria Preta é discreta, mas não é surda; e o apartamento é pequeno. Maria Preta é como se fosse da família. Em algumas circunstâncias isso quer dizer exatamente o que enuncia: que Maria Preta é como se fosse da família. Em outras, que Maria Preta não é como se fosse da família, uma vez que não é da família, é apenas “como se fosse”. Hoje é umas dessas circunstâncias. (TAVARES, 1991, p. 7, aspas da autora)

Com a morte da mãe de Maria Bráulia e o derrame do juiz Munhoz, Maria Preta havia

entrado então para a casa da Eugênio de Lima. Mandava um pouco nas outras empregadas, tinha o direito de ser mandona pois cuidava de tudo, atendia aos mínimos desejos do Munhoz. Uma joia. Como se fosse da família. (TAVARES, 1991, p. 57)

Esta situação é adensada pela relação de Maria Preta com sua sobrinha Benedita, revelando-nos o temor de Maria Bráulia pelo relacionamento entre tia e sobrinha, que, pelo comportamento subversivo, não se enquadra no modelo requisitado pela família burguesa de escravidão moderna. Benedita não quer fazer parte dessa família, pelo contrário, deseja romper com essa estrutura. Nasce daí o confronto com a tia (representante da velha ordem burguesa, “como se fosse da família”):

_ Eu *não* quero ficar na família. Enquanto me preparo no cursinho, só. Me dá mais sossego para estudar do que em loja ou casa estranha. Depois, se não entrar, continuo mesmo em Santos trabalhando num cabeleireiro, dando um tempo. Já recebi convite para ajudar a fazer cabelo.

_ Na família você tem futuro e aprende bons modos.

_ Ah, sei! Um futurão. (TAVARES, 1991, p. 64, grifo da autora)

_ Nossa, se eu fosse explicar tudo que sei, nem dez anos bastavam, nem minha vida inteira. E essas coisas todas de bons modos, de educação que eu quero passar para você, essas coisas então! Como já dizia d. Chiquinha, tudo isso são também jóias de família, esses ensinamentos. A gente herda, vem da mãe e do pai para os filhos.

_ Sei. (TAVARES, 1991, p. 68)

Benedita rompe com a estrutura fechada a qual pertence sua tia. Ela não quer reproduzir a vida que sua tia levou durante anos, sem se desgarrar de uma estrutura arquetizada para aprisioná-la e não possibilitar nenhuma saída. Dessa maneira, Benedita se apresenta como o único personagem que quer romper com essa estrutura, que não permite que uma mulher negra e pobre alcance um lugar diferente da servidão. É por isso que ela

não quer herdar as “joias da família”: “essas coisas todas de bons modos, de educação” (TAVARES, 1991, 68), que na realidade são apenas o canto da sereia para sua escravidão.

O falseamento da família em *Jóias de família* se dá em sua base, em sua fundação, numa das mais valiosas instituições da sociedade civil e cristã: o casamento. O casamento branco entre Maria Bráulia e Munhoz, porque não consumado na relação cotidiana, vai ao encontro de tudo que a união matrimonial representa e almeja alcançar: a reprodução (a formação de uma pequena nova célula) da sociedade cristã ocidental. Portanto, é um casamento estéril, sujeito ao desastre e à dissolução:

À noite ela se jogava na cama exausta, noites como devem ser as noites verdadeiras, de luz apagada e muito sono. Pouca energia lhe sobrava então para analisar o que exatamente se passava naquelas noites tão escuras. Um arranhão no breu das horas. (“Um respeitador!” – ainda pensava às vezes, virando-se depois para o outro lado). (TAVARES, 1991, p. 27)

O motivo desse casamento branco é explicado pela homossexualidade do juiz Munhoz, que é pego em flagrante, por Maria Bráulia, com seu secretário-fisioterapeuta: “ao abrir a porta do escritório o surpreendera com o seu secretário particular, entretidos ambos numa ginástica rítmica conjunta, de natureza obscura.” (TAVARES, 1991, p. 20) Com o passar do tempo, ao presenciar “outras cenas um tanto bizarras”, Maria Bráulia começa a perceber o significado de tal ginástica – “uma preocupação desusada com a nuca do juiz, a sua mão que ali às vezes se detinha demoradamente pesquisando com a ponta dos dedos algum ponto enrijecido, pés que se embarafustavam na jurisdição de outros por debaixo da mesa.” (TAVARES, 1991, p. 21). Afinal, o juiz tinha a mesma natureza da pedra que dera a Maria Bráulia.

Em nome da moral familiar e de seu nome, o casamento não é desfeito, mas rearranjado, com a inserção de um outro elemento fundamental, e

parte importante do processo de aprendizagem de Maria Bráulia, o joalheiro Marcel. Diante da palidez e falta de vivacidade da protagonista, identificada por Marcel de modo ocasional, o juiz Munhoz recomenda que a esposa “passasse a sair mais e começasse por ir visitar a joalheria do amigo Armand, o que até então só fizera poucas vezes e sempre na companhia do marido.” (TAVARES, 1991, p. 50) A situação possibilita a Maria Bráulia dar vazão aos seus desejos eróticos, satisfazendo a pulsão sexual esvaziada no seu casamento ao se tornar amante do joalheiro. Dessa maneira, por meio do exercício da mentira conveniada mantém-se o casamento exemplar do homem da lei, que julga o que é certo ou errado dentro dos códigos que rege a sociedade⁵, com a moça proveniente de uma família tradicional paulista, abençoados, ambos, pela religião cristã, que entende o casamento como uma instituição indissolúvel.

É interessante observar que toda essa situação, na realidade, é estrategicamente organizada pelo próprio Marcel, joalheiro equilibrado e frio, com o qual Maria Bráulia também aprende a arte da simulação e da mentira.

E foi assim que se quebrou o encantamento e teve início para Maria Bráulia Munhoz e Marcel de Souza Armand uma gratificante troca, primeiro de olhares, logo de confidências, seguidas de discussões amenas e conversas a perder de vista. Começando a nova fase na própria joalheria Marcel, na salinha dos fundos, particular, que o joalheiro reservava para os clientes selecionados, aos poucos foi recuando, recuando sempre dentro das tardes paulistanas, para outros espaços ainda mais seletos e particulares. (TAVARES, 1991, p. 51)

Também foi Marcel que ensinou a Maria Bráulia sobre as impurezas e as imperfeições das gemas, especialmente a presente nos rubis e nos casamentos:

Agora Braulinha o seu casamento é um pouco como esse rubi. Você sabe e eu também sei

5 Afinal, como dizia o juiz Munhoz: “Um bom advogado é como um bom tintureiro! Pinta qualquer lei com as cores de sua bandeira!” (TAVARES, 1991, p. 55)

como ele é. Tem dentro dele uma pequena inclusão (o secretário-fisioterapeuta! – deduziu Maria Bráulia extasiada), eu sei e você sabe qual é (ele! ele!). Vamos então *aproveitar* essa inclusão para produzir com ela um bonito efeito-estrela (meu Deus). Acho que você está me entendendo Braulinha (Cristo, Cristo). (TAVARES, 1991, p. 52)

Marcel aponta a saída para a relação matrimonial inexistente entre Maria Bráulia e o juiz Munhoz: deixar tudo como está, ou melhor, aceitar a introdução de um elemento fora do casamento para a manutenção deste, não denegrindo ou constringendo a ninguém, o que inclui a própria família. O que o joalheiro propõe, como de costume, é a continuidade da falsa moral da classe dominante.

Ele poderia ter sido anulado no início, também pelo Código Canônico, por erro essencial de pessoa, você sabe bem o que quer dizer isso? [...] Mas agora com sua mãe tão velhinha, trazer à tona tudo isso e, pensando bem, mesmo antes, no começo, quero dizer (morreria, morreria) e a sua família toda e a do Munhoz (acabadas) e o Munhoz tão estimável a despeito de (destruído, simplesmente destruído). Não vamos fazer ninguém desgraçado, ninguém merece ser desgraçado, não é mesmo? Ninguém merece ser desgraçado!). Vamos pôr uma estrela dentro desse casamento. Só isso. (TAVARES, 1991, p. 53)

É de Marcel que Maria Bráulia ganha o verdadeiro rubi sangue de pombo. O joalheiro a presenteia com o cabochão (*cabochon* em francês), um tipo de rubi assemelhando a um prego de cabeça grande, simbolizando o próprio sexo:

– Pois é todo seu, todo seu – acrescentara o joalheiro passando-lhe a corrente pela cabeça (e sua mão havia então se detido um momento, pressionando de leve o rubi contra o peito da mulher do juiz). Ainda havia dito: – em lembrança de nossa primeira tarde verdadeira e das outras que virão. [...] pressionara significativamente aquela região que mais tarde ficou conhecida de Maria Bráulia como “o cofre do Marcel”, “o lugar secreto do Marcel”, “o estojo do Marcel”, bem ali embaixo onde começava o par de pernas robustas abrindo-se ligeiramente, vestidas de linho claro – e completara: – Essa peça aqui guardada também é sua inteiramente sua. (TAVARES, 1991, p. 79)

Como se pode ver, “a estrela dentro do casamento”, que, a princípio, Maria Bráulia pensa ser o secretário-fisioterapeuta do juiz Munhoz, é, na realidade, o próprio Marcel. É o joalheiro que devolve a Maria Bráulia a vida plena que fora perdida com o casamento com o juiz.

É interessante observar a semelhança existente entre Marcel e a rainha Vitória, símbolo da rigidez moral inglesa da Era Vitoriana, desmascarada por Zulmira pela falsa moral do joalheiro, típica das classes abastadas – procedimento paralelo ao que autora fizera ao localizar o início da aprendizagem de Maria Bráulia no Estado Novo.

A figura do joalheiro então lhe aparecia nitidamente nos mínimos detalhes [...] com o olhar sempre de soslaio para Munhoz. Como também sua extraordinária semelhança com a rainha Vitória da Inglaterra em uma foto da soberana reproduzida no grosso volume sobre o Império Britânico, da biblioteca do marido. A soberana posava sentada com uma das mãos apoiada no queixo, a cabeça ligeiramente para o lado, olhando de soslaio para algo fora do quadro. A outra mão dobrada no colo, a roupa escura de punhos e gola brancos, a corrente do relógio destacando-se na roupa, os cabelos penteados bem para trás das orelhas. Todavia, uma semelhança que excluía o rosto muito redondo e a feiura de Vitória; também os seus cabelos lisos e puxados (Marcel de Souza Armand os tinha fartos e ondulados), pois tal é o mistério das afinidades fisionômicas ocorrendo por meio de aproximações e afastamentos bizarros. (TAVARES, 1991, p. 48)

É significativa também a referência ao ritual repetido no momento do término das refeições, de lavar as pontas dos dedos das mãos no “finger-bowl”. Este ritual celebrado pelos participantes da refeição reafirma a distinção de classe entre os convivas e Maria Preta. Este ritual é mais que um ato de higiene, que revela, de maneira sutil, o espaço a que cada personagem deve ocupar no palco da família Munhoz, e por que não, no palco da sociedade dos “homens de bem” do Brasil. Esse ritual aparece logo no início da novela, no momento do almoço de Maria Bráulia e Julião:

No final de um almoço com poucos pratos, mas refinado e substancioso, Maria Preta, a empregada há muito tempo na família, apresenta, como sempre faz diante de cada um, uma vasilha pequena de cristal com um pouco de água perfumada. Ambos mergulham a ponta dos dedos no finger-bowl que têm defronte, e os três, Maria Bráulia, Maria Preta, e Julião, o secretário oficioso, de maneira quase imperceptível entreolham-se e confirmam pelo olhar alguma coisa muito secreta e prazerosa que lhes é comum. (TAVARES, 1991, p. 6)

O ritual é repetido entre Maria Bráulia e o juiz Munhoz, compondo um aspecto a mais na teatralização familiar e na cumplicidade do casamento falso: “E ela e o Munhoz anoitecendo e amanhecendo ali ao lado, uma perfeita dupla de concertistas. Interpretando a quatro mãos a mesma peça, mas tirando da superfície arrepiada da água dos finger-bowls gêmeos encantos sempre renovados. (TAVARES, 1991, p. 27)

Esta encenação fica ainda mais visível quando o narrador descreve minuciosamente Maria Bráulia ceando sozinha. Num movimento lento e harmonioso, as mãos da viúva, como um cisne, mergulham no lago estéril da representação social, numa enorme afetação, tornando perceptível uma espécie de fingimento teatralizado, condutor da vida dessas personagens:

Nesta noite Maria Bráulia toma o seu prato de sopa mais lentamente do que de costume; [...] Por fim termina e suspira de puro contentamento. Maria Preta atende ao chamado do sininho de prata. Pela última vez naquele dia tem lugar a cerimônia da apresentação da vasilha de cristal com a pétala de rosa boiando na água perfumada. Os olhos de Maria Preta acompanham as mãos de Maria Bráulia, os dedos unidos em forma de pinha descendo em direção à água para, na fração de tempo seguinte, erguerem-se rapidamente de volta agora desunidos em um movimento solto e aparentemente sem direção. Porém depois de tantos e tantos anos os dedos não saberiam então o que fazer, para onde se dirigir? Como duas avezinhas amestradas, as mãos num movimento único ascendente tocam de leve o rosto de Maria Bráulia fingindo que levam a ela água suficiente para lhe limpar os lábios, de resto limpíssimos. (TAVARES, 1991, p. 35-36)

Considerações finais

Poderíamos dizer que são conclusivas as palavras do narrador quando enuncia, após a morte do juiz Munhoz, a questão: “Como se fabrica uma velha empertigada?” (TAVARES, 1991, p. 60):

A velhice o tempo fornece. O empertigamento chega na corcova do mundo. Denteada como a crista dura de um velho réptil gigante onde, conforme o lugar de observação, os espinhos (e os cacos de vidro espetados para apanhar bandido) estão em cima ou embaixo. Aprender aos poucos: a pegar um olhar que vem do alto, segurá-lo embaixo e sustentá-lo com arte no cantinho do olho, na esquina do olhar, para no devido tempo jogá-lo por sua vez para baixo; tamborilar impacientemente as mãos sobre a mesa dizendo repetidas vezes: você sabe muito bem a que me refiro, você sabe muito bem a que me refiro, e passar ao largo da fisionomia assombrada porque não sabe, com fina elegância! Um longo, duro aprendizado e então vem um acontecimento súbito como a morte do juiz Munhoz, e o fabrico se acha pronto. Não ainda a velhice, apesar de lá bem no miolo do empertigamento de Maria Bráulia ela ter ajeitado o seu ninho de onde vai crescer e se expandir. (TAVARES, 1991, p. 60-61)

O capítulo final da novela é breve, não tomando mais do que um parágrafo:

É muito tarde. Várias cabeças rolaram. Uma fora da vida, outras nos travesseiros. Só a do cisne de Murano permanece erguida. A madrugada chega. As cortinas estão afastadas e de fora avança a sua luz branquicenta descendo na sala. Empréstimo ao cisne de Murano a qualidade macia do que é de carne e penas ao mesmo tempo que lhe rouba a aparência de vida emprestada; tão descorado se acha quanto um frango de pescoço torcido sem pinga de sangue. Estarrece por afrontar as leis da natureza e os costumes dos homens. Um defuntinho de pé. (TAVARES, 1991, p. 81)

No trecho, temos a sugestão da família como uma espécie de “defunto em pé”, sustentada apenas pelo vazio da aparência. O cisne, sete vezes citado na narrativa, além de outros possíveis significados simbólicos que possa ter (elegância, nobreza, hermafroditismo, etc.), representa a altivez e a frieza da família Munhoz. Localizado sobre uma plataforma de espelho da mesa de cear, lembra a figura mitológica de Narciso, indiferente a tudo que não seja ele próprio. Voltando à epígrafe que abre este texto, retirada do romance *O falecido Matias*

Pascal, de Luigi Pirandello, podemos entender a novela de Zulmira Ribeiro Tavares como moldada pela estratégia do descortinamento de uma classe social, da qual, subtraídos a ornamentação e o ritual, resta muito pouco. A composição da novela acena, assim, para o próprio comportamento da burguesia brasileira, com seu olhar sempre voltado para si mesma, em busca da preservação de seus privilégios e da negação dos direitos de quem os rodeiam ou os servem, aqueles que são “como se fossem da família”.

Referências

AVELHEDA, Anna Carolina da Costa. Os quiproquós da vida privada e o incessante jogo de aparências em Joias de família. Fórum de Literatura Contemporânea 5. (Orgs.) ALCMENO Bastos., et al. Rio de Janeiro, Editora UFRJ/Torre, s/d.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: A Educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PACHECO, Ana Paula. O fundo falso da subjetividade. In: Novos Estudos Cebrap, no 77, pp. 273-9, 2007. Disponível em: <file:///C:/Users/Luciano/AppData/Local/Temp/Rar\$DIa0.574/10_o_fundo_falso_da_subjetividade.pdf>. Acesso em: 18 de abril de 2018.

PINSKY, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKY, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria. Nova história das mulheres no Brasil. São Paulo: Contexto, 2012.

PIRANDELLO. Luigi. O Falecido Mattia Pascal / Seis personagens a procura de um autor. (Trad. Mario da Silva, et. Allí). Editora Abril Cultural, São Paulo, 1981.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

SCHWARZ, Roberto. Posfácio. TAVARES, Zulmira Ribeiro. O nome do Bispo. São Paulo, brasileira, 1991.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Joias de família. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1991.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. O nome do Bispo. São Paulo, Brasiliense, 1991.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. Café pequeno. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.

Submissão: março de 2022.

Aceite: abril de 2022.