



Os quiproquós da vida privada e o incessante jogo de aparências em *Jóias de família*

Anna Carolina da Costa Avelheda*

“Os que sofrem a ação da mentira, tanto quanto os que a inventam, mentem também para si mesmos e defendem-se dos efeitos devastadores da verdade inoculando em si próprios, regularmente, pequenas doses de ilusão.”

Zulmira Ribeiro Tavares

O presente trabalho propõe uma análise do romance *Jóias de família*, de Zulmira Ribeiro Tavares (1990), com foco nas relações de conveniência que o permeiam. Sendo a falsidade o tema central destas *Jóias de família*, metaforizada no jogo de verdadeiro ou falso que se empreende em torno do rubi sangue-de-pombo, é ela que governa tudo o que diz respeito à família Munhoz e aqueles que a rodeiam.

Em sua mais recente edição (2007), a capa sóbria do volume traz uma fachada cujas portas antigas e um tanto corroídas sugerem o mote: tradição, aparências, segredos familiares. A trama gira em torno da endinheirada Maria Bráulia Munhoz, integrante da elite paulistana que, viúva de um juiz, se vê às voltas com a avaliação de um rubi há muito pertencente ao patrimônio da família. Todas as ações parecem se desenrolar de maneira bastante comportada e formal. Contudo, percebe-se uma intenção implícita de

* Mestranda em Literaturas Portuguesa e Africanas de Língua Portuguesa (UFRJ).

cortar com lâmina fina a carne dessas relações marcadas pela hipocrisia e, assim, dissecar todo o fingimento nessa vida socialmente aceitável: a matriarca da família sempre lava as pontas dos dedos em água de pétalas de rosas, respeita o horário da sesta, guarda as joias em um cofre e preserva a memória da família, mesmo reconhecendo o quanto de falsidade e falência há nisso tudo.

Ana Paula Pacheco (2007) declara, partilhando das ideias de Roberto Schwarz (1997), que todo texto ficcional apresenta um caráter ensaístico, no sentido de que mostra uma atitude analítica, que figura como constitutiva da sociedade burguesa diante da realidade representada. Entretanto, a autora destaca que, em *Jóias de família*, “o ensaísmo do narrador é virado pelo avesso, tornando-se por assim dizer exame da derrocada de indivíduos burgueses e da renitência com que as prerrogativas de classe se mantêm” (p. 274). Tal “ensaísmo”, aqui compreendido como um viés crítico da narrativa, uma atitude crítica ante o que enuncia, fica muitas vezes em segundo plano, estruturando-se de maneira parentética, ou seja, a partir de comentários que figuram entre parênteses na narrativa. Assim, funciona como uma espécie de rubrica dos textos teatrais, conforme se pode perceber no trecho abaixo transcrito, em que o narrador assume a voz da narrativa e tece uma crítica à sociedade que se mascara, se maquia à luz do dia, como se o rosto fosse algo muito despudorado, indigno de ser mostrado:

Um rosto que de tão pouco visto por terceiros adquire a modéstia do corpo murcho; e assim, trazê-lo à luz do dia, sustentá-lo sobre o pescoço como se fosse a coisa mais natural do mundo (*o que vem aliás exatamente a ser*), exhibi-lo para algum outro, ainda que muito íntimo, como o sobrinho, lhe pareceria um ato da mais absoluta e indesculpável falta de pudor (pp. 5-6; grifo meu).

O romance é permeado por um “fundo falso da subjetividade” (Pacheco, 2007), que faz com que o verdadeiro e o falso se mesquem de tal forma que não se possam distinguir. Trata-se de “um código de hipocrisia”, nas palavras de Cristina Ferreira Pinto, uma espécie de máscara que é vestida logo no início, obscurecendo-o por completo, e “será removida apenas quando sua dona o desejar” (1990, 135). Maria Bráulia, como representante prototípica de uma sociedade burguesa em que se é o que se tem, aprendeu a valer-se das falsas aparências vigentes em seu meio, de modo que, depois de retirar a máscara que a identificava e a fazia se impor frente ao restante da sociedade, se sente esvaziada, mas consegue se revigorar com a oportunidade de estar a sós com seu segredo, o rubi sangue-de-pombo que recebera do Juiz Munhoz.

Pode-se verificar a atuação desse mesmo “fundo falso” na onipresença do Cisne de Murano, que, em repouso sobre um lago de espelho “redondo e pequeno” (p. 5) onde não se afoga, é o único cuja cabeça permanece erguida, enquanto tantas outras rolaram, “umas fora da vida, outras no travesseiro” (p. 81). O Cisne de Murano, 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.

No relato da saga de Maria Bráulia Munhoz, denuncia-se o legado de hipocrisias das grandes famílias ocidentais. Assim, desenvolve-se uma espécie de literatura social às avessas: uma “escrita sem contornos precisos”, segundo a própria autora (In: Sússekind et al: 2003, 461), que não enfoca a desigualdade social propriamente dita, mas as mazelas que se escondem no interior das famílias de classe média, as experiências de personagens pertencentes à

burguesia paulistana, quatrocentona e decadente. Conforme destaca Ana Paula Pacheco, “esse enfoque não é o mais frequente na narrativa brasileira contemporânea, que tem se voltado sobretudo à representação dos excluídos da nossa sociedade, dando corpo ao que se convencionou chamar de literatura marginal” (2007, 275).

A despeito dessa consciência crítica que pretende desenvolver, o romance estrutura-se como uma pintura expressionista, com imagens deformadas e enigmas insolúveis, tal qual a presença do Cisne de Murano. A linguagem, predominante e intencionalmente metafórica, produz um efeito de lusco-fusco, em que tudo fica subentendido. Sabendo que trabalhar com palavras exige silêncios, Zulmira Ribeiro Tavares abre espaço para a participação do leitor na tessitura do romance, instigando sua imaginação e convidando-o para uma parceria, que deve se concretizar em conclusões, continuidades e similitudes. Assim como as legítimas *joias de família*, que têm de ser mantidas em segredo, apenas “usadas em ocasiões muito especiais” (p. 23), a maior parte dos assuntos fica subentendida, nas entrelinhas de um “fundo falso da normalidade”, forjada com vistas a manter “a dignidade, o brio, o pundonor, a correção moral” (p. 59).

As tradições familiares e os legados da família Munhoz

Jóias de família toma como metáfora de construção da tradição familiar a história arquitetada pelo Juiz Munhoz em torno de um anel de rubi sangue-de-pombo dado como presente de noivado à futura esposa. A partir daí, o referido anel passa a emblematizar o núcleo familiar que começava a se formar, e a família Munhoz começa a se identificar na joia e a ser socialmente identificada por ela.

As tradições familiares são construídas a fim de garantir a continuidade do grupo, o que se torna possível pela memória e pelos objetos que a ativam. No caso específico de Maria Bráulia e do juiz Munhoz, esses objetos memoráveis são corporificados, aparentemente, no rubi e no Cisne de Murano, ostentados pela família desde os primórdios de sua existência. Mais do que isso, a memória familiar é ativada pela capacidade de anuviar a realidade que Maria Bráulia vivencia no presente, única herança real deixada pelo juiz, já que, enquanto as “gemas” podem acabar “virando um montinho de pedregulho” (p. 14), a capacidade de mentir, que aprendera por contágio, pertence-lhe por toda a vida: “Toda essa técnica sem dúvida ela aprendera aos poucos, por ‘contágio’, no convívio de anos com o juiz seu marido, muito mais velho, e que sempre fora, nesse campo, mestre” (p. 20).

Esse incessante jogo de aparências, em torno do qual toda a trama se tece, é inicialmente apresentado como pertencente apenas ao estrato social mais privilegiado, possibilitado somente pelo poder aquisitivo da protagonista, Maria Bráulia Munhoz. Assim, não é acessível, por exemplo, a Maria Preta, “a empregada há muito tempo na família” (p. 6). Enquanto Maria Bráulia exhibe “o amarelo pintado dos cabelos” (p. 5), característica provavelmente conseguida com o auxílio dos melhores cabeleireiros, “Maria Preta aparenta uns quinze anos menos que Maria Bráulia e seu pixaim alisado está todo grisalho” (p. 6). Posteriormente, no entanto, Maria Preta também “entra no jogo” de aparências, como estratégia para não ser esquecida e marginalizada, o que a deixaria fora do palco e da vida:

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 (p. 10).

O falso e “os excessos do verdadeiro” mesclam-se, no decorrer de todo o romance, de tal forma que se faz impossível distingui-los e, quando quase se chega a lograr tal distinção, verifica-se uma reconstrução da falsidade que quer ser encarada como verdade:

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 joias 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! (p. 8).

Com tantas referências, que parecem ter sido gravadas em uma espécie de memória computacional, já que se repetem exatamente nas mesmas palavras ditas pelo Juiz Munhoz ao colocar o anel em seu dedo pela primeira vez, na ocasião do noivado, Maria Bráulia reconstrói para si a verdade que seu sobrinho tentara destruir, mesmo tendo consciência de que não se trata da verdade dos fatos. Verifica-se, portanto, que não se reconhece uma única verdade, universalmente aceita, e sim, uma verdade relativa. Esta se divide entre a verdade dos fatos, que consiste na declaração de que nunca houve uma gema verdadeira – “o rubi que ficara guardado no Brasil em um banco de São Paulo, e o que viajara com ela e fora

roubado na Suíça em algum local de Lausanne, vinham a ser um só rubi e não vinham a ser rubi nenhum” (p. 30) – e a verdade que Maria Bráulia quer tomar por real, “inoculando pequenas doses de ilusão”, com vistas a manter a honra, “a dignidade, o brio, o pundonor, a correção moral” (p. 59). Trata-se de um mecanismo de denegação, pelo qual Maria Bráulia se recusa a reconhecer como verdade um fato que reconhece ser verdadeiro: mesmo sabendo que o rubi sangue-de-pombo é falso, não quer reconhecê-lo diante do sobrinho, com receio de manchar o nome da família, que, por causa desse mesmo rubi, fora tão respeitada. Aliado a isso, observa-se uma tentativa de desviar a atenção do sobrinho para o rubi sangue-de-pombo, visto que ele prefere acreditar no veredicto do joalheiro avaliador e, assim, se desinteressa pela gema.

As relações humanas: a família no banco dos réus

As relações humanas estabelecidas no decorrer do romance mostram-se líquidas e liquidadas por meras conveniências que a vida em sociedade lhes impõe. A relação entre Maria Bráulia e Maria Preta, que poderiam ser consideradas irmãs não fosse a pirâmide social que as separa, é um exemplo de conveniência que se traduz em convivência, visto que a personagem nada faz para impedir a discriminação.

Nesse sentido, torna-se necessário observar a evolução do conceito de *i*, conforme destaca Elódia Xavier, para quem a mulher e a empregada doméstica – escrava, no sentido lato da palavra – deteriam a mesma (in)capacidade de libertar-se do domínio patriarcal:

Entre os romanos, o termo *família*, em sua origem, não se aplicava ao casal e a seus filhos. Segundo Engels, *famulus* quer dizer

escravo doméstico e *família* é o conjunto dos escravos pertencentes a um mesmo homem. Com o tempo, passou a significar um grupo social cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos, com direito de vida e de morte sobre todos eles (2001, 49-50).

No romance em análise, entretanto, Maria Preta só é da família quando convém a Maria Bráulia. Para não lhe dar os benefícios empregatícios que lhe são de direito, como carteira assinada e férias, por exemplo, a patroa pode se valer desse argumento, fazendo-a compadecer-se dela, que necessita de seus trabalhos para alimentar seus caprichos. Já em momentos em que o assunto a ser tratado com o sobrinho é demasiadamente delicado para os ouvidos de uma empregada, Maria Preta é apenas como se fosse da família, um ser que deve subserviência à patroa, que talvez constitua mais um objeto ostentado: “a empregada há muito tempo na família” (p. 6).

Numa sociedade em que o sentimento de insegurança inspira desejos conflitantes de estreitar os laços e, ao mesmo tempo, manter-se frouxo, distante, verifica-se o temor de Maria Bráulia diante do relacionamento de Maria Preta com a sobrinha da empregada, Benedita: “Maria Bráulia não gosta de pensar nas duas conversando entre si, mesmo em silêncio estão lá na área de serviço, são duas, e ela para cá, é uma” (p. 37). Esse medo, que inicialmente pode ser confundido com um ciúme por parte de Maria Bráulia, justifica-se por um sentimento de recalque, já que esta não consegue se envolver sem ter sobre suas relações as máscaras da conveniência e do interesse. Sua relação com o sobrinho é de mero aproveitamento, já que faz uso de seus serviços de “sobrinho-secretário” para se certificar da veracidade de suas joias; a relação do sobrinho

com ela, embora mascarada de cuidado e atenção quase maternos, baseia-se no interesse dele sobre uma possível herança; sua relação com o Juiz Munhoz fundamentou-se em necessidades dele, de manter a dignidade exigida de um juiz e entrar para o círculo de poder da burguesia paulistana, e num capricho dela, de passar por um “longo, duro aprendizado” que a transformaria, de jovem bobinha e ingênua, em “velha empertigada” (p. 60); sua relação com Marcel de Souza Armand, aparentemente a mais liberta de segundas intenções, pauta-se em ensinamentos sobre a lapidação de rubis.

A relação de Maria Bráulia com o Juiz Munhoz é, conforme se pode perceber no decorrer de todo o romance, um casamento de fachada – uma fachada de portas tão antigas e carcomidas quanto as que se encontram na capa de sua mais recente edição. Como destaca Cristina Ferreira Pinto,

a descentralização do Pai como ponto determinante e valorizador da família reflete-se na apresentação – levada até o nível do vulgar e do grotesco – de elementos que expressam uma orientação diferente (ou o fracasso) do padrão estabelecido pelas Instituições sociais, isto é, pela Lei, pelo Pai: a promiscuidade sexual, o adultério, a homossexualidade e a impotência sexual masculina (1990, 119).

Em *Jóias de família*, ao lado desse casamento de fachada, verificam-se elementos que contradizem a ética e desrespeitam o padrão imposto pela sociedade, como a não consumação de um casamento. Maria Bráulia, antes de seu casamento, reconhecia Munhoz como “um respeitador” (p. 24), o que vinha a ser, naquele exato momento, um aspecto talvez positivo. No entanto, o que a deixa espantada e quebra suas expectativas é que ele continue a demonstrar tamanho respeito mesmo depois do casamento:

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) (p. 27; grifos meus).

A *pari passu* dessa relação de respeito, verifica-se o desenvolvimento de outras duas relações, configurando a apresentação da homossexualidade e do adultério destacados por Cristina Ferreira Pinto. Maria Bráulia flagra o Juiz Munhoz em atitude suspeita na companhia de seu secretário: “ao abrir a porta do escritório o surpreendera com o seu secretário particular, entretidos ambos numa ginástica rítmica conjunta, de natureza obscura” (p. 20). Com o tempo, e com o auxílio de “outras cenas um tanto bizarras que ainda lhe ocorria presenciar”, começa a perceber a obscuridade 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 embarafastavam na jurisdição de outros por debaixo da mesa” (p. 21).

Como se quisesse inocentar-se diante dos atos que cometera com seu secretário particular – ou como se o fizesse por retribuição à discrição de Marcel de Souza Armand nas compras de presentes para o secretário, o Juiz Munhoz sugere a Maria Bráulia que “ela 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” (p. 50). Nesse momento, como destaca Cristina Ferreira Pinto, “todos se traem e são, ao mesmo tempo, solidários” (1990, 135). A partir dessa sugestão, verifica-se a subversão do “enredo romântico tradicional que coloca a

personagem feminina em função da masculina”, abrindo-se “para a protagonista possibilidades de atuação fora do casamento ou da união com um homem” (p. 123).

O joalheiro Marcel de Souza Armand, assim como o Daniel de *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles, parece apresentar “características femininas, sendo altruísta e carinhoso, valorizando as ligações pessoais baseadas no respeito mútuo” (Pinto, Cristina Ferreira: 1990, 132). Parece ser a única personagem consciente do quanto de falência há na constituição e na preservação da família Munhoz, já que, pelo ressaltado da semelhança entre um rubi – não o rubi, mas um rubi ainda não lapidado – e o casamento de Maria Bráulia com o Juiz Munhoz, tenta lhe mostrar a inutilidade de tentar preservar um casamento que poderia “ter sido anulado no início” e no qual “nada do que fizer pode ser considerado pecado” (p. 53):

Agora Braulinha o seu casamento é um pouco como esse rubi. Você sabe e eu também sei 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 um bonito efeito-estrela (meu Deus!) (p. 52).

Ao contrário do que pensara Maria Bráulia ao julgar que a “inclusão” em seu casamento fosse a presença do secretário-fisioterapeuta, é o próprio joalheiro quem representa a “imperfeição”, a “impureza” que pode virar a “estrela dentro desse casamento” (p. 53). Ele é quem pode devolver a Maria Bráulia a vida que lhe fora tomada e cerceada pelo casamento com o juiz e que, coincidentemente, volta a ser mais frequentemente mencionada quando a protagonista passa a conhecer o joalheiro mais profundamente.

Por fim, é interessante notar como a questão da identidade atravessa a narrativa. Não se trata de uma característica a ser ressaltada apenas no que tange ao rosto social que a protagonista Maria Bráulia veste, mas também no que se refere aos nomes dos personagens e às discussões travadas a respeito deles. Verifica-se que o secretário particular jamais é identificado pelo nome, assim como o prenome do Juiz Munhoz passa a ser exatamente a função que exerce na sociedade. A partir dessa constatação, pode-se observar a principal distinção entre as personagens masculinas e as femininas: enquanto as masculinas são identificáveis pela função que exercem, pelo papel que desempenham na sociedade em que se inserem, as femininas são identificadas por seus nomes, mesmo as que desempenham uma função. É o caso de Maria Preta e Benedita, que se distinguem de Maria Bráulia, a patroa, pela ausência de um sobrenome, de um nome que as relacione com alguma família. Enquanto Maria Preta parece ter-se resignado a ser chamada assim, não mais encarando tal alcunha como um preconceito, Benedita quer total autonomia, não permite que mexam em seu nome, porque é ele o que a identifica perante a sociedade: “É isso aí. No meu nome mexo eu. Mexo eu. Está me ouvindo?” (p. 68).

A identificação de Julião Munhoz, o “sobrinho-secretário”, e a de Marcel de Souza Armand oferecem indícios que comprovam a afirmação supracitada, de Cristina Ferreira Pinto, e a complementam: ambos, tanto Marcel de Souza Armand quanto Julião Munhoz, apresentam “características femininas”, visto que assumem um papel de proteção, preocupação e cuidado para com Maria Bráulia, mesmo que haja um interesse omitido, como no caso do sobrinho.

Enquanto o sobrinho, com essa aparente preocupação – que é um disfarce, uma máscara de sua verdadeira intenção –

quer se tornar único herdeiro das joias da família, Benedita parece desprezá-las:

– 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 (p. 64).

– 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 joias de família, esses ensinamentos. A gente herda, vem da mãe e do pai para os filhos.

– Sei (p. 68).

Conforme se pode perceber pelos trechos acima, Benedita é a única personagem de ruptura, porque não quer ter o mesmo destino da tia, de ficar enfurnada durante anos na casa da mesma família, sem vida própria, sem algo que a caracterize como ser humano independente, e porque não quer herdar as joias, sejam as de família, “essas coisas todas de bons modos, de educação” (p. 68), legado de todos os filhos de todas as famílias, independentemente de classe social, sejam as da família – o rubi, a safira, as pérolas, a turmalina -, privilégio dos filhos de famílias ricas, no caso, o sobrinho da família Munhoz.

Referências

- PACHECO, Ana Paula. “O fundo falso da subjetividade”. In: *Novos Estudos Cebrap*, no 77, pp. 273-9, 2007. Disponível em: «<http://www.scielo.br/pdf/nec/n77/a16n77.pdf>». Acesso em: 16 out. 2010.
- PINTO, Cristina Ferreira. “A decadência da família brasileira ou a descentralização do Pai”. In: _____. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1990, pp. 109-45.
- SCHWARZ, Roberto. “Termos de comparação”. In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 95-6.
- _____. “O nome do bispo: um romance paulista”. In: _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1997, pp. 67-70.
- SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de família*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. “Depoimento”. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; AZEVEDO, Carlito (orgs.). *Vozes femininas: gênero, mediações e práticas da escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003, pp. 461-5.
- XAVIER, Elódia. “Narrativa de autoria feminina: a família no banco dos réus”. In: SANTOS, Wellington de Almeida (org.). *Outros e outras na literatura brasileira: ensaios*. Rio de Janeiro: Caetés, 2001, pp. 49-67.