



CARINE PAULA DE ANDRADE

**TEATRALIZAÇÃO DO CASAMENTO EM *JOIAS DE FAMÍLIA*, DE ZULMIRA
RIBEIRO TAVARES**

**TRÊS CORAÇÕES - MG
2019**

CARINE PAULA DE ANDRADE

**TEATRALIZAÇÃO DO CASAMENTO EM *JOIAS DE FAMÍLIA*, DE ZULMIRA
RIBEIRO TAVARES**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras – Linguagem, Cultura e Discurso – da Universidade Vale do Rio Verde (Unincor), para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Letras.

Orientador: Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

TRÊS CORAÇÕES – MG

2019

821.134.3(81)-2

A553tAndrade, Carine Paula de

Teatralização do casamento em joias de família, de Zulmira Ribeiro

Tavares/Carine Paula deAndrade. – Três Corações:

Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações, 2019.

91f.

Orientador: Prof^o. Dr^o. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

Dissertação (mestrado) - UNINCOR / Universidade Vale do Rio Verde de Três Corações / Mestrado em Letras, Linguagem, Cultura e Discurso - Área de concentração -Letras, 2019.

1. Literatura brasileira - teatro. 2. Casamento. 3. Teatro. 4. Relações familiares. I. Cavalcanti, Luciano Marcos Dias, orient. II. Universidade Vale do Rio Verde. III. Título.

Catálogo na fonte

Bibliotecária responsável: Ernestina Maria Pereira Campos Dantas CRB-6 / 2101

Claudete de Oliveira Luiz Lemes CRB-6 / 2176

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM LETRAS

Aos sete dias do mês de junho do ano de dois mil e dezenove, sob a presidência do Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti (UninCor), e com a participação dos membros Prof.^a Dr.^a Cilene Margarete Pereira (UninCor) e Prof.^a Dr.^a Ivana Ferrante Rebello (Unimontes), foi realizada a defesa da dissertação “**TEATRALIZAÇÃO DO CASAMENTO EM JÓIAS DE FAMÍLIA, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES**”, da mestranda **Carine Paula de Andrade**, aluna do Programa de Mestrado em Letras. Após arguição do candidato, a banca deliberou pela APROVAÇÃO () APROVAÇÃO COM ALTERAÇÕES () NÃO APROVAÇÃO. Eu, secretária, lavro a presente ata que, depois de lida e aprovada, vai assinada por mim e pelos demais membros da banca examinadora.

Três Corações, 07 de junho de 2019.



Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti
Presidente



Prof.^a Dra. Cilene Margarete Pereira
Membro da Banca



Prof.^a Dr.^a Ivana Ferrante Rebello
Membro da Banca



Prof. Dr. Ricardo Junqueira Del Carlo
Pró-reitor de Pós-Graduação, Pesquisa e Extensão

Prof. Dr. Ricardo Junqueira Del Carlo
Pró-reitor de Ensino, Pesquisa
e Extensão
FCTE/UNINCOR



Prof.^a Esp. Francisilaine Santos Silva do Rosário
Secretária Geral

Francisilaine S. Silva do Rosário
Secretaria Acadêmica
FCTE/UNINCOR

Dedico aos meus pais, pelo incentivo.
E, aos meus filhos, por se fazerem presentes quando eu estava ausente.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer ao meu querido professor orientador Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti pela paciência, empenho e companheirismo dedicado a esta pesquisa.

Aos professores do programa que fizeram parte do meu crescimento, à Prof.^a Dra. Terezinha Richartz, na colaboração em meu trabalho e aos ensinamentos, e, especialmente, à Prof.^a Dra. Cilene Margarete Pereira, por, além dos conhecimentos compartilhados durante esses dois anos, ter sido uma companheira e conselheira para o meu crescimento pessoal.

Agradeço também a professora Ivana Ferrante Rebello, pela gentileza de aceitar participar da defesa de minha dissertação e por sua leitura do texto.

Aos colegas de turma, especialmente à Gisele pelo carinho, por ter sido minha companheira de angústias e alegrias.

Aos meus pais, Divino e Maria José, por serem essenciais na minha vida e sinônimo de integridade, otimismo e alegria. À minha irmã Isabel e a todos os amigos por me incentivarem a ser uma pessoa melhor e não desistir dos meus sonhos.

E, por fim, aos meus filhos, Ana Clara e João Victor, por compreenderem o tempo dedicado aos estudos durante esses anos, por me apoiarem, me incentivarem e compreenderem as ausências.

Os que sofrem a ação da mentira, tanto quanto os que as inventam, mentem para si mesmos e defendem-se dos efeitos devastadores da verdade inoculando doses de ilusão.

(TAVARES)

Oh! Que formosa aparência tem a falsidade.

(SHAKESPEARE).

RESUMO

O objetivo desta dissertação é analisar a novela *Jóias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, a partir da teatralização das personagens nas relações familiares e da encenação do casamento burguês decadente, no período histórico e social dos anos de 1930, na cidade de São Paulo. A novela retrata a vida de Maria Bráulia Munhoz, viúva, sem filhos, em que apesar de toda a sua decadência moral não perde a presunção dos valores burgueses profundamente internalizados e aprendidos na vida em família. É através de suas memórias que adentramos na história, por intermédio de objetos simbólicos, como o rubi, cisne de Murano e de rituais ostentados pela família, nos quais se observa a tentativa de prosseguimento de uma tradição que garanta sua continuidade. O rubi sangue-de-pombo (uma joia de família) compõe o centro da narrativa, presente que a protagonista recebe de noivado do juiz Munhoz com o qual se casou. O rubi, como viemos, a saber, mais tarde, é falso, como toda a história construída em torno da joia e do próprio casamento do casal. Dessa forma, a história da novela se constrói por meio de desvendamento da aparência, que coloca lado a lado verdade e mentira, quando esta passa a ser ensaiada como real para Maria Bráulia, que internaliza, aos longos dos anos, ao lado do marido e no casamento. Assim como será desmascarada a história do rubi, há, também, um desvendamento das máscaras das personagens.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Casamento. Relações familiares.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyze the novel *Jóias de Família*, by Zulmira Ribeiro Tavares, from the theatricalization of the characters in family relationships and the staging of the decadent bourgeois marriage, in the historical and social period of the 1930s, in the city of São Paulo. The novel portrays the life of Maria Bráulia Munhoz, a widow with no children, who in spite of all her moral decay does not lose the presumption of deeply internalized bourgeois values learned in family life. It is through their memories that we enter history through symbolic objects such as the ruby, Murano's swan and family-held rituals in which an attempt is made to pursue a tradition that guarantees its continuity. The pigeon-blood ruby (a family jewel) makes up the center of the narrative, a gift that the protagonist receives from an engagement of Judge Munhoz with whom she married. The ruby, as we later learned, is fake, like the whole story built around the jewelry and the couple's own wedding. Thus, the story of the novel is built by unveiling its appearance, which puts truth and lies side by side, when it becomes rehearsed as real for Maria Bráulia, who internalizes, along the years, with her husband and in the wedding. Just as the ruby story will be unmasked, there is also an unraveling of the masks of the characters.

KEYWORDS: Theater. Marriage. Family relationships.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: o lugar de Zulmira Ribeiro Tavares	13
1.1. Pequeno panorama da literatura contemporânea no Brasil	13
2. TEATRALIZAÇÃO DO CASAMENTO EM <i>JOIAS DE FAMÍLIA</i>	24
2.1. Máscaras sociais e desmascaramento narrativo.....	24
2.2. Relações familiares: o casamento como instituição	53
2.3. "Como se fosse da família": a empregada negra na estrutura familiar	74
CONSIDERAÇÕES FINAIS	84
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

A instituição da família é tema recorrente na literatura brasileira desde o século XVIII até os dias de hoje. Consiste em um objeto privilegiado para a análise em diversos campos do conhecimento: sociais, culturais e psicológicos, conforme afirma Heloisa Santos: “Embora as interpretações possam variar, é indiscutível, no entanto, que os relacionamentos conjugais e, de certo modo, a formação de novas famílias, sejam as temáticas mais recorrentes na literatura de romances brasileira” (SANTOS, 2014, s/p).

A obra literária busca uma compreensão na representatividade da família vista “[...] como alegoria para laços sociais que vinham sendo atados ou como espaço socioafetivo em que elas se desenvolvem” (MATA, 2012, p. 77) e que hoje se encontra em crise. Reflexões sobre padrões, ideais e valores contemporâneos da família levam-nos às problemáticas entrelaçadas a questões marcadas por um modelo patriarcal e inflexível diante as normas moldadas e impostas pela sociedade. O casamento é fator inicial para a formação da família, e muitas vezes um contrato social. Na maioria das vezes, trata-se de um mero arranjo social, socioeconômico e cultural.

A densidade e atualidade dos temas abordados por Zulmira Ribeiro Tavares, em seus três romances¹, consistem em uma excelente unidade de análise na perspectiva das relações familiares, condicionantes nas relações sociais e no casamento, relação de poder e autoridade que ainda predominam nas classes burguesas da sociedade como modelos a serem seguidos. Aborda a decadência da instituição familiar nuclear burguesa e a permanência patriarcal, constitutivo do seu padrão conservador, moralista e autoritário.

Zulmira Ribeiro Tavares publicou a novela *Jóias de Família* em 1990 e, com ela, recebeu o Prêmio Jabuti de melhor romance e melhor autor. Zulmira identifica *Jóias de Família* como novela, como afirmou em uma entrevista para o Jornal da Biblioteca Pública do Paraná: “*Jóias de Família*, também lançada como romance, eu a considero antes com as características de uma novela. Todavia a edição apontou-a como romance e romance ficou” (TAVARES, s/d, p. 3).

A novela *Jóias de Família* traz, em sua narrativa, uma caracterização de época, de críticas sociais e perfis psicológicos. Utilizando-se de uma escrita irônica, Tavares descreve a intimidade de uma família tradicional paulistana tendo como protagonista uma mulher, casada com o juiz Munhoz, ambos envolvidos em relacionamento extraconjugal.

¹O Nome do Bispo, publicado em 1985; Jóias de Família, em 1990 e Café pequeno, em 1995.

Jóias de Família conta a história de Maria Bráulia, uma viúva pertencente à velha e decadente burguesia paulistana. Tendo sido casada com Munhoz, um juiz homossexual que tinha um caso com seu secretário particular, Maria Bráulia aprende com o marido o jogo da mentira e das encenações como forma de adequação ao decoro e às normas sociais. A metáfora chave da encenação e da mentira, na novela, é uma joia, o rubi-sangue-de-pombo, presente de noivado que a protagonista recebera do marido, representando a joia o próprio casamento da protagonista.

A autora utiliza uma linguagem afiadíssima, ironizando não só o casamento, mas assuntos que permeiam toda essa família como a construção do papel feminino na sociedade e no casamento; a servidão da empregada, um mascaramento da escravidão; os laços extraconjugais dos cônjuges; a classe burguesa, as personagens e o tempo histórico de 1930, conferindo, dessa maneira, densidade e dinâmica à narrativa.

Na novela temos a teatralização das personagens e das relações familiares, dada pela encenação do casamento, ancorado nos valores definidos por uma tradição decadente da burguesia paulistana, tanto nas relações sociais, quanto nas históricas, e naturalizados para a manutenção do poder da elite contrapondo com as vontades reais e afetivas do indivíduo pertencente à sociedade brasileira, em que a verdade fica por trás das cortinas.

Diante da teatralização presente na obra, podemos perceber a encenação, o duo, o engano. Verdade e mentira se entrelaçam. Em toda a narrativa vemos termos que se referem ao campo semântico das artes cênicas, levando-nos a visualizar o palco criado pela autora. O uso de palavras como “cortinas”, “palco”, “espetáculo”, “teatro”, “luz”, “camarote” entre outras automaticamente remete a uma teatralização das relações sociais, revelando a hipocrisia da vida cotidiana da família Munhoz. O casamento se torna o espetáculo predeterminado em que “[...] quase tudo são aparências e a aparência um verdade social” (PACHECO, 2007, p. 276).

Um levantamento bibliográfico, realizado no banco de teses e dissertações da Capes e de outras instituições do país, revela a existência de oito estudos que se referem à obra de Zulmira Ribeiro Tavares: Destes, cinco são dedicados apenas aos livros da escritora paulista.² Apenas dois deles tratam exclusivamente da novela *Jóias de Família: A narrativa do duplo/ o duplo na narrativa de Jóias de Família: simulacro, simulação e imaginário* de Clóvis Emílio

²Memória, acomodação e mal-estar em *Café Pequeno*, de Zulmira Ribeiro Tavares, de Andriara Souza Pinheiro; Aspectos do narrador e do discurso das personagens em *O Nome do Bispo*, de João Correa Sobania e Nas frestas dos cômodos inferiores: poética e universo social de *O nome do Bispo*, de Zulmira Ribeiro Tavares, de Lucilene Soares da Costa.

Falcão Habibe e a dissertação: *Olhar ensaístico – Material banal: uma leitura de romances de Zulmira Ribeiro Tavares* de Maria Cristina Monteiro.

Em *A narrativa do duplo/ o duplo na narrativa de Joias de Família: simulacro, simulação e imaginário* Clóvis Emílio Falcão Habibe analisa “[...] como a narrativa por meio do jogo discursivo, foi propondo as duas faces distintas do mesmo que se duplicou em outro no mundo imaginário concebido não como realidade, mas como mundo encenado [...] pautadas pela hipocrisia, pelo fingimento e pela mentira” (HABIBE, 2011, p. 6).

Na dissertação *Olhar ensaístico – Material banal: uma leitura de romances de Zulmira Ribeiro Tavares*, Maria Cristina Monteiro propõe um estudo sobre as duas obras de Tavares *O Nome do Bispo* e *Joias de Família*, realizando uma leitura crítica das obras e do fazer literário da autora. A base da dissertação é desenvolvida através dos próprios textos, enredos, personagens e discurso, “[...] por um narrador que assume uma linguagem ensaísta e contrapondo à mediocridade de suas personagens” (MONTEIRO, 1995, p. 6).

O fato de haver poucas pesquisas sobre *Joias de Família* e sobre o tema da teatralização do casamento aponta a importância do estudo da novela de Tavares, considerando, ainda, a relevância do tema familiar na literatura brasileira, discutido desde nossas narrativas românticas, conforme atesta Anderson da Mata: “[...] as famílias são matéria de literatura de fundamental importância desde o surgimento do romance, no século XVIII. Importantes para o arranjo das tramas e para a construção das personagens de muitas narrativas de ontem e de hoje” (MATA, 2012, p.77). Além disso, refletir sobre o tema do casamento e da família, na novela de Tavares, leva a uma discussão sobre a construção da personagem feminina e de seus espaços no mundo social, conforme veremos.

Para a discussão do tema da teatralização do casamento em *Joias de Família*, este estudo se estrutura em dois capítulos. O primeiro capítulo, chamado “A literatura brasileira contemporânea: o lugar de Zulmira Ribeiro Tavares”, busca identificar aspectos gerais de nossa literatura atual, por meio de algumas vozes críticas (CANDIDO, 1989; SANTIAGO, 2002; RESENDE, 2008; SCHOLLHAMMER, 2009), destacando o nome de Tavares.

No segundo capítulo, “Teatralização do casamento em *Joias de Família*”, observamos dois principais aspectos em nossa leitura da obra: (1) apresentação da novela e de suas personagens e o desmascaramento narrativo empreendido pelo narrador da história; (2) as relações familiares, tendo como ponto de partida as encenações derivadas da inserção social da protagonista Maria Braúlia no casamento.

1. A LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA: O LUGAR DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES

1.1. Pequeno panorama da literatura contemporânea no Brasil

A literatura brasileira contemporânea, entendida como aquela produzida a partir da década de 1960, engloba produções marcadas por uma multiplicidade de tendências e de temas, estilos e formas. Os escritores buscam uma nova forma de representação da realidade tendo como referência o contexto histórico-social do país.

Em “A Nova Narrativa”, Antonio Candido aponta a persistência, em nossa literatura, desde o Romantismo, de manifestações ficcionais relacionadas à representação documental, e a preferência “pelas formas urbanas; universalizantes” (CANDIDO, 1989, p. 202). Candido se refere às duas tendências que sempre percorreram a literatura brasileira, voltada para uma estética realista: a urbana e a rural, sendo predominante a primeira, preocupada com “a descrição da vida nas cidades grandes” e que teria na ficção machadiana a contribuição para que a prosa regionalista tornasse uma “opção secundária, ao trazer para o primeiro plano o *homem* existente no substrato dos *homens* de cada país, região, povoado” (CANDIDO, 1989, p. 203, grifos do autor).

Antonio Candido faz um percurso na produção literária das décadas de 1960 e 1970, a partir de duas tendências: a urbana e realista e aquela que seria uma espécie de “ruptura do pacto realista”, associada ao que se convencionou chamar “realismo mágico”, que “[...] teve nos contos de Murilo Rubião o seu precursor” (CANDIDO, 1989, p. 210), semelhante ao *boom* do realismo mágico, ocorrido nos anos 1960, na literatura latino-americana.

De acordo com Karl Scholhammer, em *Ficção brasileira contemporânea*, “[...] o escritor brasileiro ou seguia a corrente latino-americana em direção a uma literatura mágico-realista e alegórica ou retornava aos problemas estilísticos não resolvidos pelo realismo social” (SCHOLLHAMMER, 2009, p. 23).

A literatura volta-se para o urbano e seus problemas sociais, como o aumento da população nas cidades e a desigualdade social. Além disso, a situação política autoritária passa a fazer parte do escopo da literatura brasileira. Para Candido: “O timbre dos anos 1960 e, sobretudo, 70 foram as contribuições de linha experimental e renovadora, refletindo de maneira crispada, na técnica e na concepção da narrativa, esses anos de vanguarda estética e amargura política” (CANDIDO, 1989, p. 209).

Silviano Santiago, em “A literatura brasileira pós-64 – Reflexões”, também observa que a década de 1960 é um período importante no contexto histórico brasileiro, pois é o momento em que se instala, no Brasil, a ditadura militar e seu característico autoritarismo, influenciando a literatura brasileira em seus temas e estilo.

Deixa esta [a literatura brasileira atual] de apresentar como tema principal e dominante a exploração do homem pelo homem [...] É pelo abandono gradativo desse tema (e seus subtemas) que a literatura pós 64 se diferencia da literatura engajada que lhe foi anterior e se encontra a sua originalidade. (SANTIAGO, 2002, p. 13-14)

Mas apesar da utopia do modernismo, desejo da extinção da exploração do homem pelo homem, segundo o crítico, o modelo modernista não é mais pertinente, a literatura brasileira não consegue se distanciar da temática a exploração do homem pelo homem, visto a motivação histórica, econômica e social vivida no país; em outros termos, a existência da violência, da desigualdade social e do autoritarismo.

Nos anos 1960, através de expedientes de imaculada violência, a desigualdade foi acentuada de tal modo pela América Latina que seria ingênuo acreditar que o modelo ficcional proposto pelos modernistas para a superação política da exploração do homem pelo homem ainda fosse válido depois de 64. (SANTIAGO, 2002, p.14)

A literatura desse período – o apanhado de Santiago vai da década de 1960 a meados da década de 1980 – revela tendências e temáticas que refletem a realidade do país e que leva o escritor a afastar-se “[...] dos grandes temas universais e utópicos da modernidade, da mesma forma como guarda distância dos temas nacionais clássicos” (SANTIAGO, 2002, p.19). Segundo Santiago:

A opção dramática é, de maneira geral, pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras “naturais do país”. (SANTIAGO, 2002, p. 19)

Uma das grandes inovações da literatura brasileira contemporânea nesse período foi o que Candido chamou de “realismo feroz”, tendência que teria Rubem Fonseca como “o grande mestre” que, por meio de sua narrativa, agride o leitor pela violência em sua escrita, trazendo uma realidade que, para muitos, é invisível ou adjacente. (Cf. CANDIDO, 1989, p. 210). Karl Scholhammer observa que, de uma maneira inédita, a literatura brasileira passa a

evidenciar a violência existente na sociedade, caracterizada pela descrição e recriação da violência social. (Cf. SCHOLLHAMMER, 2009, p. 27):

Além de constituir um elemento realista na literatura urbana, a exploração da violência e da realidade do crime alavancava a procura de renovação da prosa nacional. A cidade, sobretudo a vida marginal nos *bas-fonds*, oferecia uma nova e instigante paisagem para a revitalização do realismo literário, enquanto a violência, por sua extrema irrepresentabilidade, desafiava os esforços poéticos dos escritores. Surgiu uma nova imagem literária da realidade social brasileira que, embora acompanhando as mudanças socioculturais, já não conseguia refletir a cidade como condição radicalmente nova para a experiência histórica. (SCHOLLHAMMER, 2009 p.27-28)

Outra tendência que sempre esteve associada à nossa literatura, desde o Romantismo, de acordo com Candido, mas que ganha vigor a partir da década de 1930, no chamado “romance de 30”, é o regionalismo. Opondo-se a uma estética urbana como aponta Walnice Galvão:

O fato é que o regionalismo, embora há muito se extemporâneo, continua a ser praticado, estabelecendo um contraponto com a hegemonia do thriller urbano. Predomina a vertente realista, enquanto a vertente mágica, tão interessante e renovadora, quase desapareceu. O regionalismo propriamente realista vem-se fazendo presente desde os anos 1930, quando, fortemente politizado como era característico de uma década de radicalizações à direita e à esquerda, surgiu com seus sobretons de denuncia social. Trouxe uma forte voz ao estilo, a se fazer sentir na época. (GALVAO, 2005, p.14).

Para Candido, esses escritores regionalistas, na tentativa de acabar com o “velho regionalismo”, constroem uma nova maneira de escrever, revigorando o moderno romance urbano, livrando-o da trivialidade. Guimarães Rosa, que, posteriormente, se tornou o maior ficcionista da língua portuguesa, utilizava da sua inventividade e inovação da linguagem para produzir obras “regionalistas”. Seus contos são destacados como

Um acontecimento, não apenas pela sua grandeza singular, mas porque tornavam por dentro uma tendência tão perigosa quanto inevitável, o regionalismo, e procediam à sua explosão transfiguradora. Com isto, Rosa alcançou o mais indiscutível universal através da exploração exaustiva quase implacável de um particular que geralmente desaguava em simples pitoresco. (CANDIDO, 1989, p. 206)

Candido destaca, também, outros autores nesse universo de experimentação de novas escritas e inovação para a literatura contemporânea brasileira, como Clarice Lispector, caracterizada por seu forte caráter introspectivo e psicológico e sua linguagem subjetiva:

“Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário” (CANDIDO, 1989, p. 206). E, também, Murilo Rubião, que se utiliza do fantástico como elemento sistematizador da narrativa, expediente bastante comum na literatura hispano-americana, porém, de pouca frequência na literatura brasileira. (Cf. CANDIDO, 1989, p. 207).

A ficção brasileira, especialmente na metade dos anos 1990 até os dias de hoje, caracteriza-se por diversas singularidades. Podemos citar a exploração dos espaços urbanos predominantes nas narrativas, a narração em primeira pessoa que explora dilemas pessoais, a multiplicidade de vozes representando grupos sociais até então afastados do mundo literário.

Beatriz Resende, em “A literatura brasileira na era da multiplicidade”, observa uma mudança de conceitos e espaços, pois o escritor incorpora certos enunciados: “Teremos que deixar jargões tradicionais no trato literário e, saudavelmente, conhecer termos que vão da antropologia ao vocabulário do misterioso universo da informática, tudo isso atravessado pelas necessárias reflexões políticas, pois vivemos hoje, no Brasil” (RESENDE, 2008, p. 15).

Resende, ao traçar um mapa das principais dominantes na produção literária contemporânea, constata, como primeira evidência “[...] a *fertilidade* dessa forma de expressão entre nós, hoje” (RESENDE, 2008, p. 16 *itálico da autora*), ou seja, pluralidade de novos autores, novas vozes, nova expressão literária que se misturam a outras formas e gêneros, que até então estavam afastados da literatura por utilizar sua própria linguagem na produção. Antonio Candido já assinalava, nas narrativas das décadas de 1960 e 1970, essa hibridação de gêneros na literatura brasileira:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de serem gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes 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)

A segunda constatação, segundo Resende, “[...] diz respeito à qualidade dos textos e ao cuidado com a preparação das obras”, assim afirma que “[...] a prosa que se apresenta vive um momento de grande qualidade” devido às facilidades da *internet*. (RESENDE, 2008, p.17).

Em praticamente todos os textos de autores que estão surgindo revela-se, ao lado da experimentação inovadora, a escrita cuidadosa, o conhecimento das muitas possibilidades de nossa sintaxe e uma erudição inesperada, mesmo nos autores muito jovens deste início de século. Imaginação, originalidade na escritura e um surpreendente repertório de referências da tradição literária (sobretudo a modernista) mostram que, [...] nossos escritores parecem estar escrevendo tão rápido quanto bem. (RESENDE, 2008, p. 17)

E, por fim, ressalta-se a terceira constatação da autora, fruto “[...] da fertilidade, da juventude e das novas possibilidades editoriais: a *multiplicidade*. Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente.” (RESENDE, 2008, p. 18 *italico da autora*), que se mostra fator original e positivo, pois é caracterizada pela diversidade de formatos, linguagem e a busca da relação com o leitor, contrapondo com as “forças homogeneizadoras da globalização” (RESENDE, 2008, p. 20), resistência a padrões e discursos hegemônicos.

Tanto a fertilidade quanto a multiplicidade têm muito a ver com a realidade vivida pelo país hoje, sob diversos aspectos. Em um plano maior, a solidificação do processo democrático garante mais do que o inspirador clima de liberdade, a democracia plena assegura a representação popular nas instâncias de poder, a organização e a expressão dos movimentos populares e, sobretudo, provoca uma inédita preocupação com a necessidade de inclusão, por diversas formas, de todas as camadas da população no processo de criação e difusão da cultura. (RESENDE, 2008, p 24).

Diante dessa multiplicidade de maneiras para a criação do texto literário, Resende evidencia três dominantes na literatura produzida a partir da década de 1990: “a *presentificação*”, “o retorno do trágico” e “a violência nas grandes cidades”.

A “*presenificação*” de acordo com a autora é a manifestação de formas diversas retratando um ceticismo utópico do presente.

Na literatura, o sentido de urgência, de *presentificação*, se evidencia por *atitudes*, como a decisão de intervenção imediata de novos autores presentes no universo da produção literária, escritores moradores da periferia ou segregados da sociedade, como os presos, que eliminaram mediadores na construção de narrativas, com novas subjetividades fazendo-se definitivamente donas de suas próprias vozes. [...] O que interessa, sobretudo, são o tempo e o espaço presentes, apresentados com a urgência que acompanha a convivência com o intolerável. (RESENDE, 2008, p. 27-28 *italico da autora*).

Resende identifica como segunda constante nas produções literárias o “retorno do trágico”, pois este se insere nas produções destacando o cotidiano na cidade grande, na metrópole:

Trágico e tragédia são termos que se incorporam aos comentários sobre nossa vida cotidiana, especialmente quando falamos da vida nas grandes cidades. [...] é o sentimento trágico da existência aquilo de que temos dificuldade de falar e como tal sentimento conforma as identidades que dominam a narrativa. (RESENDE, 2008, p. 30)

E, por fim, em meio a tantas produções que permeiam nossa literatura, mesmo não tão recente e positivo é o que Resende identifica como “[...] talvez o *tema* mais evidente na cultura produzida no Brasil contemporâneo: a violência nas grandes cidades” (RESENDE, 2008, p. 32). Embora não seja uma inovação, torna-se tema frequente e aparece com forte emergência da presentificação e predomínio do trágico, submersos de uma realidade desigual. (Cf. RESENDE, 2008, p. 26-32): “Justamente pelo aspecto polêmico tomado pelas diversas narrativas da violência na cidade, que está uma possibilidade inovadora no quadro da produção literária” (RESENDE, 2008, p. 33).

Resende também destaca a multiplicidade como uma consequência das novas possibilidades editoriais, como observa:

Na era da comunicação informatizada, não se limita mais ao papel ou à declamação. São múltiplos tons e temas e, sobretudo, múltiplas convicções sobre o que é literatura, postura que me parece a mais interessante e provocativa nos debates que vêm sendo travados. (RESENDE, 2008, p. 18)

Diante desse universo da literatura contemporânea brasileira, percebe-se, felizmente, que a literatura não é homogênea. Diversas vozes e formatos criam novas formas, novos meios e, dessa maneira, novos nomes compartilham o espaço literário, com nomes já consagrados. Pode-se dizer que, desse universo literário, o novo se entrelaça com o antigo, como percebemos no “romance histórico”, de escritores que produzem uma ficção focada em retratar um Brasil do passado. Elaboram, assim, romances que evidenciam a discussão das relações familiares e ressaltam as questões da “decadência das velhas famílias”, conforme aponta Walnice Galvão (GALVÃO, 2006, p. 86). Trata-se de um tema tão presente em nossa literatura e que se torna ponto essencial neste estudo, possibilitando a reflexão das relações familiares na literatura contemporânea.

Considerando o exposto acima, sobre as tendências e temas que contornam nossa ficção recente, destaca-se a obra de Zulmira Ribeiro Tavares. A escritora (contista, romancista e poeta) nasceu em São Paulo, em 1930. Pertenceu a uma família que viveu um grande período de prosperidade econômica e social na transição entre o século XIX e XX. Ela inicia seus estudos em um externato, complementando-os em casa com orientadores, como era costume da maioria das mulheres da época. (Cf. ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017, p. 1).

Em 1952, Tavares entra em um curso de formação em cinema no Museu de Arte em São Paulo – MASP e realiza críticas de cinema durante um período. Em 1955, publica um livro de poemas, *Campos de Dezembro*. Após quase vinte anos de silêncio, em 1974, lança *Termos de Comparação*, livro que mescla ensaio, poesia e ficção, já fornecendo indícios de um trânsito entre diferentes gêneros, recebendo com este o prêmio revelação da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA).

A partir da década de 1980, produz de forma mais regular, despertando a atenção da crítica com *O Japonês de Olhos Redondos* (1982) contos; *O Nome do Bispo* (1985), primeiro romance de Tavares, agraciado com o Prêmio Mercedes-Benz de Literatura. O que estava até então separado passa a integrar uma só estrutura, na qual “[...] a linguagem ensaística do narrador marca a tentativa de apreender a realidade narrada, um modo da invenção quando o real tornou-se, também para esta, mais e mais inapreensível” (PACHECO, 2007, p. 273). Em *O Mandril* (1988), há uma série de textos diversos, fusão de contos breves, poemas e poemas em prosa, em que Tavares toma como postura de escrita uma linguagem ácida e corrosiva, utilizada por ela em *O Nome do Bispo*.

Com a novela *Jóias de Família* (1990), ganha o importante prêmio Jabuti de melhor autor e melhor romance. Nesse texto ficcional, a autora “[...] afasta-se do quadro da ficção brutalista e da ficção marginal mais significativa, representando o todo social a partir de outro ponto de vista” (PACHECO, 2007, p. 276). *Café Pequeno* (1995), outro romance, centra-se numa festa de aniversário, em que a trivialidade das conversas e situações funciona como uma surdina, abafando os conflitos e relegando para as sombras tudo o que tenha importância social ou possa ser inquietante.

Zulmira Tavares atenta-se a um tema constante nas narrativas *O Nome do Bispo*, *Café Pequeno*, *Jóias de Família*: a condição social e a intimidade da burguesia paulistana decadente, utilizando uma perspectiva crítico-irônica e satírica na linguagem e forma.

Em 1998, lança *Cortejo em Abril*, uma coletânea de textos mais curtos de prosa de ficção, mas que possuem características frequentes da obra da autora por serem textos

irônicos, provocadores e com uma sutileza de humor, tendo também como tema o universo da burguesia paulistana. A autora só volta a publicar em 2011, com *Vesúvio*, que conta com poemas; e *Região*, em 2012, que reúne livros de contos escritos desde os anos 1970, como *Termos de comparação*, *O japonês dos olhos redondos* e *O mandril*, além de textos avulsos, publicados na imprensa, e um ensaio inédito nos quais a ironia fina de Zulmira Ribeiro Tavares se mostra em plena forma.

No dia 09 de agosto de 2018, na cidade de São Paulo, falece Zulmira Ribeiro Tavares, aos 88 anos. Em uma nota, a *Folha de São Paulo*, na seção obituária, um dia após sua morte, faz uma breve sinopse da vida da autora, apontando a sua forma crítica de tratar a burguesia paulistana: “Autora de romances e livros de contos, sua prosa meticulosa escarafuncha o desconcerto da vida social brasileira – em especial das elites paulistanas – com olhar de anatomista, levando vários críticos a identificar em seus relatos pequenas monografias e ensaios de véis satírico.” (FOLHA DE SÃO PAULO, 2018, s/p).

O Jornal *Folha de São Paulo* também aponta como a autora se beneficiou de seus conhecimentos sobre cinema e arte visuais: “[...] impressões e reflexões despertadas pela arte, que se conectam a uma sensibilidade cultivada pela autora nos tempos em que atuou como crítica de cinema e artes visuais”, com uma escrita significativa ao tratar das temáticas como “[...] ao desconjuntado cortejo da história brasileira” (FOLHA SÃO PAULO, 2018, s/p).

Inscrita em uma tradição narrativa brasileira que, conforme apontou Candido, tem se destacado desde o princípio de nossa ficção, a urbana e realista, a prosa ficcional de Tavares perpassa temas mais intimistas, não se importando com a inserção da cidade em sua narrativa, e sim de um espaço mais circunscrito, o da família, “dissecando”, segundo observa Walnice Nogueira Galvão, no texto *Tendências da prosa literária*, “a decadência das velhas famílias paulistas”, com uma “prosa irônica, às vezes satírica [...]” (GALVÃO, 2006, p. 86).

Segundo Roberto Schwarz, no texto “O nome do bispo: um romance paulista”, publicado no livro *Que horas são* observa que “[...] a precisão descritiva e analítica da prosa de Zulmira talvez seja única na literatura brasileira atual”, na qual “[...] a exatidão da escrita e o cuidado iconográfico têm algo de rigor científico”. Há neles, uma “[...] atitude objetiva e disciplinada, que não é propriamente da ordem da ficção, embora aplicada a situações fictícias, o que cria um clima humorístico, de ciência do imponderável” (SCHWARZ, 1997, p. 69).

A precisão descritiva e analítica presente em suas obras e a exatidão de sua escrita a destacam. Ana Paula Pacheco observa que:

Outra marca da narrativa de Zulmira é o humor constante. Reflexão e humor gera uma combinação que indaga as aparências do mundo e delas desconfia. Assim, as experiências das personagens – vista de regra pertencente à burguesia paulistana, quatrocentona e decadente – e a própria arte ficam sob suspeita, e constantemente rebaixadas. (PACHECO, 2007, p. 274)

A obra ficcional de Tavares — de maneira especial, seus romances — transita por um caminho novo, de acordo com a ensaísta Ana Cristina Monteiro, em seu texto *Olhar Ensaístico - matéria banal uma leitura de romances de Zulmira Ribeiro Tavares*: “Distancia da prosa do eu e do memorialismo, do romance de reportagem e do romance policial, e ao mesmo tempo alinhavando resquícios de tudo isso” (MONTEIRO, 1995, p. 60), que visa não somente a emoção do leitor, mas, e principalmente, sua criticidade, “[...] sua literatura vem perturbar o leitor e desafiá-lo nessa empreitada” (MONTEIRO, 1995, p. 6).

Schwarz confirma essa transição de gêneros de Tavares ao apontar que “[...] a ficção de Zulmira escapa às divisórias entre os gêneros e compõe um destes seres hídricos e racionais em que se reconhece a consciência do moderno” (SCHWARZ, 1987, p. 69).

Outro aspecto importante em sua obra diz respeito à exploração do “[...] confronto violento de universos cultural e socialmente díspares por meio da aproximação de personagens de classes diversas”. (ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2017, p. 2), evidenciando temáticas de classe social, etnia, identidade sexual e dominação de poder de modo sutil e com uma pitada de ironia. Tudo soa alegórico, suas narrativas são enviesadas, disfarçadas, nada é claramente exposto diante do leitor, solicitando, o tempo todo, que procure metáforas mesmo quando elas não estão lá. Pacheco confirma essa realidade representada por Tavares com um tom de gracejo em suas narrativas:

Conjugado à linguagem ensaística, outra marca da narrativa de Zulmira é o humor constante. Reflexão e humor geram uma combinação que indaga as aparências do mundo e delas desconfia. Assim, as experiências das personagens [...] e a própria arte ficam sob suspeita, e constantemente rebaixadas. (PACHECO, 2007, p. 274).

Seus personagens representam uma burguesia urbana paulistana decadente, tanto nas relações familiares e sociais, quanto ao conjunto de bens, de um período histórico e social, da década de 1930. A escritora se prende exatamente no “[...] exame da derrocada de indivíduos burgueses e da renitência com que as prerrogativas de classe se mantêm” (PACHECO, 2007, p. 274). Em suas obras, há o que podemos identificar como o desmascaramento de uma sociedade moldada pela aparência e pela conveniência, arraigada em um sistema patriarcal.

Tavares apresenta seus personagens não de maneira direta e totalizadora. Escolhe dar traços indicativos, assemelhando a “narrativa de entretenimento, embasada em muitas peripécias e algum suspense, [...] a narrativa policialesca torna-se uma maneira adequada de penetrar num círculo de relações em que quase tudo é aparência, e a aparência, uma verdade social.” (PACHECO, 2007, p. 276).

Em seus romances e novela, refere-se à caracterização das personagens, com o segundo modo de narrar, o narrador onisciente. Entretanto, a autora vai além: planta um narrador do tipo que se coloca "por trás" das personagens, separando-se deles a fim de observá-los melhor, considerando sua vida psíquica por meio de uma abordagem precisa e objetiva. Monteiro exemplifica esse modo narrativo da autora com um fragmento do romance *O Nome do Bispo*:

Não chegou a completar os estudos de Direito. Uma prolongada e recorrente doença infecciosa (uma mononucleose atípica) deu-lhe o pretexto. O pai lhe abriu um negócio de eletrodomésticos, ramificação do seu próprio. Casou-se; um filho do casamento. O negócio aberto pelo pai vingou, desenvolveu-se, depois, com o pai ali morto, foi vendido com prejuízo. Desquitou-se; o dinheiro da herança foi mal aplicado; ficou pouco. Meteu-se em negócios diversos: imobiliária, venda de máquinas operatrizes, produtos agrícolas, esquadrias de alumínio, uma grande agitação. O “gosto” por música, leitura, o país, tudo, empilhado, essas leituras, esses anos, o trabalho. Fazer dinheiro estabelecer-se, foi o caminho aberto quando desistiu do Direito. A mononucleose, o leito, as sextas obrigatórias, lhe deram o gosto, a vontade de experimentar o entendimento das coisas. A fraqueza nas pernas, a febrícula insistente, a mãe sempre à sua volta: regimes, gema de ovo batida com conhaque e uma outra vida apontando em segredo, do centro dessa fraqueza. Nos anos que se seguiram, esse gosto por cismar prendeu-se um pouco assim à lembrança da temperatura alterada, uma agitação de tipo especial ligada ao seu corpo, aos seus centros nervosos, à sua imaginação, como a febre; uma agitação de movimento contrário ao fluxo do dia a dia, paralisando a outra, a do torvelinho dos negócios. Vencer a febre, a lembrança da febre, os pensamentos vagabundos, uma agitação mesclada à outra, essa foi até então a sua vida. (TAVARES, 1985, p. 11)

Dessa forma, o narrador resume, em poucas linhas, acontecimentos que se desenvolveram durante um [período](#) de tempo considerável, de tal [forma](#) que se percebe uma nítida desproporção entre a duração da história e a extensão do [texto](#) que a veicula.

Todo texto ficcional de Zulmira Ribeiro Tavares apresenta um caráter ensaístico, como afirma Pacheco. No romance *O Nome do Bispo*, “[...] a linguagem ensaística do narrador marca a tentativa de apreender a realidade narrada, um modo da invenção quando o real tornou-se, também para esta, mais e mais inapreensível” (PACHECO, 2007, P. 273). Também Roberto Schwarz, sobre a obra acima citada, observa que, através do narrador, mostra-se, na

ficção, “[...] uma atitude analítica diante da realidade representada” (SCHWARZ, 1987, p.69). O “ensaísmo” de Zulmira Tavares está presente em todo o seu texto ficcional: “o narrador é virado pelo avesso”, evidenciando sua postura diante da análise das máscaras, expondo uma sociedade decadente, presa a valores de uma tradição diante da realidade representada.

Nestes textos, que cobrem quase quarenta anos de carreira da autora, ela promove uma investigação das contradições da sociedade brasileira contemporânea, dividida entre modernização e desigualdade, fantasia e farsa, comédia e absurdo, uma combinação inusitada que o leitor brasileiro sabe reconhecer e apreciar — tanto na ficção como na realidade.

2. TEATRALIZAÇÃO DO CASAMENTO EM *JOIAS DE FAMÍLIA*

2.1. Máscaras sociais e desmascaramento narrativo

A história *Jóias de Família*, na qual temos uma sociedade burguesa marcada por um sistema governamental voltado para o autoritarismo, anticomunismo e nacionalismo, que

exaltava a família nuclear e o fortalecimento do patriarcado, ressaltando o “[...] discurso ideológico de afastamento da mulher do espaço público, na busca de restringi-la ao espaço privado do lar” (ARRUDA, 2012, s/p), tendo como cenário a cidade de São Paulo.

Ao enaltecer a teatralização em torno da família e a tradição da sociedade burguesa paulistana da década de 1930, a autora utiliza uma escrita irônica, descrevendo a intimidade de uma família tradicional. A novela tem como protagonista uma mulher pertencente a este contexto: Maria Bráulia que, por meio do casamento, intensifica valores tradicionais impostos pela burguesia paulistana, além de aprender a arte da simulação no convívio com o marido.

Bianca Manfrini, ao tratar da novela *Jóias de Família*, no capítulo “... e o Brasil é uma grande família”, de sua dissertação *A mulher e a cidade: imagem da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas* observa que a novela se centra “[...] no espaço de um único dia, perfeitamente articulado e bem trabalhado, singular como uma joia. O que interessa à obra é o mundo das relações domésticas e familiares e seus mecanismos de funcionamento, numa análise minuciosa” (MANFRINI, 2008, p. 187).

Em vista disso, percebemos que, a cada nova informação que o narrador nos oferece, descobrimos verdades dessa família, ancoradas por convenções e tradições morais e suas articulações bem trabalhadas e firmadas, sendo a família simbolizada por uma joia falsa. Podemos observar isso quando o narrador nos apresenta a seguinte assertiva: “Assuntos de jóias por menos que pareçam se misturam muito aos da existência, merecendo ser examinados de diferentes ângulos. As gemas raras devem ser engastadas nas jóias com o mesmo cuidado com que estas se engastam na linhagem de uma família” (TAVARES, 2007, p. 45).

A maioria das encenações e dissimulações acontece dentro do espaço doméstico, ou seja, no ambiente familiar. As verdades que as personagens da novela tentam esconder consolidam a continuação e manutenção de valores burgueses e patriarcais como mecanismo de poder, com o intuito de preservar os privilégios da elite paulistana. As relações familiares vão sendo desmascaradas pelo narrador, e descobrimos as verdades dessa família. Mas todas as personagens se comportam de maneira dissimulada, reafirmando a moral e os bons costumes da tradição familiar, os quais permanecem preservados e transferidos para outras gerações. De acordo com Luís Alberto Brandão, em *Grafias da Identidade*:

O processo de herança se dá, prioritariamente, na continuidade dos saberes, na manutenção de referências comuns. Trata-se, portanto, do estabelecimento de uma tradição. A tradição, a princípio, torna possível que se faça parte de um grupo que compartilha concepções, interesses, perspectivas. Sobretudo nas tradições familiares – cujos elos são em geral aceitos como incontestáveis e irreversíveis –, as identidades individuais se

forjam na interface com a identidade coletiva. Manter a tradição é investir na solidez de uma cadeia de identificações que não deve ser rompida. (BRANDÃO, 2005, p. 67)

Nesse sentido, a conservação e o processo de “continuidade” e “manutenção dos saberes de referência comum”, possivelmente, justifica a teatralização encenada pelas personagens.

Diante da teatralização apresentada na obra, em que verdade e mentira se entrelaçam, marca da escrita realista da autora. Em toda a narrativa, confrontamos com termos que evidenciam a arte dramática: essas palavras, automaticamente, remetem uma teatralização das relações sociais que a autora manipula tendo uma carga de hipocrisia da vida cotidiana da família.

A utilização dessas linguagens teatrais evidencia o falso, onde tudo é fingimento, rosto social e íntimo da protagonista, dos rubis, dos outros personagens. A exceção é, talvez, Benedita, a única na narrativa que confronta a relação entre tradição e falsidade:

- 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)

A história da novela é narrada por um narrador em terceira pessoa, onisciente intruso. Com isso, a novela apresenta um tempo presente e um tempo passado através do fluxo das memórias de Maria Bráulia. O narrador utiliza um ponto de vista além dos limites de tempo e espaço “[...] ao adotar várias posições para narrar, ora observa da periferia dos acontecimentos, ora do centro deles, ora como se estivesse de fora ou de frente, podendo, ainda, trocar sucessivamente de posição” (MONTEIRO, 1995, p. 84).

Esses vários posicionamentos do narrador fazem com que apareçam, na narrativa, várias vozes que se confundem entre o narrador, as personagens e o que se passa na mente das personagens: “esse tipo de NARRADOR tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um PONTO DE VISTA divino como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço” (LEITE, 1987, p. 27 grifos do autor). Com isso, o narrador funde-se com a personagem revelando a técnica do discurso indireto livre, a intrusão do narrador recorrente na narrativa, aparece com tanta intimidade que se corre

o risco de perder contato com quem está narrando, como podemos observar em um trecho da novela:

Julião permanece um instante em silêncio no meio da sala. Estende a mão e se curva um pouco para beijar a tia no rosto. Apesar de tudo é um sobrinho-secretário modelo. Não insiste quando sabe que não é hora. Aquele rubi sangue-de-pombo, sangue da puta da pomba que o pariu, botou tudo a perder. (TAVARES, 2007, p. 16).

Neste trecho, fica perceptível na narrativa a mistura da voz do narrador com o da personagem, que confunde o leitor. O narrador narra à ação do sobrinho, momento após a discussão com a tia sobre a autenticidade do rubi sangue-de-pombo, e suas qualidades de secretário oficioso. Mas aparece, também, a voz do sobrinho, que julga o rubi com ofensas e constata que este pode arruinar seus planos de receber a herança da tia.

Percebemos pontos que revelam a sua permanente dualidade. Toda a história se constrói entre a falsidade e a verdade. O desmascaramento das personagens se dá, ao longo da história, com a tranquilidade do narrador, ao tratar das relações familiares de uma classe social específica, a burguesia paulistana. Ironiza a vida dessa família através da linguagem, desprovida de vírgulas e utilizando parênteses, confundindo o leitor por um discurso direto ou de uma lembrança.

A base da dissertação de Maria Cristina Monteiro é desenvolvida através dos próprios textos – enredos, personagens e discurso – por um narrador que assume uma linguagem ensaística e contrapõe-se à mediocridade de seus personagens. Em relação ao narrador, aponta que:

[...] exercitando sua onisciência, registra o que vai na mente dos personagens através do discurso indireto, ou faz a palavra exibir sua dupla orientação, na qual as impressões e a voz são dos personagens e o registro do narrador. É esse recurso, o discurso indireto livre, que faz com que não exista nenhuma formalidade para a transmissão da fala, já que se omitem os verbos de elocução e não há fronteiras entre os vários discursos. Em relação ao conjunto, os discursos diretos são poucos. O fluxo da memória de Maria Bráulia, que predominantemente seleciona o material a ser narrado, pede a presença ativa de um narrador, o que explica o reiterado uso dos outros dois tipos de discursos. Nesse emaranhado de vozes, é possível ouvir também a voz do narrador, quando ele se coloca à parte, para tecer reflexões, fazer comentários, emitir digressões. (MONTEIRO, 1995, p. 84-85)

A organização desses emaranhados de vozes presentes na novela é muito bem tecida pela autora, que utiliza parênteses para enfatizar expressões que dão à narrativa certa

ambivalência: às vezes, sua utilização na narrativa aponta um discurso direto no qual os parênteses têm a função de substituir as aspas e travessões; em outras, esses símbolos gráficos também são utilizados para narrar os pensamentos das personagens, como podemos ver em uma passagem da novela:

Não, o aumento que me pede é impossível. Não seja tão pidão! [...]. Se precisa de um dinheiro extra porque não arranca aquele casal choramingas da minha melhor casa no Paraíso e a aluga por um bom preço? Você leva de gratificação os dois primeiros aluguéis inteiros (tia Brau, a lei do inquilinato). Não quero saber. Um bom advogado é como um bom tintureiro dizia sempre o Munhoz. Pinta qualquer lei com as cores da sua bandeira! Estude advocacia (Mas me formei em comunicação tia Brau). E não pratica, não pratica! (Saí do emprego para fica só com a senhora minha tia) Se fosse só advogado seria outra coisa (Vou pensar tia Brau). [...] mais uma vez de pé diante de Maria Bráulia. A cabeça baixa e as sobrelhas alçadas. Almejando passar um certo ar de submissão (educada e até certo ponto ativa, e que fosse o resultado de um longo hábito de respostas sintonizadas com seus desejos) misturado ao ar de uma reflexão (dando seguimento a um movimento sempre espontâneo e renovado em busca das melhores soluções para os seus negócios). (TAVARES, 2007, p. 17-18).

Nesse trecho da novela, é possível observar as variadas utilizações dos parênteses de que o narrador faz uso. A primeira função deles é a indicação do discurso direto, no qual o sobrinho Julião Munhoz responde os questionamentos da tia: “(tia Brau, a lei do inquilinato)” ou “(Vou pensar tia Brau)”. Adiante, os parênteses, como já mencionamos, servem para narrar os pensamentos da personagem: “(Saí do emprego para fica só com a senhora minha tia)”, ou seja, discurso da personagem que gostaria de fazer, e não pode devido aos interesses financeiros, fortalecendo o uso das máscaras sociais e a teatralização presentes na novela e, de modo simultâneo, o desmascaramento das personagens. E, por fim, os parênteses são, também, para o narrador onisciente fazer uma observação ou até uma crítica do excerto da novela.

Compreendendo o “ensaísmo” como um viés crítico da narração presente em *Jóias de Família*, podemos observar uma estruturação entre parênteses, que aponta linguagens de textos teatrais, nas quais a voz narrativa é assumida pelo narrador que “[...] tece uma crítica à sociedade que se mascara, se aniquila à luz do dia, como se o rosto fosse algo muito despudorado, indigno de ser mostrado” (AVELHEDA, 2010, s/p).

Essa diversificação do uso dos parênteses é empregada durante toda a obra. Consequentemente exige que o leitor tenha atenção redobrada na história. Esta habilidade no manejo narrativo pode ser atribuída à forte influência do discurso cinematográfico na formação da autora:

O narrador [...] não fornece uma visão pré-fabricada dos fatos enfocados, mas sim um emaranhado de caminhos, evitando o fechamento interpretativo. Tal discurso seria caracterizado basicamente por dois fatores: o campo dos prováveis e a ambiguidade. Ou seja, é um discurso que problematiza sem fornecer uma resposta. (SANCHES NETO, 1992, p. 119)

Miguel Sanches Neto, no artigo “Identidade para quatro paredes”, reafirma esse emaranhado de discursos presentes na narrativa, quando relaciona o narrador com um “câmera-man”, salientando o que considera importante. Com isso o ensaísta diz ter “[...] a sensação de estar acompanhando uma câmera [...] de variados ângulos,” inserindo-o no mundo da protagonista e “A câmera ora está na varanda, presenciando o encontro entre Brau e Julião, ora focalizando apenas Maria Bráulia (já livre de seu rosto social)” (SANCHES NETO, 1992, p. 118). Nesse sentido:

Esta câmera onisciente, que capta o que vai na mente dos personagens, não ficando apenas nas fachadas das ações, nos conduz pelos labirínticos cômodos de uma família burguesa, fazendo com que ora o leitor seja deixado “de fora, ora guiado, através do comentário, até o palco, para trás dos bastidores, para as casas das máquinas” [Sanches Neto se refere ao crítico Theodor W. Adorno]. Esta técnica cinematográfica faz com que o narrador se isente de qualquer tipo de julgamento. (SANCHES NETO, 1992, p. 188)

A ambiguidade do narrador, de acordo com Sanches Neto e as variantes dentro da narrativa, são fortalecidas com a sequência cronológica, pois *Joia de Família* não é linear. Desenvolve-se descontinuamente, com antecipações mesmo que sutis ou retrospectivas e com rupturas do tempo e do espaço em que se desenvolvem as ações. O tempo cronológico mistura-se ao psicológico, da duração das vivências da personagem Maria Bráulia. Toda a história se passa no período de um dia da vida desta personagem, iniciado no horário em que o sobrinho Julião Munhoz vai visitar a tia para almoçar até depois da meia noite desse mesmo dia, quando Maria Bráulia tenta dormir.

As cenas desenvolvem-se como se fossem desdobradas. O procedimento é recorrente e padrão no discurso, o duo sempre aparece. Assim, torna consciente de que toda a dualidade guarda uma verdade, um original que é um real e um falso. Todo o duo (secretários, Marias, joalheiros, o marido juiz) são os mesmos, os originais, mas que se duplicam em cópias de si mesmos. As personagens na novela possuem dupla identidade. Mesmo inconscientemente, aderem às máscaras. Como, por exemplo, o fato de que Maria Bráulia se incomoda com a simples presença das empregadas e a ideia de conversarem entre si, Maria Preta e a sobrinha

Benedita, que tornam uma duplicidade em relação à patroa, uma vez que são “duas” e ela apenas uma.

Surge um novo simulacro no tempo presente criado por Maria Bráulia. Agora, quando aparece o interesse do sobrinho pela herança da tia, estabelece-se um novo jogo das joias pertencentes para se livrar do sobrinho:

Vai pôr na linha o sobrinho que tão cedo não terá cara para aporrinhá-la com a história das joias. [...] Conhece o tipo [...] e assim ela acredita que com o tempo ele será capaz de começar a duvidar da própria avaliação que mandou fazer. Ela mesma lhe diz volta e meia: pense! Mas no quê? Em acertar na vida, ora essa! Pensar não para começar a dar volta ao redor do mesmo assunto como barata tonta. [...] Pobre rapaz, de qualquer forma vai ter de continuar a dançar direitinho no compasso dela para merecer o que ganha. Pelo bem dele. Muito sorna. (TAVARES, 2007, p. 74-75).

Acompanhando o ponto de vista de Maria Bráulia, que ocupa o centro do palco e teatraliza diante do esfacelamento dos valores e aparências, sua identidade apagada fica detrás da máscara da qual emerge um ar fino e alegre que se impõe redefinida por muitas camadas de maquiagens:

Maria Bráulia – de velhice definida, mas de idade não declarada com movimentos seguros e rápidos, acompanhados de tampinhas, faz aderir ao rosto o seu segundo rosto, o “**social**”, de pele entre o rosa e o marfim boca e face rosadas. Os cílios com rímel espevitam o azul dos olhos e atizam o amarelo pintado dos cabelos. Com o rosto social mais uma vez encenando, o outro, o estritamente particular, recua como acontece todas as manhãs, e é esquecido imediatamente por sua dona. Um rosto que se tão pouco visto por terceiros adquire a mesma 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 alias exatamente a ser), exhibi-lo para algum outro, ainda que muito íntimo, como o sobrinho, lhe parecia um ato da mais absoluta e indesculpável falta de pudor. (TAVARES, 2007, p. 7-8 grifos nossos)

É interessante destacar o uso das aspas na obra, em todas as expressões onde o narrador utiliza deste sinal gráfico, como “social” destacado no trecho acima e em outras: “verdadeiro”, “um respeitador”, “dolo”, “o cofre do Marcel” entre outras, sabendo que o uso das aspas tem como objetivo destacar a expressão, mas também produz duplo sentido na qual pode ser entendida de duas maneiras distintas com a intenção de provocar humor e ironia.

Ao se olhar no espelho com o rosto social, vê somente uma imagem esvaziada, que fortalece com a perspectiva de possuir o seu segredo, o verdadeiro rubi cabochão. No apartamento, a sala é o espaço onde a personagem usa seu rosto social, o centro do palco no qual a protagonista se relaciona com o público; o quarto seria um camarim, espaço do rosto

íntimo, particular. Assumir papéis sociais não só é característico do homem, mas necessário, a fim de que atue no teatro do mundo.

É através das memórias de Maria Bráulia que conhecemos a família Munhoz. Esse tempo cronológico do presente é perceptível quando o narrador encerra uma lembrança da protagonista e volta ao presente: “Maria Bráulia, no nono andar de seu apartamento no Itaim-Bibi, prepara-se para o almoço. A mesa está posta para duas pessoas: ela e o sobrinho” (TAVARES, 2007, p. 5); “É muito tarde. Várias cabeças rolaram. Umas fora da vida, outras nos travesseiros. Só a do cisne de Murano permanece erguida. A madrugada chega” (TAVARES, 2007, p. 81).

A novela é dividida em sete capítulos não numerados, mas bem delimitados e amarrados, o que permite que o narrador faça esse movimento de ir e vir entre o passado e o presente. Maria Cristina Monteiro salienta que essa movimentação do narrador numa digressão ao passado ou a antecipação de um fato futuro no passado está relacionada aos mecanismos de *flashbacks* e *flashforwards* utilizados pela autora com um senso artístico apurado. Os *flashbacks* são reparação do narrador de algo esquecido e o *flashforwards* constituem em uma impaciência do narrador, ou seja, um fato futuro inserido na estrutura cronológica da narrativa. No trecho da novela, vemos o mecanismo do *flashforwards*:

Jurema irá encontrá-lo mais tarde, e hoje também Bento, para o chope com salaminho. Tudo considerado, o que fez de mais concreto nesse dia foi comer. Bento vai dar o murro de sempre na mesa quando souber dos sucessos do dia, mas Jurema irá se mostrar compreensiva, dirá que não se importa e que mais cedo do que se pensa terão capital para o ponto de vídeo-pôquer. À noite não conseguirá fazer amor direito com Jurema, será obrigado a introduzir assuntos de digestão em um momento em que só deveriam sobreviver os amores, o que soará tão mal quanto aquela mistura (inevitável) da tia com jogos eletrônicos clandestinos, mas Jurema uma vez mais irá se mostrar compreensiva. **E essa lembrança o leva de volta ao apartamento 91; e da compreensão jamais esgotada de Jurema retira força moral para se condoer de Maria Bráulia e de suas enxaquecas. Como estará passando?** (TAVARES, 2007, p. 19-20 grifos nossos)

A introdução do *flashforwards* é mostrada, pelo narrador, neste trecho da novela, através das várias marcações verbais como “irá”, “será”, “soará”, “conseguirá”, “dirá”, “quando souber”, que indicam possíveis acontecimentos que Julião prevê para o dia após a despedida com sua tia Maria Bráulia. E, em seguida, na sequência, na parte grifada, o narrador, após uma breve reflexão sobre o dia de Julião Munhoz, retorna ao presente, em que o sobrinho se preocupa com a tia. Este é o final do primeiro capítulo. Na continuação do segundo capítulo, o narrador introduz o *flashback*, ao voltar a Maria Bráulia e sua sesta

relembrando o flagrante do marido, juiz Munhoz, em atividade suspeita com o secretário particular:

Uma ocasião, tempos depois do casamento, em um dia em que o marido trabalhava em casa, ao abrir a porta do escritório o surpreendera com seu secretário particular, entretidos ambos numa espécie de ginástica rítmica conjunta, de natureza obscura. [...] À noite, durante o jantar, o Munhoz explicou-lhe tranquilamente que o secretário também era fisioterapeuta e que ele, juiz, precisava de constantes exercícios relaxantes e ativadores da circulação [...] Com o tempo ela foi compreendendo o sentido dessa e de outras cenas um tanto bizarras que às vezes ainda lhe ocorria presenciar (ou suspeitar) [...] Ainda assim, por longo tempo lhe sobrou alguma dúvida a respeito de tudo aquilo. (TAVARES, 2007, p. 22-23)

Este pequeno fragmento do segundo capítulo, que se estende por um longo *flashback*, é marcado por locuções adverbiais de tempo: “tempos depois”, “Uma ocasião”, “em um dia”, “com o tempo”, “por longo tempo”, e “[...] constitui-se não somente de acontecimentos que servem para ir-se tecendo a trama, [...], mas também de flashes que anunciam fatos que ainda serão esclarecidos posteriormente para o leitor” (MONTEIRO, 1995, p. 91).

E é por meio da memória de Maria Bráulia que vamos adentrando no espaço social do casamento (e de seus preparos) e na intimidade do casal, construindo uma espécie de “crônica familiar” ou “história de família”. tendo como contexto histórico o Estado Novo, Gabriela Arruda observa que:

Em *Jóias de Família*, a mediocridade das personagens ganha amplitude crítica no olhar do narrador, que apresenta, comenta e critica as personagens por ter um conhecimento de cada uma delas. Esta é a maneira estilística, adotada por Zulmira Ribeiro, de criticar e ridicularizar suas personagens pequeno-burguesas. (ARRUDA, 2012, s/p)

Tavares faz uso da teatralização para satirizar a burguesia paulistana em derrocada da década de 1930, já que o progresso e a industrialização assinalam o fim de uma época que predomina no momento em que a narrativa se passa. Mas a forte influência de uma burguesia ainda impera na sociedade, impondo seus valores e tradições, revelada no uso que a autora faz de certos rituais teatrais como forma de criticar os valores da classe a qual pertencem seus personagens centrais e também desmascarar as simulações e dualidades das personagens que fazem parte da novela. Maria Bráulia é apresentada, no início da novela, a partir de sua velhice, na condição de viúva sem filhos.

Toda a existência de Bráulia é controlada pelos mecanismos sociais. seus movimentos são calculados como de atriz de tragédia que não fica completamente imóvel, mas se move em um palco limitado, posicionando-se de forma que seu melhor ângulo seja privilegiado. todas as ações da personagem expressam forte juízo moral de Maria Bráulia. (BARROS, 2018, p. 139).

Apesar de toda a sua decadência moral, na qual mantém rituais de poder e dominação internalizada e mantida durante o tempo de convívio social e do casamento, não perde a presunção dos valores profundamente internalizados e aprendidos na vida em família a favor da moral estabelecida. De acordo com Ana Cristina Monteiro:

Maria Bráulia, Maria Brau ou ainda Braulinha [...] Uma mulher de dois rostos, o “particular” e o “social” Uma mulher que à luz do dia, de pele entre o rosa e o marfim, boca e face rosadas, mostra sua máscara social e, quando recolhida na intimidade de seu quarto, à frente do espelho, como no final de uma peça, retira a maquiagem e revela o seu rosto particular, natural. Com o primeiro enfrenta a sociedade e a si própria; com o segundo revela-se como realmente é. (MONTEIRO, 1995, p. 105-106)

Utilizando-se de um campo semântico pertencente às artes cênicas, com palavras como “cortinas”, “palco”, “luz”, “concentração”, “cenáculo”, entre outras, o narrador evidencia o caráter dissimulado das personagens, como meio de desmascaramento de suas ações na narrativa. Essas marcações mostram a mentira encenada como verdade, tendo como *script* os valores decadentes da sociedade representada na novela, como podemos ver em uma cena central da narrativa: “Maria Preta [...] 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 [...]” (TAVARES, 2007, p. 12).

O narrador utiliza a teatralidade para narrar a ação, situação de rotina da entrada de Maria Preta na varandinha onde tia e sobrinho conversam sobre o rubi. Fica evidente a falsidade das personagens da novela, minúcias importantes para o desmascaramento da família Munhoz, pois o espaço doméstico destinado ao público, no caso, a varanda, é palco para as dissimulações. Além disso, o sobrinho, mesmo sendo da família, torna-se um estrangeiro nas relações íntimas da família e da casa. É visível a encenação teatral no que diz respeito ao tratamento para com ele, enquanto que, em relação aos outros membros da família, Munhoz e Maria Preta, as encenações ocorrem de forma mais natural, devido ao espaço doméstico, lugar predominante de Maria Bráulia e de sua dominação aos demais que conviviam constantemente.

A narrativa inicia-se com a visita do sobrinho Julião Munhoz a Maria Bráulia, em seu apartamento, localizado em um bairro nobre da cidade de São Paulo, Itaim Bibi. Julião quer a herança da tia para abrir um ponto de jogo de videopôquer. No apartamento, discutem sobre a autenticidade do rubi sangue-de-pombo (falso ou verdadeiro?). Por muita insistência do sobrinho, Maria Bráulia entrega a joia para avaliação. A primeira encenação da protagonista nos é apresentada no momento em que envia, por seu sobrinho, o rubi sangue-de-pombo para avaliação, mesmo sabendo de sua falsa autenticidade, dando continuidade ou início, ao jogo de aparências iniciado pelo falecido marido.

No primeiro capítulo da narrativa, é interessante atentar-se ao verdadeiro propósito de Maria Bráulia ao aceitar a avaliação do rubi, pois ela tem por intenção prosseguir com as mentiras existentes em torno da joia, visto que sabe de sua falsidade. A verdadeira autenticidade é metafórica, ou seja, a herança não será de valores materiais, joias, mas sim de valores morais e tradicionais embutidos na família. Esse é o valor maior do rubi: legitimar o falseamento. Toda a teatralidade narrada neste primeiro capítulo prepara o leitor para adentrar no contexto de uma das famílias tradicionais da sociedade paulistana e seus pormenores.

Esse jogo entre o falso e o verdadeiro na narrativa leva-nos a refletir sobre as diversas máscaras e dualidades existentes na novela, entrelaçadas às mentiras presentes na história dessa família, que se iniciam no casamento de Maria Bráulia com o juiz Munhoz. Em vista disto, Manfrini aponta:

As relações sociais são uma farsa e a transcendência, uma piada [...] a ação é pouca e previsível, não existindo nenhuma irrupção forte do reprimido [...] o aprofundamento psicológico se desenvolve livremente, o que vemos é o espetáculo deprimente de uma mulher velha que se diverte [...] a mentira não serve apenas para enganar, mas multiplica as aparências, como num jogo de espelhos; movimento que não é estranho ao de nossa história. (MANFRINI, 2008, p. 188-189)

Não por acaso, antes mesmo de termos acesso ao casamento mentiroso das personagens, já a vemos praticando arte da dissimulação em dois momentos: ao simular uma enxaqueca logo no início da novela e ao entregar o rubi falso para a avaliação, como se fosse verdadeiro (e insistindo na autenticidade dele):

_ Minha tia, o rubi é **falso!**
Maria Bráulia firma as mãos nos braços da cadeira. _ Não é possível!
 Um autêntico sangue-de-pombo! Seu joalheiro avaliador...
 _ O melhor no ramo, minha tia, veja aqui a firma.
 _ ... um reles **mentiroso!** Um **falsário!**

_ Mas como um **falsário**, minha tia, se justamente ele é quem denuncia **falsificações**... O melhor do ramo...
 _ Um avaliador **falsificador**!
 _ Minha tia...
 _ Sei absolutamente do que estou falando. Você vai voltar e dizer ainda hoje para esse senhor melhor do 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 rubi na minha vida? Esse vermelho tão puro com a pequena tonalidade azulada! Qual imitação que ia conseguir reproduzir esse fogo azulado por dentro do vermelho?
 (TAVARES, 2007, p. 10 grifos nossos)

Ao observar essa passagem da novela, percebemos que a protagonista, além de fazer uso da fala para confundir o sobrinho Julião Munhoz, pois faz uso de palavras do campo semântico da mentira (oito vezes utilizadas), também representa, através de gestos e ações que fortalecem a teatralização ensaiada por ela para convencê-lo de sua indignação diante da suposta, até então, falsidade do rubi sangue-de-pombo, reafirmando as encenações das personagens na novela.

A determinação fingida com a qual Maria Bráulia segura na cadeira, “Maria Bráulia firma as mãos nos braços da cadeira” (TAVARES, 2007, p. 10) se dá não só para convencer o sobrinho de sua indignação, como para convencer a si mesma da mentira que passa por verdade quando ela dá continuidade à história inventada pelo marido. Nesse caso, as próprias perguntas retóricas, formuladas pela personagem, funcionam, também, como marcações dessa indignação fingida. Nessa encenação, parte do convencimento do sobrinho está relacionada à propriedade da Maria Bráulia de ter sido, durante toda a sua vida, uma proprietária de joias, ou, como diz a personagem, “minha experiência em joias” (TAVARES, 2007, p. 10). Identificamos, através da teatralização, a ironia da autora quando “[...] ridiculariza a tranquilidade da velhice, a amizade envilecida, o amor familiar pervertido, as diferenças sociais e a sociedade risível” (MONTEIRO, 1995, p. 82). Conforme o narrador desmascara as personagens, através das encenações e rituais, evidencia a decadência das relações contidas nessa família regida por tradições morais. Consequentemente desmascara a sociedade que consagra a instituição da família.

Diante desse contexto de máscaras, as personagens são apresentadas sempre em duo: tudo se duplica no jogo narrativo cheio de eufemismo que encobre a acidez da ironia. Cleusa Rios Passos, no texto “*Jóias de Família: o prazer da encenação*” esclarece que:

O jogo discursivo vai, então, nos propondo duas faces distintas do mesmo: dois secretários (o fisioterapeuta e os sobrinho), duas Marias (a do salão e a da cozinha), dois rubis, dois joalheiros reputados (o do sobrinho e Marcel), o

marido-juiz (“a interposta pessoa...”), a afilhada de Maria Preta, cuja nomeação bifurcada traduz mascaras do contexto social (“Bene” para os amigos. Dita para os patrões), o cisne de Murano refletido na superfície da mesa, etc. (PASSOS, 1992, p. 180)

A ensaísta analisa a leitura da novela como um ato de desvendamento das personagens em que o leitor não deve se deixar enganar. As dualidades das personagens atuam “[...] em nome de valores ancorados na tradição e na máscara” (PASSOS, 1992, p.179), envolvidas pela metáfora da teatralização.

A dualidade básica de *Jóias de Família* manifesta-se, em sua escritura, a um tempo sutil e desmascaradora, através de relações entre o “dito” do narrador e o “interdito” das personagens – já evidenciado pela irônica alusão inicial sobre a “velhice definida, mas idade não declarada” de Maria Bráulia.

Acompanhando o ponto de vista de Maria Bráulia, que ocupa o centro do palco e encena diante de valores e aparências, e “[...] se faz mestre em simulações, omitindo a todos ‘a verdade’” (PASSOS, 1992, p. 180), sua identidade apagada fica detrás da máscara da qual emerge um ar fino e alegre se impondo redefinida por muitas camadas de maquiagens, uma velha empertigada:

Como se fabrica uma velha empertigada?

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 com arte no cantinho do olho, na esquina do olhar, para no devido tempo jogá-lo por sua vez para baixo; tamborilar impaciente 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 (TAVARES, 2007, p.59-60).

Este ritual solitário que a protagonista realiza para mascarar-se destaca a ironia com a qual o narrador, às avessas, justifica e legitima a necessidade desse segundo rosto a favor da moral estabelecida, pois é com essa mesma ironia que Maria Bráulia dribla a vida e se (des)mascara, determinando quando e como usá-la. Ao se olhar no espelho com o rosto social, vê somente uma imagem esvaziada, que fortalece com a perspectiva de possuir o seu segredo, o verdadeiro rubi cabochão.

Em *A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires*, Cilene Pereira busca revelar como os papéis sociais são importantes para a composição das personagens machadianas, sobretudo em narradores em primeira pessoa como Brás

Cubas, Bento Santiago e Aires, nos quais há uma contaminação de suas funções sociais com a narrativa. Para essa discussão, a ensaísta aciona os conceitos de papel social e de *persona*, conforme entendidos por Luiz Costa Lima:

Segundo ele [Pereira se refere ao crítico citado acima], a sociedade humana apresenta uma grande singularidade em relação às outras sociedades animais: o animal nasce biologicamente preparado para enfrentar o mundo, enquanto que o homem é, nesses termos, imaturo; necessita de compensar essa imaturidade com o investimento de ferramentas, prolongando, assim, o alcance de seus braços e os limites de seus sentidos. Mas ao mesmo tempo em que “tem de se instrumentalizar para fora, precisar criar dentro de si, uma carapaça simbólica; constituir sobre o indivíduo que é, biologicamente, a *persona*, a partir da qual estabelecerá as relações sociais. A *persona* não nasce do útero senão da sociedade.” (COSTA LIMA, 1987, p. 42-3). (PEREIRA, 2007, p. 37)

Nesse caso, a ensaísta chama a atenção para o fato de que a *persona* é acionada pela assunção de papéis sociais, sendo “a máscara que nos protege”, enquanto o papel social é “[...] ‘escolha’ de uma dada representação, de como seremos reconhecidos e atuaremos na sociedade” (PEREIRA, 2007, p. 37).

A partir dessas considerações, podemos analisar as máscaras criadas na novela pelas personagens Maria Bráulia, juiz Munhoz e Julião Munhoz, tanto para se protegerem quanto uma escolha de representação diante da sociedade a que pertencem, reforçando a teatralização elaborada pelo narrador. “O importante a considerar é que a armadura da *persona* é sempre uma plástica argila, passível de desenhos até mesmo contraditórios. Manter-se sempre igual a si mesmo equivaleria a destruir a própria armadura” (LIMA, 1991, p. 46).

Dessa forma, como na ficção machadiana, o convívio possibilita, em *Jóias de Família*, “[...] fazer emergir a aparência, enquanto afunda a importância e, aporta-se em um dos binômios máximos da ficção machadiana: aparência *versus* essência, ou [...] a apologia da máscara, assumida, preponderantemente, pelos mais diversos papéis sociais.” (PEREIRA, 2007, p. 30).

Considerando a recorrência das máscaras em *Jóias de Família*, é interessante destacar seu significado em *O Dicionário de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alan Gheerbrant, que observa o seguinte, a propósito da máscara:

As máscaras às vezes se revestem de um poder mágico: elas protegem aqueles que as usam contra os malfeitores e os bruxos; inversamente, elas também servem aos membros das sociedades secretas para impor sua vontade assustando. [...] A máscara preenche igualmente a função de agente regulador da circulação (sendo mais perigosa na medida em que é invisível)

das energias espirituais espalhadas pelo mundo. A máscara visa dominar e controlar o mundo invisível. A multiplicidade de forças no espaço explicaria a variedade composta das máscaras onde se misturam figuras humanas e formas animais em temas indefinidamente entrelaçados e às vezes monstruosos. **Mas a máscara não é inócua para quem a usa. Essa pessoa tendo desejado captar as forças do outro lançando-lhe as ciladas de sua máscara, pode ser, por sua vez, possuída pelo outro. A máscara e seu portador se alternam e a força vital pode apodera-se daquele que se colocou sob sua proteção: protetor se transforma em senhor.** (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1989, p.790-791 grifos nossos)

Ainda que as personagens da novela utilizem máscaras, aqui, a definição da máscara pelo *Dicionário de Símbolos* nos leva à protagonista, que aprendeu a ser dissimulada através do marido, pois, ao longo do tempo, compreendeu a encenação do seu papel, que pouco atuava como vítima e sim como aliada do seu destino peculiar. De acordo com Passos:

[...] as conveniências sociais tiveram de ser preservadas a qualquer preço [...]. Para isso, jamais ela romperá a delicadeza do convívio triangular, absorvendo, com elegância, a astúcia do juiz e refazendo, “nas coxias”, sua vida amorosa. Munhoz, confessadamente entre o “dolo” e o “decoro” representa seu papel de marido e magistrado, ensinando-a, sem o saber, a incorporar a máscara do teatro conjugal. (PASSOS, 1992, p. 180)

Contudo, Maria Bráulia aprendeu a ser duas. Quando jovem, era bonita e ingênua, a ponto de não perceber a homossexualidade do futuro marido e o seu interesse social com o casamento. Em sua velhice, já experiente e vaidosa, torna-se a grande senhora da casa. Com o tempo, habitua-se à arte teatral, ao jogo de aparências. Ela também ensina o sobrinho esse jogo teatral, apesar de Julião não perceber isso, pois pratica suas próprias encenações para herdar a herança da tia:

E a tia por fim o deixara profundamente emocionado quando lhe havia ainda dito inesperadamente quase na hora de se separarem: Vamos começar pelo meu rubi sangue-de-pombo. **Acho que é o que tenho de mais precioso.** Avalie muito direitinho viu? Agora não fique muito assanhado com o que vou lhe dizer, **mas quando fizer cinco anos de serviço aqui comigo** (daqui a um ano, tia Brau), **então a gema será sua** (tia Brau). [...] Você apura o que puder e aplica como quiser só que **para mim um rubi desse tipo não tem preço!** (TAVARES, 2007, p. 17 grifos nossos)

Nota-se que, ao entregar o rubi e dizer que o mesmo será do sobrinho em um período de tempo determinado, observa-se que a intenção verdadeira por trás de toda a encenação é a transmissão de todo o “valor” embutido no rubi, pois a personagem enfatiza que a joia, para ela, não tem “preço”. Aqui, o fundamental não é o valor monetário que a gema poderá

proporcionar ao sobrinho e sim os ensinamentos que giram em torno do rubi, todas as falsidades da sociedade burguesa diante das tradições encenadas por ela. Como afirma Sanches Neto, “[...] o rubi sangue-de-pombo é falso em essência, não o é em aparência” (SANCHES NETO, 1992, p. 122).

Maria Bráulia apoderou-se dos aprendizados usando os melhores produtos: a arte da dissimulação, da mentira, do falso, com os melhores mestres, o juiz Munhoz, seu marido, e Marcel, seu amante. A personagem feminina fora lapidada como um rubi, por esses dois homens que eram especialistas na arte da mentira:

Seu aprendizado foi longo e penoso: trocar as máscaras diariamente, dar credibilidade ao que era falso, falsificar o que era verdadeiro requereu de Maria Bráulia mais do que tempo, requereu paciência e muito exercício, pois “os que sofrem a ação da mentira, tanto quanto os que as inventam, mentem para si mesmos e defendem-se dos efeitos devastadores da verdade inoculando doses de ilusão” (JF, 21). (MONTEIRO, 1995, p. 109)

O uso recorrente da palavra máscara, na novela, traz a ideia da teatralização e a falsa aparência desta tradicional família paulistana. Maria Bráulia necessitou de tempo e esforço para atuar diante a sociedade e aos familiares, sendo seu maior desafio o próprio marido. Juiz Munhoz, perito na arte de encenar, lhe ensinou esse mundo da dissimulação. E, por sua vez, Maria Bráulia esforçou-se para encenar ao juiz sem demonstrar a verdade não elucidada entre os cônjuges. Havia, pois, segredos indizíveis e guardados como uma joia.

Através do entendimento do crítico Costa Lima, acerca dos papéis sociais e *persona*, esclarece-se que o ato de encenar um papel social não é totalmente desonesto, pois somos direcionados “[...] pela antiga dicotomia entre aparência e essência” (LIMA, 1991, 47). Para Maria Bráulia e Munhoz, a representação é um mecanismo de defesa no imenso teatro da vida, e, conseqüentemente, eles se tornam especialistas. Costa Lima ainda afirma que:

[...] o desempenho de papéis seria uma forma de nos comprometermos com o teatro do mundo, em que aceitaríamos ser atores. Em troca, para as almas honestas sempre haveria a chance de desprenderem-se de suas máscaras e entrarem em contato com sua essência individual. Mas que essência tem o homem se não se faz homem senão pelo que não é naturalmente, i.e., pela posse da linguagem? Ora, fazemo-nos homens pela linguagem significa fazer-se pelo outro, pela imagem que em nós se deposita a partir de sua palavra. É a palavra do outro [...] que modela nossa *persona*. (LIMA, 1991, p. 47)

E foi a vida que lhe ensinou a examinar, com redobrada atenção, os vários lados de um problema: “[...] a vida para Maria Bráulia foi mais do que mãe: conselheira, amiga, em certo

período muito especial de seu casamento até detetive foi e mais tarde... bem, alcoviteira seria o termo se esse não ferisse suas suscetibilidades [...] Resumindo: a vida não lhe foi madrasta” (TAVARES, 2007, p. 73).

O juiz Munhoz, marido da protagonista, é o grande mestre da encenação: ator ardis, falso e interesseiro, sua dissimulação percorre toda a narrativa. Somente Maria Bráulia sabe, após certo tempo de convívio, de suas mentiras. Munhoz inicia suas mentiras no momento em que entrega o rubi falso. Mesmo após sua morte, as mentiras são mantidas por sua esposa para preservar a honra do juiz e os valores tradicionais da família.

Podemos observar o sobrinho Julião Munhoz, durante a discussão da autenticidade do rubi sangue-de-pombo, com a tia Maria Bráulia, sendo condolente ao tio, ou seja, as mentiras continuam mesmo após a morte do juiz. A ingenuidade de Munhoz, de acordo com o sobrinho, é justificável, relacionando o episódio do engano do tio com a coroa imperial, pois esta também era ludibriada, de acordo com Julião Munhoz, o “[...] tio Munhoz não sabia que estava lhe dando uma joia falsa veja os espinélios se até a coroa imperial imagine, não tinha qualquer ideia, deu de boa fé” (TAVARES, 1990, p. 13).

Para o juiz, o casamento serviu-lhe de ascensão social. Apesar de ser juiz, não pertencia a uma família tradicional de São Paulo. Com o casamento e, aliado a este fato, com a magistratura, torna-se mais respeitado e temido, embora nem sempre lembrado. Vivia nos cantos para não chamar a atenção, sendo discreto em tudo o que fazia, tanto no âmbito emocional, quando no profissional: “Todavia, as pequenas doses de ilusão foram desaparecendo à medida que as técnicas sobre a arte da mentira iam sendo aprendidas aos poucos, por ‘contágio’ no convívio de anos com o juiz seu marido, muito mais velho, e que sempre fora nesse campo, mestre. (JF, 20)”. (MONTEIRO, 1995, p. 109).

O juiz Munhoz era homossexual em uma sociedade moralista e conservadora da década de 1930. Louro esclarece: “[...] a heterossexualidade é concebida como ‘natural’ e também como universal e normal [...] as outras formas de sexualidade são constituídas como antinaturais, peculiares e anormais” (LOURO, 2010, p. 157). Nesta perspectiva, a normatividade da sociedade burguesa caracteriza o homem como “[...] branco, heterossexual, de classe média urbana e cristã” (LOURO, 2010, p. 156). Outras configurações não são consideradas adequadas na organização social conservadora.

Arruda esclarece a regularização do controle da diversidade sexual nos conceitos de Michel Foucault, em *A História da Sexualidade I*, apontando “[...] as regularizações dos costumes e as pressões institucionais que regem a sexualidade ao longo da História Ocidental” (ARRUDA, 2012, s/p). Conferindo a ação do Estado e da Igreja norteadores de condutas

estabelecidas para regulamentar a sexualidade dos indivíduos no âmbito do público, fortalecido pelo casamento, assim:

[...] no século XVIII, o direito canônico, a pastoral cristã e a lei civil fixavam, cada qual a sua maneira, o lícito e o ilícito nas práticas sexuais. O foco no cumprimento do dever conjugal normatiza as relações matrimoniais e silencia outras sexualidades. No século XIX e XX, observa-se multiplicação discursiva das heterogeneidades sexuais, exercida pelo estímulo à confissão e a demarcação dessas práticas como periféricas e “perversas”, na medida em que a colocação do sexo em discurso afasta da realidade lícita as práticas sexuais que não são estritas à reprodução. [...] a confissão e o aumento das discussões em torno das sexualidades impõem ao indivíduo um constante exame de si mesmo e um controle sexual internalizado. (ARRUDA, 2012, s/p)

Em virtude de toda a regulamentação social, patriarcal e autoritária e, juntamente, com os preceitos canônicos, a personagem do juiz Munhoz via a necessidade de casar-se, para a “felicidade pública” (ARRUDA, 2012, s/p), via de encenação para o público e acobertamento do relacionamento com seu secretário. Era juiz, possuía posses, sua família era de origem rural de agricultores, mesmo assim não fazia parte da sociedade burguesa paulistana. Portanto, necessitava de uma esposa, que pertencesse a uma família tradicional e renomada, completando o ciclo necessário para seu ingresso a sociedade burguesa. Arruda nos diz:

O juiz, que não era propriamente rico, impressionou a família de Bráulia pelo gesto: no dia do noivado tirou do bolso uma pequena caixa com uma joia, era um falso rubi sangue-de-pombo. A abastada família de Maria Bráulia, que possuía uma diversidade de joias verdadeiras, deixou-se encantar pelo gesto do juiz e ficara embevecido com o casamento. (ARRUDA, 2012, s/p)

Em todas as relações familiares e na relação profissional, o juiz Munhoz praticava a arte cênica: representava, era falso como o rubi dado à noiva. Maria Cristina Monteiro reforça esta ideia, revelando a verdadeira natureza do juiz: “A natureza do juiz confirma ser assim não apenas falsa como era o rubi sangue-de-pombo, mas também dupla e ambígua” (MONTEIRO, 1995, p. 111).

Maria Bráulia não saberia dizer exatamente quando, a partir exatamente de que momento, finalmente soubera: que o rubi [...] vinham a ser só um rubi e não vinham a ser rubi [...] E mais: o anel que ia e vinha [...] o era sempre pelas mesmas mãos, aquelas mesmas que a haviam aparado um dia, impedindo que caísse ao descer timidamente os degraus do altar, longas, aristocratas, escuras, maceradas, encordoadas por veias azuis, mãos de

terracota, de marido e de juiz. [...] - e por fim lhe havia dado a chave de intrigante natureza da pedra: *e a natureza da pedra era a natureza do juiz*. (TAVARES, 2007, p. 31-32 itálico da autora)

Dessa forma, o narrador nos revela “a natureza do juiz”, mais uma vez o narrador traz sutilmente a ironia na história, faz uso de expressões em itálico, além das palavras estrangeiras, destacando-as com uma pitada de verdade. Quando Maria Bráulia, observando a própria vida, tanto no geral quanto no particular, após a morte do juiz e já na velhice, deixa de usar o anel, tornando “uma gema lendária na crônica sobre joias da família” (TAVARES, 1990, p. 31).

Neste período de sua vida, já lhe era de conhecimento a falsidade do rubi, pois este fora avaliado logo após o retorno da Europa, onde o suposto anel “verdadeiro” fora perdido durante a viagem. E, mais uma vez, a vida a “[...] fizera esbarrar de novo e sempre na mistura de confusão e teimosia do secretário-fisioterapeuta” (TAVARES, 1990, p. 32). Analisando a conduta do marido com seu secretário, enfim se depara com a verdadeira essência do juiz: um impostor. Portanto, o juiz e o rubi sangue-de-pombo eram da mesma natureza.

A protagonista Maria Bráulia, neste ponto da narrativa, apesar de não saber exatamente quando descobre a verdade sobre o rubi sangue-de-pombo, compara-o com o marido, constatando, dessa forma, que os dois eram falsos. O juiz Munhoz é como o rubi, feito de vidro: reflete somente aquilo que quer ser mostrado.

Com o casamento, Munhoz inseriu-se na sociedade paulistana. O casamento, como contrato social³ mútuo, dava a Maria Bráulia um marido; ao juiz Munhoz, a representatividade e o respeito social. Para o juiz Munhoz, casar-se representava consequentemente, continuar seu relacionamento homoafetivo com o secretário-fisioterapeuta. A propósito disso, a ensaísta Gabriela de Souza Arruda nos lembra que “Esses mecanismos de controle legitimam a diversidade sexual como desvio e malefícios ao bom desempenho da vida pública, consolidando a clandestinidade dessas relações ‘desviantes’ na camuflagem das suas práticas sexuais e/ou tentativa de enquadramento normativo” (ARRUDA, 2012, s/p).

Conforme o narrador vai desmascarando o juiz, percebe-se sua afeição pelo boxe e por um antigo amigo, que Maria Bráulia não vê com bons olhos, diante das regras de bom

³“O contrato de casamento é uma característica burguesa [...] Apenas os despossuídos se casam sem contrato, sob o regime de comunhão legal, administrado apenas pelo marido. Os burgueses estabelecem contratualmente pelo regime convencional (equivalente à comunhão legal, mas limitada às aquisições posteriores ao casamento e com a separação das dívidas)”(PERROT, 2009, p. 221).

comportamento e moral refinada a qual ela pertencia, levando-nos a pensar que o juiz sempre gostava de admirar pessoas de porte atlético devido a sua opção sexual:

O amigo de infância do Munhoz, homem rude, fazendeiro filho de fazendeiros [...] Maria Bráulia de início se espantava que o marido mantivesse amizade com criatura tão tosca [...] Mas talvez a sua escaldante virilidade é que tornasse o Munhoz tão condescendente. (De fato, quem olhasse para o seu tipo de ruivo tostado pelo sol de Pirassununga tinha sempre a impressão de que estava a ponto de entrar em ebulição, e que o suor que se evaporava do seu corpo de atleta o envolvia numa aura escaldante, o que, se trazia para dentro da sala um pouco da atmosfera dos estábulos, evoluía por associação para as florinhas do campo, tornando o Munhoz além de condescendente sempre muito bucólico e cheio de nostalgia). (TAVARES, 2007, p. 41)

O uso dos parênteses, neste trecho da novela, indica, portanto, outra peculiaridade do narrador, pois tal recurso interrompe a fluidez da leitura e nos concede um sentido à parte na narrativa. Ao revelar características físicas do amigo do juiz e a descrição de sua virilidade, “estava a ponto de entrar em ebulição”, justifica o motivo de tal complacência de Munhoz com seu amigo, além da nostalgia embutida na figura do amigo, trazendo ao juiz lembranças do tempo em que os dois conviviam na fazenda.

Para dar verossimilhança à teatralidade da novela é importante destacar que o narrador descreve fisicamente algumas personagens, mostrando-nos as máscaras de cada um. Apenas o juiz Munhoz e seu secretário-fisioterapeuta não são descritos, e o secretário não nomeado. Podemos dizer que toda a construção familiar de *Joias de Família* é iniciada com o juiz e seu secretário, ocultos no teatro da vida, pivôs central da falsidade criada na família, ocultos na mentira, como nas artes cênicas onde não podemos distinguir o verdadeiro rosto dos atores, como os amantes em questão.

Maria Bráulia é apresentada “[...] de pele entre o rosa e o marfim, boca e face rosadas. Os cílios espevitam o azul dos olhos e ataçam o amarelo pintado dos cabelos” (TAVARES, 1990, p. 7). O sobrinho Julião Munhoz “[...] é um moreno de cabelo cortado à escovinha e um tanto corpulento para seus trinta e poucos anos” (TAVARES, 1990, p. 8). Maria Preta, a empregada, “[...] aparenta uns quinze anos menos que Maria Bráulia e o seu pixaim alisado está todo grisalho. Usa óculos de aro dourado, um uniforme cinzento de riscas com avental branco” (TAVARES, 19990, p. 8). A sua sobrinha neta Benedita de Maria Preta é uma mulata cor de caramelo “Tem dezenove anos. É muito bonita. [...] não é mais magricela, não é mais negrinha” possui um “traseiro duro e empinado” (TAVARES, 1990, p. 38-39).

O amigo de infância do juiz, já descrito anteriormente, é homem rude que dispõe de virilidade. E, por fim, temos Marcel, o joalheiro e amante da protagonista, de “[...] baixa estatura, os ombros largos, certa corpulência não distribuída com elegância, a cabeça grande e bem feita de cabelos penteados para trás [...] fartos e ondulados” (TAVARES, 1990, p. 48). No entanto, o narrador só nos dá um vislumbre da personagem do juiz Munhoz: “mãos, [...] longas, aristocratas, escuras, maceradas, encordoadas por veias azuis, mãos de terracota, de marido e de juiz” (TAVARES, 2007, p. 32). Apesar de o narrador apresentar somente esses pequenos detalhes, atentemo-nos para o adjetivo atribuído às mãos do juiz, “escuras”, que, juntamente com o sobrenome Munhoz e a cor morena do sobrinho, nos levam a pensar que possa ser o juiz, de origem espanhola.

No entanto, o fato de o narrador detalhar somente as mãos do juiz traz questões essenciais para o desvendamento da personagem. Inicialmente, foi por entre as mãos do juiz a inclusão do rubi na família de Maria Bráulia, possibilitando sua entrada na família tradicional que tanto almejou; outro ponto é o engano com os rubis “falso” e “verdadeiro”, manuseados somente pelas mãos de Munhoz, deixando claro, para Maria Bráulia, a dissimulação da ingenuidade por ele, fingindo suposto equívoco entre os rubis: “[...] o anel que ia e vinha – colocado, trocado, guardado, sumido, roubado – o era sempre pelas mesmas mãos, aquelas que a haviam amparado um dia, impedindo que caísse ao descer timidamente os degraus do altar” (TAVARES, 1990, p. 31-32). E era através das mãos que Munhoz gesticulava de forma autoritária como no exercício de seu ofício, teatralizando, para impor sua posição, na “[...] permanência do patriarcalismo constitutivo do seu padrão conservador, moralista e autoritário” (RODRIGUES, 2009, p. 5), defronte a esposa.

Somente o secretário-fisioterapeuta é excluído de tais características. Sua invisibilidade é tamanha que ele é o único personagem não nomeado na narrativa. Márcia Rodrigues analisa, em seu artigo “A fantasia na política: sofrimento e culpa na contingência imprevisível do desejo”⁴ que “O fato do amante do juiz não ser nomeado representa o desejo homossexual reprimido que, entretanto, retorna à cena e se repete sintomaticamente” (RODRIGUES, 2009, p. 9).

⁴O texto de Márcia Rodrigues traz outro olhar analítico da novela *Jóias de Família*. A ensaísta investiga “[...] as fantasias de poder e autoridade contidas nas emoções inconscientes dos personagens” (RODRIGUES, 2009, p.1), na concepção submetida no corte psicanalítico e implicações político-afetivas nas estruturas sociais e psíquicas das personagens, além de analisar “[...] a relação entre a formação social brasileira no contexto republicano e o ‘casamento’ dos valores burgueses com o fundamentalismo religioso romano-cristão; da ilustração iluminista com a cultura religiosa conservadora e seus efeitos político-ideológicos nos consentimentos inconscientes que nos afetam” (RODRIGUES, 2009, p.1). A discussão de Rodrigues é pertinente para o entendimento de tais acontecimentos e personagens na novela, afetados tanto pela doutrina cristã, quanto pela ideologia das estruturas sociais.

A despeito de toda a falsidade do juiz Munhoz, este é subjugado pelo poder patriarcal fortalecido no sacramento do matrimônio. Na condição de homem e, sobretudo, de juiz, via suas mentiras como algo natural e correto. Em determinado ponto de sua vida, depois da aposentadoria e no intervalo entre a primeira e a segunda manifestação da doença, tentava legitimar novos princípios que fizessem com que o decoro justificasse todos os procedimentos dolosos que praticava e, por conseguinte, amenizasse as suas culpas. “O dolo e o decoro pautavam sua existência, sem que ele percebesse. A angústia dessa descoberta se dá com a proximidade da morte” (RODRIGUES, 2009, p. 18).

O juiz Munhoz começou a se preocupar com certas questões que sempre haviam existido para ele mas de forma subentendida, misturadas à sua profissão, ao lugar que ocupava na sociedade, à vida pública que assistia passar ao longe. A coisa lhe chegara agora através de duas palavrinhas fatais: dolo, decoro. Lembrava como sempre lhe havia competido manter a ordem e o decoro nas audiências. E como sentira sempre que o decoro o cobria por inteiro e à sua existência toda como uma ampla toga na qual (tal como faziam as senhoras pudicas da família de Maria Bráulia) procurava ajeitar as pregas de forma que nenhuma parte mais íntima da sua pessoa ficasse de fora. (TAVARES, 2007, 56-57)

Desta maneira, tomando posse de outro princípio utilizado pela mesma magistratura que parecia condenar-lhe, Munhoz sentenciava seu perdão: “In dubio pro reo” (TAVARES, 2007, p. 59), ou seja, em caso de dúvida a sentença deve pender a favor do réu. E, assim, o juiz Munhoz concluía, esplendidamente, sua existência como um extraordinário mestre da falsidade.

Mais adiante na narrativa aparece o joalheiro Marcel de Souza Armand, que se torna amigo da família e amante de Maria Bráulia. O joalheiro também fora mestre da protagonista na arte da prudência, da paciência, do poder da argumentação, da retórica do conhecimento, do falso pudor. Marcel é falso como todos os membros da família. Envolve-se e aceita as situações nela contidas, todas as mentiras e encenações, pois também usa máscaras para conviver na sociedade tradicional paulistana.

A vida, mestra suprema de Maria Bráulia no majestoso teatro das relações sociais, colocou em seu caminho dois rubis. Um, já conhecemos, é o “rubi juiz Munhoz sangue-de-pombo”, e o outro, um cabochão, um rubi graúdo de lapidação lisa e arredondada, sem arestas, morno, macio, um bago. Este rubi é Marcel de Souza Armand. (MONTEIRO, 1995, p. 113)

Marcel constrói a complexidade de sua história com diversos materiais, da mesma maneira como se fabrica uma joia. Identifica-se com os valores da Igreja Católica Apostólica

Romana, do seu lado português, Souza; já o sobrenome Armand é de origem francesa, sua língua de profissão e denominada romântica, a joalheria, lugar onde inicia os encontros com Maria Bráulia. No entanto, Marcel presenteia Maria Bráulia com um rubi cabochão verdadeiro e o compara com o seu relacionamento com a protagonista:

Pois é 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. [...] Depois, com as mãos sempre cruzadas na frente 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, toda sua. (TAVARES, 2007, 78-79 grifos nossos)

Tratava-se de um presente que se contrapunha ao rubi sangue-de-pombo, pois o cabochão é legítimo e sela a relação amorosa com a esposa do juiz. Marcel, mais uma vez, explica, metaforicamente, o significado do cabochão no relacionamento afetivo com Maria Bráulia. Do mesmo modo, vemos, mais uma vez, a utilização dos parênteses pelo narrador, evidenciado no trecho acima, aqui destacando a teatralização presente no discurso narrativo, pois, neste caso, o uso dos parênteses funciona como uma espécie de rubrica teatral, usada em roteiros no teatro e que serve para indicar gestos ou movimentos dos atores “(e sua mão havia então se detido um momento, pressionando de leve o rubi contra o peito da mulher do juiz)” (TAVARES, 1990, p. 78). Assim, expõe-se, detalhadamente, ao leitor, a ação de Marcel, no ato do posicionamento do colar em Maria Bráulia.

A entrada de Marcel na família Munhoz se dá por meio da relação de cumplicidade entre ele, o juiz Munhoz e Maria Bráulia. A cumplicidade se dá inicialmente após o suposto sumiço do rubi na Suíça, e é Marcel, o joalheiro, que traz a fatídica notícia sobre a autenticidade do rubi que ficara guardado no banco:

[...] em um jantar íntimo oferecido pelo casal Munhoz ao joalheiro que lhes dera a má notícia, mais uma vez foi a ele solicitada absoluta discrição sobre o episódio, e mais uma vez jurou ele absoluta discrição. Dessa forma o joalheiro Marcel de Souza Armand entraria para as relações da família, o que iria ter, tempos mais tarde, desdobramentos na vida de Maria Bráulia Munhoz. (TAVARES, 1990, p. 31)

Após esse pacto selados pelos três, tempos depois, Marcel, já tendo firmado sua discrição e confiabilidade a família Munhoz, recebe a visita do juiz, na joalheria, em busca de um “presentinho” para seu secretário-fisioterapeuta, e lhe pedia discrição absoluta. As compras se tornaram constantes e sempre destinadas à mesma pessoa, o que faz Marcel ter conclusões sobre a relação de Munhoz e seu secretário:

Ele já havia conquistado a confiança e o coração de Munhoz. Tanto que um dia, no início do conhecimento, o juiz foi visitá-lo privadamente em sua loja em busca de um relógio de ouro para um presentinho que precisava fazer a alguém a quem devia muitos favores; ali entre eles não se furtava a dizer que se tratava do seu secretário particular [...] havia acrescentado ao terminarem o encontro, pedindo-lhe discrição na transação, absoluta, estamos entendidos. Outras visitas se haviam seguido a essa [...] e o prestador parecia sempre ter o tipo e a altura do secretário particular [...] e as transações invariavelmente terminavam com o mesmo pedido de discrição por isso e por aquilo. (TAVARES, 2007, 46-47)

Marcel passa a frequentar a casa da família Munhoz e, como tinha conhecimento dos presentes do juiz a um “amigo”, com paciência, e utilizando seu poder de argumentação, soube sugerir ao juiz que sua esposa necessitava de passeios, mais especificamente, a sua joalheria: “[...] dirigiu-se bruscamente ao juiz Munhoz e, diante da própria Maria Bráulia, comentou sua palidez de cera [...] o juiz [...] sugeriu de imediato que ela passasse a sair mais e começasse por ir visitar a joalheria do amigo Armand” (TAVARES, 2007, p. 50). Das visitas resultou a relação afetiva com Maria Bráulia. Alguns indícios desse relacionamento o narrador já havia adiantado ao leitor, através do mecanismo do *flashforward*: “[...] o que iria ter, tempos mais tarde, desdobramentos na vida de Maria Bráulia Munhoz” (TAVARES, 1990, p. 31), logo após a avaliação do rubi sangue-de-pombo por Marcel na narrativa.

Marcel, como joalheiro, dá lições da vida tendo como metáfora os rubis. Discorria, incansavelmente, sobre o valor das joias, comparando-as com as relações familiares. Assim, durante as várias visitas de Maria Bráulia, Marcel sempre lhe explicava e lhe dava lições relacionadas aos rubis. A primeira lição de Marcel a Maria Bráulia diz respeito a seu casamento e o rubi sangue-de-pombo:

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 com ela um bonito efeito-estrela (meu Deus). Acho que você está me entendendo Braulinha (Cristo, Cristo). (TAVARES, 2007, p. 52)

Conforme Rodrigues, as “[...] tentativas de controle do desejo na conjugalidade e o engaste da ideologia romano-cristã na carona da contingência imprevisível do desejo”, na novela de Tavares, pela perspectiva da psicanálise, buscando compreender as “implicações político-afetivas” envolvidas “nas relações sociais” e na “estrutura psíquica dos personagens”, justificam as ações das personagens as ideologias impostas pela sociedade “velando [...] o caráter sacramental do casamento, da família, da tradição, da perpetuação do poder, dos negócios, da política, da justiça e do decoro” (RODRIGUES, 2009, p. 1)).

E ei-lo que surge, junto a umas quatro contas soltas de um colar fantasia, pendurado a uma longa e fina corrente de platina. É um rubi graúdo, de lapidação lisa, arredondada; um cabochão de rubi. Bom para ser segurado na concha da mão, fechando-se os dedos bem apertados em torno. Não machuca, não tem arestas. Logo se aquece. Morno, macio. Um bago. Uma gota de geleia de amora, uma gota de sangue com uma estrela de luz dentro. Uma maravilha. (TAVARES, 2007, p. 42-43)

O jogo discursivo das encenações na narrativa é, também, um jogo de palavras polissêmicas: “aquece”, “morno”, “macio”, “bago”, “gota e amora”, “gota de sangue”, acordando ao fato da representividade do cabochão ao órgão sexual de Marcel.

Podemos dizer que a novela *Jóias de Família* dedica-se em desmascarar as relações dos valores familiares e sociais, já que coloca em primeiro plano a falsidade por meio da encenação teatral da sociedade burguesa, ao revelar a duplicidade das personagens no seu dia a dia e a continuidade às tradições familiares ostentadas que a compõem. Com isso, não podemos deixar de mencionar os elementos trazidos para o cotidiano dessa família: a imagem da Rainha Vitoria – Marcel de Souza Armand; o cisne de Murano (objeto de decoração da mesa de refeições) – o juiz Munhoz e Maria Bráulia e, por fim, o ritual encenado pelas personagens.

Em primeiro lugar, analisaremos a representação da Rainha Vitória na novela. A imagem aparece na narrativa em comparação à da do joalheiro Marcel, visto que a Era Vitoriana é caracterizada pela rigidez de princípios moralista, já que o joalheiro pronuncia e representa sua devoção à Igreja Católica e seus preceitos, embora saibamos de sua falta de pudor: “[...] a autora joga ironicamente estabelecendo um elo entre a moral de Marcel e a tão criticada moral burguesa da Era Vitoriana. Zulmira celebra o encontro da pseudo-moral” (MONTEIRO, 1995, p. 119). Além deste conceito, o narrador compara a figura da Rainha Vitória com Marcel:

A figura do joalheiro então lhe aparecia nitidamente nos mínimos detalhes: a baixa estatura, os ombros largos, uma certa corpulência não distribuída de elegância, a cabeça grande e bem feita de cabelos penteados para trás voltada na sua direção, mas com o olhar sempre de soslaio, para o Munhoz. Com 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 feiúra de Vitória; também os seus cabelos lisos e puxados (Marcel de Souza Armand os tinham fartos e ondulados), pois tal é o mistério das afinidades fisionômicas ocorrendo por meio de aproximações e afastamentos bizarros. (TAVARES, 2007, p. 48)

O fato de o narrador comparar Marcel com a Rainha Vitória, não é por acaso. Em uma primeira análise, podemos nos referir à feminilidade do joalheiro, sua postura, sua fisionomia semelhante a Rainha. Em um segundo olhar, está relacionado à moralidade encenada, visto que a Era vitoriana se caracterizou pela rigidez de princípios moralistas e por uma típica solidez política.

O cisne de Murano, objeto de decoração da família, desde o início de sua formação, é ostentado por ela. Na novela, o cisne é citado sete vezes e traz em suas aparições o ar de altivez, de dignidade, de frieza, “[...] sempre distanciado daquilo e daqueles qual não apresentassem qualidade de nobreza. Sobre uma mesa, em um lago-espelho, lembra Narciso, indiferente a tudo e a todos” (MONTEIRO, 1995, p. 120). Objeto presente em toda vida e aprendizado de Maria Bráulia. O simbolismo do objeto, cisne de Murano, está presente em toda obra, lembrando o leitor que tudo é aparências, embora seja valioso e demonstre a herança cultural da família, esconde-se na dimensão do apartamento, conectando-se com o passado.

O juiz Munhoz e o cisne se identificam, Maria Bráulia faz esta relação ao observar o marido sentado, lendo o jornal. Segundo as palavras do narrador:

[...] sempre a mesa redonda com o pequeno lago polido no centro (habitada por uma única e solitária ave indiscutível dignidade e cujo o perfil lhe lembrava vagamente o do próprio juiz ao ler os jornais da manhã após o café: a cabeça sem decair, o peito inflado, o nariz afilado e grande projetando-se entre as manchetes do dia erguidas à altura dos olhos). (TAVARES, 2007, p. 28)

Trata-se do juiz, sentado à mesa, indiferente a tudo e a todos, com sua altivez, dignidade e frieza, preocupando-se somente consigo como Narciso, aquele que não se afoga em suas mentiras.

Ana Carolina Avelheda, ao analisar a novela *Jóias de Família*, sob o ponto de vista das “relações de conveniências que a permeiam”, sob a metáfora do jogo entre verdadeiro e o falso, em seu artigo “Os quiproquós da vida privada e o incessante jogo de aparências em *Jóias de Família*”, nos diz que “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.” (AVELHEDA, 2010, s/p). Assim sendo, ao comparar o juiz com o cisne, o narrador, novamente, fazendo uso dos parênteses, descreve a postura altiva no simples ato de ler o jornal. A encenação é de tal importância no jogo de aparências no qual Munhoz construiu que ser de outra forma seria inadequado. O juiz é verdadeiro, mas intocável.

Outras características do cisne assemelham-se ao juiz. Pelo fato de o cisne ser uma ave migrante, o narrador, apesar da falta de descrição do juiz, sugere sua possível proveniência espanhola, e hermafrodita (identidade sexual) que representa a identidade do juiz, conforme Monteiro afirma:

No Extremo Oriente o cisne é símbolo de elegância, nobreza, coragem e prudência. Cita [Monteiro refere ao Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant] também análise que Gaston Bachelard faz de uma das cenas do segundo Fausto de Goethe. Na conclusão explícita que: “a imagem do cisne é hermafrodita. O cisne é feminino na contemplação das águas luminosas; masculino, na ação. [...] O cisne morre cantando e canta morrendo. Torna-se, na realidade, o símbolo do primeiro desejo que é o desejo sexual”. Talvez, esteja aqui explicado o grande segredo de Munhoz, seus exercícios bizarros com o secretário-fisioterapeuta, sua amizade com o viril amigo de infância, filho de fazendeiros. (MONTEIRO, 1995, p. 120)

Sanches Neto examina, também, o simbolismo do cisne para melhor compreender o juiz:

[...] poderíamos encontrar uma relação com o cisne que, numa acepção simbólica, é um ser andrógino. Este caráter hermafrodita está sugerido numa determinada passagem em que o narrador diz que o cisne apresenta uma cor indefinida, entre o cinza e o rosa. Tal ambiguidade expressaria a indeterminação sexual de Munhoz. (SANCHES NETO, 1992, p. 120)

O cisne, objeto presente em toda a vida de Maria Bráulia, agora a representa e a descreve já na velhice como “um defuntinho em pé” (TAVARES, 2007, 81). Ou seja, a vida

doméstica girava em torno do juiz Munhoz e continuou após sua morte. O juiz representa o falso; então as mentiras continuam sendo encenadas: “Esse domínio perene é explicado quando Brau afirma que o juiz lhe havia legado todo um estilo de vida” (SANCHES NETO, 1992, p. 120).

Para complementar a falsidade e as encenações contidas nessa família, o narrador narra o ritual *finger-bowl*, realizado sempre após as refeições, para a higienização das mãos, que é apresentado como mais uma das metáforas de encenações de *Jóias de Família*.

E ela e o Munhoz anoitecendo e amanhecendo ali ao lado, uma perfeita dupla de concertista, interpretando a quatro mãos a mesma peça mas tirando da superfície arrepiada da água dos *finger-bowls* gêmeos encantos sempre renovados. Tudo isso vinha a ser tão absorvente e exigia tanta concentração da parte de Maria Bráulia que à noite ela se jogava na cama exausta. (TAVARES, 2007, p. 28)

O narrador descreve o mesmo ritual sendo celebrado por Munhoz e Maria Bráulia, dando corpo à metáfora construída. Monteiro refere-se à ritualização como uma confirmação da dissimulação das personagens, ato que reafirma as máscaras existentes das personagens: “[...] a metáfora está lapidada. O fingimento se presentifica na vida daquelas pessoas. Um fingimento teatralizado, sempre pronto para ser encenado. Esse ritual apenas expõe a olhos vistos aquilo que está incrustado muito interiormente nessas pessoas” (MONTEIRO, 1995, p. 122).

Após cada refeição e a cada ritual do *finger-bowl* é como se todas as mentiras e encenações pudessem ser restaurados, “encantos sempre renovados” (TAVARES, 2007, p. 28), e, assim, poderiam continuar as falsidades engastadas em cada um, confirmando a teatralização presente na vida da família Munhoz. Observa-se, em uma cena da novela, quando o narrador descreve com detalhes a última refeição de Maria Bráulia daquele dia, quando a mesma teatraliza aquele último ritual do *finger-bow* do dia, após a sopa, e encena como se não soubesse o que fazer com os dedos, como se esquecera de como atuar um ato tão corriqueiro e realizado por tanto tempo que até Maria Preta se questiona:

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 as pétalas 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 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, 2007, p. 35-36)

O ritual, segundo Costa Lima, estabelece a antecipação e conveniência dos papéis sociais. Para o crítico “[...] o ritual é socialmente exigido, como uma das formas de alcance da comunicação e da estabilidade comunais”, (LIMA, 1991, p. 43), além de tornar “[...] social a conduta de seu agente. Ele assim assume um papel que ou o define neste instante ou, em caso de ser uma marca para a vida [...] o identifica como *persona*” (LIMA, 1991, p. 45). É-nos apresentado, no trecho anteriormente exposto, o momento em que Maria Bráulia “[...] não saberiam o que fazer” com os dedos no ritual do *finger-bow*. A excentricidade da ação da patroa causa estranheza a Maria Preta que, há tantos anos, a acompanha no mesmo ritual. Seria como se Brau, por alguns instantes, retirasse a máscara imposta a ela e o narrador, reafirmando a teatralização, já que o ritual é um ato encenado.

O último capítulo da novela se estende apenas por dez linhas, referindo-se às cabeças que rolaram, tanto da vida como nos travesseiros e termina fazendo referência ao cisne:

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. Emprста o cisne de Murano a qualidade macia do que é de carne e de penas ao mesmo tempo que lhe rouba a aparência da vida emprestada; tão descorado se acha quanto um frango de pescoço torcido sem pinga de sangue. Estarece por aflorar as leis da natureza e os costumes dos homens. Um defuntinho em pé. (TAVARES, 1990, p. 81)

Como já mencionamos, o cisne representa o juiz Munhoz, sugerindo a cena final que as máscaras serão mantidas, as encenações e as mentiras repassadas, ou seja, tudo continua em torno do grande mestre, o juiz Munhoz. Ana Paula Pacheco reafirma que, mesmo sabendo as mentiras, tudo deve continuar a ser encenado diante da sociedade:

No último capítulo, todavia, o tom de *alegreto* [...] cede lugar ao riso amargo. [...] a piada cínica dá lugar ao patético e tudo vai se aquietando na luz branquicenta da manhã que emprста vida apenas ao que tem chance de existir: reencontramos a imagem do cisne, “um defuntinho em pé” no fecho da narrativa. (PACHECO, 2007, p. 278 *itálico da autora*)

No momento em que abrimos o livro, na “orelha”, deparamos com o comentário do crítico Rodrigo Naves que, de maneira esclarecedora, anuncia o que encontraremos na história:

Se a falsidade é o tema central desta *Jóias de Família*, a verdade não será aquilo que encontraremos, resplandecente, no final da jornada. E isso não porque falte a autora coragem para levar às últimas consequências esse projeto de desmascaramento. Ao contrário, é até mesmo com alguma crueldade que o sossego da velhice é acanhalado, o amor familiar conspurcado, a amizade aviltada, a autoridade ridicularizada. Contudo, neste texto pouco enfático, carente de vírgulas que sublinhem adjetivações e espantos, a hipocrisia perde ares de anormalidade para se converter na estrutura comezinha de nosso cotidiano.⁵

Todavia, o que se coloca em primeiro plano é atitude teatral da sociedade, a hipocrisia revelada no dia a dia das personagens, tendo como objeto de interesse as relações dos valores familiares e sociais. Maria Bráulia, embora tenha experimentado momento de perplexidade diante da vida, aliou-se a ela e superou seus mestres. “*Jóias de Família* é sem dúvida uma joia verdadeira da literatura contemporânea, a sua falsidade apenas está no tema” (MONTEIRO, 1995, p. 122).

2.2 Relações familiares: o casamento como instituição

A escrita de Zulmira Ribeiro Tavares faz o leitor necessitar de atenção também duplicada, pois as escolhas de palavras apropriadas e sutis são feitas minuciosamente. Podemos perceber, desde o título, *Jóias de Família*, a dualidade presente na novela. Inicialmente, o título da novela remete às pedras: “jóias” da família como as pérolas, o topázio, a turmalina e os dois diamantes. Em um segundo momento, as “jóias” referidas na história dizem respeito aos valores de uma família paulistana tradicional.

A história de *Jóias de Família* constrói-se a partir do casamento entre Maria Bráulia e o juiz Munhoz e as relações formadas por meio dessa nova família. A teatralização em torno do casamento e das tradições familiares utiliza como recurso a mentira, a hipocrisia e o fingimento, artifício fundamental para a construção das máscaras sociais que as conservam.

⁵Crítica de Rodrigo Naves sobre a novela *Jóias de Família*, presente na orelha da obra.

Para construir este teatro, o cenário, as personagens e os objetos são especialmente escolhidos para descrever a intimidade de uma família paulistana.

As mentiras de Maria Bráulia, como as de todos os bem sucedidos e experimentados mentirosos, geralmente não são formadas de uma peça só, contêm vários elementos, muitos verdadeiros, e sob esse aspecto pode-se observar nelas algumas semelhanças com os rubis falsos ou semifalsos em montagens do tipo *dublets* e *triplets*. Maria Bráulia, por exemplo, sofre de enxaquecas, o que não quer dizer que sempre quando anuncia à proximidade de uma crise isso seja a expressão de uma verdade. Ou pode juntar sintomas verdadeiros, mal-estar generalizado, leve enjojo etc., a uma enxaqueca inexistente. (TAVARES, 2007, p. 21-22)

Clóvis Habibe, na dissertação *A narrativa do duplo/ O duplo na narrativa de Joias de Família: simulacro, simulação e imaginário*, analisa a duplicidade narrativa da novela, por meio do jogo discursivo, “[...] dando ênfase à dissimulação que instaurou na narrativa um processo ilusório encenando um jogo de aparências em que tudo se duplica para flutuar entre o que era e o que não era.” (HABIBE, 2011, p. 6) Conforme Habibe:

No Brasil do século XIX até a atualidade, a despeito da influencia europeia, os grupos sociais diferem-se por uma tradição de usos, costumes e maneiras. A posse da riqueza, sem dúvida, é a grande modificadora da estrutura social. O poder do dinheiro, portanto, dirige as relações sociais. (HABIBE, 2011, p. 9)

O livro tem como centro da narrativa um rubi sangue-de-pombo, presente que Maria Bráulia recebe de noivado do juiz Munhoz com o qual posteriormente se casou. O rubi, como saberemos mais tarde, é falso, como toda a história construída em torno da joia e do próprio casamento dos personagens, no qual desempenham os papéis estabelecidos pela sociedade burguesa⁶ paulistana:

Seu rosto social continua firmemente afivelado ao natural e ela permanece deitada de costas numa cautela desnecessária para não manchar a fronha 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-pomes) será removido apenas quando sua dona o desejar, por meio de um cheiroso líquido de um branco de leite. (TAVARES, 2007, p. 21)

⁶Como a narrativa é voltada à sociedade burguesa paulistana é interessante nos atentar um pouco sobre o que é burguesia. De acordo com o dicionário *Houaiss* a palavra burguesia significa “1 conjunto dos que exercem profissões liberais, estando mais o menos ligados às esferas dirigentes e detetoras da economia; classe média. 2 caráter considerado típico dessa classe social.” (HOUAISS, 2012, p.122).

A protagonista pertence a uma família tradicional e rica da sociedade burguesa da cidade de São Paulo da década de 1930. Casa-se com o juiz Munhoz, oriundo de uma família de agricultores bem sucedidos, mas não exatamente rico e nem pertencente à burguesia paulistana. O casamento se dá por interesses mútuos. Maria Helena Trigo, em seu texto “Amor e casamento no século XX”, esclarece sobre as mudanças da instituição da família e do casamento relativos aos novos valores do século XX, “[...] na tentativa de superar conflitos entre a ordem familiar e as aspirações individuais”, observando que:

Considerado na ordem patriarcal como engrenagem essencial de uma política voltada para a manutenção e transmissão do patrimônio, o casamento não deixava espaço para interesses pessoais. Bem ao contrário, a finalidade primeira da aliança matrimonial era de ordem social, ou seja, de fortalecimento de grupos de parentesco e de *status*, preservação da herança e do poder econômico. Nesse sentido, é grande a sua contribuição para a formação de um sistema de dominação política e econômica. (TRIGO, 1989, p. 88)

É observável todo esse movimento de controle e dominação circundado no casamento, conforme Maria Helena Trigo elucida, na novela *Jóias de Família*. No caso do juiz, é o casamento que o inserirá ao círculo de poder da sociedade paulistana. Para a família de Maria Bráulia, esta disporia de um representante do magistrado. O ato de o juiz presentear a futura noiva com uma joia valiosa é bem visto pela família de Bráulia: “Sendo o juiz Munhoz um homem austero, bem de vida, mas não propriamente rico, o seu gesto foi tomado pela família de Maria Bráulia, esta sim muito rica, de fortuna sólida nascida com indústria de tecidos, e de onde haviam vindo às outras jóias” (TAVARES, 2007, p. 24).

Anderson da Mata, no artigo “Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo”, discorre acerca dos diversos âmbitos da instituição familiar⁷ nos romances da literatura contemporânea brasileira. Para ele, a família representa uma “alegoria para os laços sociais” (MATA, 2012, p. 77). Consequentemente, o autor aponta uma crise nas suas diversas configurações:

É preciso observar que o termo família tem sob seu escopo muitos e distintos arranjos sociais e afetivos nos seus recortes cronológicos, de gênero, de classe social, de nacionalidade e, desde que observados a partir de diferentes ordens discursivas presentes na sociedade, assume feições e papéis específicos. (MATA, 2012, p. 77).

⁷Trigo também relata em seu texto que, apesar das possíveis mudanças na estrutura da instituição familiar e do casamento procurando moldar novos valores aos antigos costumes, cabe ao indivíduo “[...] harmonizar papéis, muitas vezes antagônicos e conflitantes, em suas vivências e representações” (TRIGO, 1989, p.88).

Essa consolidação do protagonismo do casamento como alegoria através do imaginário nacional ocupa importante espaço nas narrativas dos romances da América Latina pós-colonial, concedendo à temática, espaço defronte as suas complexidades “por um lado ao casamento como contrato social entre classes (e também com desdobramentos étnicos), mas, de outro, principalmente como encontro amoroso” (MATA, 2012, p. 78).

O casamento, na novela, não escapa do enredo investigado por Mata nos romances: um contrato social proveitoso para ambos os lados, ascensão social para Munhoz e um marido juiz para Maria Bráulia. Não havendo laços amorosos entre os cônjuges, percebemos um rearranjo da família nuclear, em que se abre espaço aos encontros amorosos extraconjugais. Representa-se, dessa forma, a “alegoria dos laços sociais”, o que deve ser exposto a sociedade normativa do contexto histórico e social da novela. De acordo com Mata a família nuclear e sua normatividade “farão a instituição familiar sofrer abalos ao longo dos sec. XX” (MATA 2012, p. 79).

A ironia do narrador acerca da representação do casamento na sociedade e seus rearranjos na novela fazem o juiz Munhoz se deleitar com as comediinhas de amores proibidos, ironizando não só a hipocrisia do matrimônio como a dos governantes da década de 1930.

Quando ia ao Rio, gostava das comediinhas cantadas que caçoavam do Presidente [...] gostava também das comediinhas que contavam de amores proibidos atrás da porta entre patrões gordotes e empregadinhas de peito redondo. Ria, ahn, ahn, ahn, muito divertido, muito tolerante e compreensivo, como o baixinho de charuto na boca no alto do camarote, como Maria Bráulia faz hoje. (TAVARES, 2007, p. 54-55)

A representação da vida conjugal apresentada nas comediinhas era o reflexo do casamento do Munhoz. Há hipocrisia do juiz em se divertir “Ria, ahn, ahn, ahn, muito divertido”, pois todo seu desempenho em não ser descoberto para a manutenção do casamento foi válido. No palco do teatro tudo era permitido, tolerante e compreensível. As encenações do juiz eram aplaudidas pela sociedade paulistana. Maria Bráulia por vários anos assistia às dissimulações do marido e à mentira que fora seu casamento.

Pelo fato de a novela narrar a história da vida de Maria Bráulia Munhoz, que está inserida no contexto histórico dos anos de 1930, não podemos deixar de assinalar o papel da mulher na sociedade, restrito ao espaço da casa, conforme Arruda, “É notável, no Estado Novo, a valorização de modelo patriarcal da família. [...] o Estado autoritário procura esmagar qualquer prática de autonomia feminina, fortalecendo a figura do homem que manda na casa e administra a vida econômica e conjugal (ARRUDA, 2012, s/p). Ou seja, a figura feminina só

é reconhecida perante a sociedade conservadora através de um marido, destinada, a obediência ao marido e desempenhar exclusivamente seu papel de esposa e mãe.

Neste caso, como a protagonista é oriunda de uma família de posses, sua função era comandar os afazeres domésticos realizados pela empregada, como define Ana Silvia Scott, em seu texto “O caleidoscópio dos arranjos familiares”, tendo “[...] um espaço de realização muito restrita, definida pelos papéis que a ‘natureza’ lhes havia determinado e pela moral imperante na época” (SCOTT, 2012, p. 21). O casamento era algo que valorizava socialmente a mulher. Portanto, foi através do casamento, como contrato social, um acordo de conveniências, tanto pela família de Maria Bráulia, quanto pela família do juiz Munhoz, que os protagonistas se casam, e representam seus papéis dentro do casamento.

Todas as tramas, mentiras e encenações presentes na novela, diferentemente das comediazinhos encenadas no palco do teatro, vão sendo desvendadas pelo narrador durante a história que acontecem num único, mas significativo espaço, o doméstico e familiar, o grande palco da família Munhoz, em que, simultaneamente, delinea o processo de construção do conceito do indivíduo, conforme Mata nos esclarece:

Essa construção de um espaço privado no interior da vida familiar [...] se relaciona com o processo de construção do próprio conceito de indivíduo. Na relação do indivíduo com o espaço individual no qual ele circula e a partir do qual ele elabora suas relações individuais com o mundo, privadas ou não, há um processo de intensificação da privacidade que, aliado às transformações sociais ligadas principalmente a educação política, aos poucos vai problematizando a própria ideia de unidade familiar. Nesse sentido, a família passa a ser mais um ajuntamento provisório de indivíduos com interesses comuns, que propriamente um bloco fechado, do qual o sobrenome (ou nome da família) representaria o conjunto. (MATA, 2012, p. 79)

As encenações iniciam-se na “elegante casa da alameda Eugênio de Lima” (TAVARES, 2007, p. 27), espaço de descobertas e aprendizados para Maria Bráulia e revigorados com o ritual *finger-bow*. “Casada com o juiz Munhoz e habitando uma residência nobre [...] Maria Bráulia usava a saleta como um espaço no qual ela e o marido faziam as refeições. Nessa saleta, ambos encenavam um tipo de ritual. [...] Sem dúvida, um ritual que mais esconde do que revela, mais alude do que clarifica” (HABIBE, 2011, p. 15).

Maria Bráulia Munhoz, já em sua velhice, viúva e sem filhos, não perde a presunção dos valores tradicionais e moralistas profundamente internalizados e aprendidos na vida em família. Apesar de toda a sua decadência moral ainda pratica o ritual obsoleto do *finger-bowl* no presente como no trecho da novela em que: “Maria Preta, [...] apresenta, como sempre faz

diante de cada um, uma vasilha pequena de cristal com uma pétala de rosa boiando em um pouco de água perfumada” (TAVARES, 2007, p. 8).

Posteriormente, no apartamento no bairro nobre da cidade de São Paulo, Itaim Bibi, no nono andar, especificamente no número 91, a família permanece com objetos simbólicos e a encenação do ritual, uma transferência do espaço social do casarão.

Toda a vida de Maria Bráulia o narrador relata por meio das memórias da protagonista, já instalada no apartamento, pois é lá que ela revive seus aprendizados na vida. Os espaços narrados são o quarto, a varandinha e a sala. Poucos espaços apresentados, mas significativos na estrutura social exterior que se infiltra no interior e organiza a família tradicional.

Na tese, *O belo trágico na literatura brasileira contemporânea*, Silvia Barros realiza um estudo sobre quatro romances da literatura brasileira: *Antonio*, de Beatriz Bracher, *Jóias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, *Ponciá Vivêncio*, de Conceição Evaristo, e *Sinfonia em branco*, de Adriana Lisboa, com o objetivo de “[...] relacionar a descrição física das personagens, nas caracterizações que as aproximam ou afastam da beleza, à manifestação do trágico na literatura contemporânea” (BARROS, 2018, p. 4).

No subcapítulo “Sozinha no Baile de máscara”, título oportuno para nosso estudo, ao tratar de Maria Bráulia e seu palco de atuações, o ensaísta nos diz:

Maria Bráulia vive uma existência estática, não há movimentos de saída do apartamento, pois este é todo seu mundo. Os poucos coadjuvantes que interagem com ela – Maria Preta, a empregada, e Julião, o sobrinho – contribuem para que ela mantenha a aparente influência social assentindo sempre às suas ordens, seguindo-a pelos espaços possíveis no apartamento: a sala, a varanda e o quarto. Nesse cenário limitado, a autora trabalha a semântica do fingimento. Os coadjuvantes aceitam a autoridade de Bráulia e fingem não saber que ela se agarra a fiapos de vigor físicos e dignidade social sustentada pela história da família. Os sentidos de fingimentos são presentes até mesmo nos deslocamentos da personagem pelo espaço: ela vai até a varanda, que é um simulacro de plano exterior, na verdade, um pequeno apêndice externo. O espaço físico torna-se um espaço simbólico, onde Maria Bráulia encena as disputas fáceis, pois aqueles que estão em situação de subalternidade ocupam posições sociais há muito fixadas em nossa sociedade. (BARROS, 2018, p. 136-137)

Antonio Dimas, ao analisar as diversas possibilidades interpretativas com base no espaço do romance *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio Cardoso, em seu texto *Espaço e romance*, observa a relação entre espaço e o psicológico das personagens. A ocupação do espaço delinea a ordem ou desordem da família. No caso de *Jóias de Família*, o espaço organiza a função social e o papel representativo de cada membro da família, além de denotar

a importância de o espaço ser determinado como “[...] social para o íntimo, do público para o privado, do visível para o escondido [...]” (DIMAS, 1987, p. 27). Todo o significado existente dentro da casa e do apartamento como Barros nos explanou acima.

De acordo com Roberto DaMatta, ao abordar os diversos espaços, em seu texto “Casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil”, “[...] o espaço é como o ar que se respira” (DAMATTA, 1997, p. 29). O espaço ocupado por Maria Bráulia, na narrativa, é o espaço da casa, lugar determinado à mulher. Sem a proteção desse espaço, no qual a protagonista se sente segura de si para encenar suas mentiras, ela se esvazia, fica escassa de ar, perde sua representatividade na ordem social inserida.

Dentro do espaço definido para representar seu papel social, como no palco em que há marcações previamente estruturadas de posicionamento para cada personagem se apresentar, faz parte de sua teatralização, é nele que coloca e retira sua máscara, por se fazer necessário diante do universo burguês, tradicional, moralista e decadente.

DaMatta acrescenta também que “[...] o espaço se confunde com a própria ordem social de modo que, sem entender a sociedade com suas redes de relações sociais e valores, não se pode interpretar como o espaço é concebido” (DAMATTA, 1997, p. 30). Esse espaço predominante da novela, o espaço familiar, não existe individualizado; há uma ordem social inscrita, ou seja, é através do espaço indicado que percebemos a ordem social criada e encenada pela família. Assim, as personagens podem reavivar e manter tais valores conservadores presentes na história em questão, das relações familiares. Maria Bráulia apossa-se desse espaço doméstico, tornando-o força vital de suas dissimulações e sobrevivência diante da sociedade que a cerca.

No capítulo “Fronteiras e espaços privados”, do livro *História da vida privada Da Primeira Guerra aos nossos dias*, Antoine Prost elucida a estrutura do espaço familiar da burguesia francesa, no final do século XX. Antes de explicar sobre esse espaço, Prost já nos diz sobre a vida privada ser algo predominantemente construído socialmente: “[...] a vida privada não é uma realidade natural, dada desde a origem dos tempos: é uma realidade histórica, construída de diversas maneiras por sociedades determinadas” (PROST, 2009, p. 14). Diante essa perspectiva, Prost apresenta a organização desse espaço burguês:

O apartamento ou a casa burguesa, aliás, se caracterizam por uma nítida diferença entre as salas para as visitas e os demais aposentos. De um lado, o que a família mostra de si, o que pode vir a público, o que ela julga “apresentável”; de outro, o que ela conserva ao abrigo de olhares indiscretos. O lugar da família propriamente dita não é no salão [...] as salas de visitas não são abertas a todos [...] As salas de recepção estabelecem, portanto, um

espaço de transição entre a vida privada propriamente dita e a existência pública. (PROST, 2009, p. 15)

Para Prost, os arranjos familiares burgueses da *Belle Époque*, estabelecidos por laços matrimoniais ou por herança, separam dois domínios distintos: a vida privada e a vida pública. Esse muro identificado por Prost servia essencialmente para proteger os segredos da família, mantendo-se resguardados dos preconceitos sociais:

Por trás desse muro protetor, a vida privada e a família coincidem com bastante exatidão. Esse domínio abrange as fortunas, a saúde, os costumes, a religião: se os pais que querem casar os filhos consultam o notário ou o pároco para “tomar informações” sobre a família de um eventual pretendente, é porque a família oculta cuidadosamente ao público o tio fracassado, a irmã tísica, o irmão de costumes dissolutos e o montante das rendas. (PROST, 2009, p.14).

Essa realidade da vida privada recompõe o contexto francês do século XX, como o qual Prost elucida o espaço da família como protetor da privacidade, distanciado do modelo convencional organizado pela sociedade. Os segredos que sustenta a própria ideia de família eram mascarados no espaço público, pois expô-los seria, possivelmente, a razão de sua possível desestabilização diante ao modelo social preestabelecido historicamente.

No capítulo “Outrora, em outro lugar”, do livro *A história da vida privada, da revolução francesa à primeira guerra 4*, Michelle Perrot esclarece esse modelo social estabelecido no qual o privado se torna negativo no processo da Revolução Francesa:

[...] há a desconfiança de que os “interesses privados”, ou particulares, oferecem uma sobra propícia aos complôs e as traições. A vida pública postula a transparência; ela pretende transformar os ânimos e os costumes, criar um homem novo em sua aparência, linguagem e sentimentos, dentro de um tempo e espaço remodelados, através de uma pedagogia do signo e do gesto que procede do exterior para o interior. (PERROT, 2009, p. 14)

Essa discussão pode nos ajudar a entender o espaço protetor da família Munhoz desde o casamento. O espaço privado torna-se palco das encenações, mentiras e dualidades das personagens, os segredos deveriam ser mantidos. Inicialmente, é no ambiente do casarão e posteriormente do apartamento que vamos descobrindo as mentiras e verdades desse casamento. As reminiscências sugeridas ao longo das lembranças de Maria Bráulia apontam, justamente, para um desmonte e um rearranjo da família Munhoz, composta unicamente pela mentira.

É possível observar os ambientes das casas burguesas demarcadas dentro da casa no espaço ficcional da novela, como se fosse um grande palco que delimita as ações de cada personagem e suas respectivas atuações, estabelecendo um muro entre o público e o privado: a sala e varandinha (público), o quarto, o quartinho da empregada (privado):

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. [...] Tia e sobrinho esperam a porta da cozinha ser fechada. O ar à volta da varanda tremula em uma fina malha dourada. Os sons estão suspensos, o céu esmaltado de azul sem uma rachadurinha, um fiapo de nuvem. (TAVARES, 2007, p. 8-9 grifos nossos)

Neste trecho da novela, a visualização do palco montado pelo narrador é nítida: a “varandinha alegrada” em questão é o local onde os assuntos privados da família serão discutidos sem que possam serem ouvidos pela empregada Maria Preta, onde tia e sobrinho discutirão sobre a autenticidade do rubi sangue-de-pombo. Há um vislumbre do palco quando o narrador descreve em detalhe (uma rubrica) o ambiente em que se encontram. Mata, ao observar as representações da família na literatura brasileira, aponta um aspecto regular entre os romances analisados “[...] o lugar da família como espaço do segredo e da privacidade” (MATA, 2012, p. 84).

Aline Rocha reafirma esta perspectiva apontada por Mata do espaço familiar como o espaço do segredo, do íntimo, do particular, no segundo capítulo “Símbolos e representações da ideologia familiar” de sua dissertação *No Espaço Da Memória: Ecos De Uma História de Família, de Silvano Santiago*: “[...] a preservação dos segredos familiares é a condição de sua própria estabilidade enquanto instituição social, responsável pela transmissão dos valores morais que sustentam a vida em sociedade” (ROCHA, 2016, p. 40).

É esse pacto interno dentro do espaço em que a família ocupa, entre os segredos e valores adquiridos ou institucionalizados, como microssociedade, que garante a ela sua permanência como instituição promotora de valores morais conservadores, não podendo ser desiguais às demais famílias, ou seja, devem seguir regras impostas pela instituição social. “Trata-se de um modelo familiar que, começando a se forjar ao longo dos séculos XVI e XVIII, ganha força à medida que a burguesia se distancia dos pobres e miseráveis, fechando-se em seus núcleos familiares, ao longo do século XVIII” (MATA, 2012, p.78).

No espaço doméstico, há uma construção social já embutida. Existe uma lealdade das personagens diante as mentiras e encenações presentes na família para a continuidade dos valores desta, fortificando a manutenção das tradições. Esses espaços demarcados pelo

narrador, onde ocorrem às dissimulações das personagens, aponta que “A convivência educada vai ganhando dimensões de hipocrisia e de sobrevivência individual”, observam Leite e Massaini, no texto “Representações do amor e da família” (LEITE; MASSAINI, 1989, p. 77). Para as historiadoras,

O fato de pessoas estranhas conviverem numa unidade domiciliar gerava dentro de uma mesma casa vários domínios diferentes, privados e públicos que funcionavam como cenários. As salas de jantar e visita eram espaços externos e públicos, onde as personagens conviviam, obedecendo a rígido ritual de regras de comportamento. Nestes espaços, os sentimentos deviam ser sufocados em nome da boa educação e das regras do bem receber. Eram espaços de representação. (LEITE; MASSAINI, 1989, p. 75-76)

O espaço e o tempo misturam-se e o narrador vai desmascarando todos da família Munhoz e, por conseguinte, a sociedade. A novela inicia localizando a protagonista Maria Bráulia em um espaço determinando, que revela a classe social da protagonista: “Maria Bráulia, no nono andar de seu apartamento no Itaim Bibi” (TAVARES, 2007, p. 7). Ao situar a personagem no bairro Itaim Bibi, na cidade de São Paulo, no apartamento 91, no nono andar, o narrador já nos apresenta a condição social a que a personagem pertence, a burguesia paulistana.

E dentro deste apartamento os espaços também são delimitados, transferidos igualmente do casarão, antiga moradia de Maria Bráulia, fruindo do mesmo modo perante sua finalidade: a sala de refeições (ritual do *finger-bowl*), varanda (conversa particular sobre o rubi sangue-de-pombo), quartinho da empregada (referência à senzala) e o quarto da protagonista (espaço íntimo, onde ela tira a máscara social), o escritório do marido (atividades do ofício do juiz e local de atividades fisioterápica com o secretário particular).

No decorrer da história, o espaço inicial que protege a família e suas falsidades é a casa onde se instalam após o casamento, localizada na Alameda Eugênio de Lima. É neste espaço que os segredos e as mentiras são desmascarados, a natureza do rubi sangue-de-pombo e a do marido são desvendados, através das memórias de Maria Bráulia:

Algum tempo depois já estalados na elegante casa da alameda Eugênio de Lima e estabelecida a rotina de almoços e jantares na saleta onde faziam as refeições quando a sós ou em pequeno grupo, diante da pequena mesa redonda com o lago de espelho no centro; e no centro do lago o cisne de Murano com aquela qualidade fosca de um cinza levemente rosado, de algo frio, de gelo, mas também iluminado e tocado pelo calor (um sorvete colorido, uma aurora boreal), que tanto prazer trazia aos dois. (TAVARES, 2007, p. 27)

A encenação de Maria Bráulia se dá em um teatro montado pela autora que se duplica no espaço da casa e do apartamento. A sala é o espaço onde a personagem usa seu rosto social e realiza refeições a sós ou com pequeno grupo de pessoas, sempre diante da mesa redonda com o lago de espelho e no centro, o cisne de Murano. O quarto seria seu espaço íntimo, como um camarim, onde desvela seu rosto íntimo, particular, e compete efetivamente com a densidade da personagem através de suas memórias. Lá constrói o próprio conceito de si mesma através das lembranças de sua vida de casada. O ato de vestir a máscara social o narrador já descreve no início da novela, como já mencionamos, quando Maria Bráulia se prepara para encontrar o sobrinho Julião Munhoz: reveste-se de máscara com seus produtos caríssimos para se apresentar à sociedade. Tudo se duplica nesse jogo narrativo:

A alcova, espaço feminino por excelência. Era também, espaço das manifestações mais íntimas das personagens. O choro, a explosão de dor, o devaneio e os segredos da paixão expandiam-se aí, enquanto nas salas desenvolviam-se a cortesia e usava-se máscara, na alcova desenvolvia-se a imaginação e eram feitas revelações. (LEITE; MASSAINI, 1989, p. 75-76)

Entre os objetos que fazem parte desse cenário preparado estão a mesa redonda e o cisne de Murano, em cima do lago de espelhos. Eles servem de ligação ao passado, início das dissimulações, e a confirmação da continuação das mentiras. Habibe, ao abordar, em seu capítulo “Do espaço da narrativa”, sobre o duo do espaço, mostra-nos a importância da permanência desses objetos antiquados, mas indispensáveis para a vida camuflada das aparências dessa família:

Esse espaço funciona como um análogo de um palco de teatro no qual ela finge e encena o jogo de aparências. A sala [...] apresenta na mesa redonda, pequena e sobre ela uma toalha de “linho branco adamascado”, no centro da mesa “há um algo redondo e pequeno, de espelho. Sobre a superfície do espelho pousa um cisne de Murano” (TAVARES, 1992, p. 5). Nesse espaço, a “mesa redonda”, suscita, pela sua própria forma arredondada, sentidos diversos, tão instáveis e movediços quanto à associação do determinante “redonda” em relação à mesa. Decorrência dessa situação que não se fixa, que se movimenta sempre, tem-se, nesse espaço, um cenário movediço que engana e camufla o jogo das aparências. (HABIBE, 2011, p.16)

Osman Lins, em seu livro *Espaço romanesco*, também afirma a permanência desses objetos no espaço da narrativa: “O espaço caracterizador é em geral restrito – um quarto, uma sala -, refletindo, na escolha dos objetos, na maneira de dispor e conservar, o modo de ser da personagem” (LINS, 1976, p. 98). O ensaísta procura estabelecer uma tipologia do espaço mesmo que distante em algumas obras literárias, apontando:

[...] eles constituem uma ilustração das suas possibilidades; reforçam, simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte de ação. (LINS, 1976, p. 67)

A mesa redonda, o lago de espelho e o cisne de Murano permanecem na vida de Maria Bráulia. Mesmo após a mudança para o apartamento, esses objetos são mantidos e conservados no centro do espaço social da casa, a sala, para reafirmar suas convicções e suas dissimulações. O uso desses artefatos, desde o tempo do casarão, ajuda a compor o cenário onde a família Munhoz representa o papel de uma tradicional família burguesa paulistana:

Como era excitante estar finalmente ali na própria casa! Como por uma região pouco explorada, ainda parcialmente estranha e hostil, ela se movia cuidadosamente no meio da quantidade de presentes [...] a exigirem o seu pronunciamento definitivo quanto à sua localização, utilização diária ou eventual, ou raríssima, ou nenhuma. Os duplos desses objetos todos ganhando vida própria e circulação independente [...] Uma floresta luminosa e farfalhante, cheias de formas ouriçadas precisando urgentemente serem domesticadas, orientadas depositadas. E no centro dessa região recém-explorada e conquistada apenas parcialmente, como uma imagem-tronco da qual as outras derivavam ou para ela afluíam: sempre a mesa redonda com o pequeno lago polido no centro (habitada por uma única e solitária ave de indiscutível dignidade [...]). (TAVARES, 2007, p. 28)

O padrão familiar predominante no mundo ocidental é o modelo patriarcal, como afirma Ana Maria Goldani, no texto “As famílias no Brasil contemporâneo e o mito da desestruturação”: “Este modelo de família estaria associado à presença de parentes, a um sistema hierárquico e de valores no qual se destacariam a autoridade paterna e do homem sobre a mulher, a monogamia, a indissolubilidade das uniões e a legitimidade da prole” (GOLDANI, 2003, p. 70). Para Gabriela de Souza Arruda:

No modelo familiar patriarcal, Maria Bráulia era circunscrita no espaço doméstico e, apesar de sua família ter um poder econômico superior à família de Munhoz, este lhe impunha ordens erguendo ridiculamente a mão, em gesto habitual de encerramento de audiência, e Maria Bráulia entendia como natural obedecê-las e até sentia “um pouco de medo” do juiz. Ironicamente, a instituição “casamento” com conseqüente submissão feminina ultrapassa o poder aquisitivo. O poder do falseamento da realidade, gerado na superfície das aparências, foi a força motora para a consumação do casamento entre Bráulia e Munhoz. (ARRUDA, 2012, s/p)

Como já foi referida, a novela tem como tempo histórico social o período do Estado Novo, da década de 1930. A forte influência do Estado é perceptível na novela na forte valorização de um modelo familiar nuclear presente nas ações e nos discursos de seus personagens. O Estado Novo impôs como referência adequada um modelo de família, a família patriarcal, estimulando a sociedade a essa estrutura de família e reforçada pela Igreja Católica:

A partir dos anos de 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 ‘honra nacional’, assegurando a autoridade do governante (Vargas, o centralizador ‘pai dos pobres’) e a manutenção da ordem num momento importante de transformações econômicas. (PINSKY, 2012, p. 488)

Elódia Xavier, nas considerações finais do seu livro *Declínio do Patriarcado: A Família no Imaginário Feminino* elucida as críticas feitas sobre a família nas narrativas de autoria feminina, especialmente a família nuclear burguesa:

[...] instituição da sociedade capitalista e, como tal, resultado de um processo dinâmico que tem sua origem, segundo Engels, na propriedade privada. A monogamia, ditada pela necessidade de legitimar a procriação de filhos em função da herança paterna, é origem da instituição familiar e da dominação do homem sobre a mulher. A partir do direito hereditário paterno forma-se a família patriarcal que vem, através dos séculos, sofrendo os efeitos das transformações sociais. (XAVIER, 1998, p. 112)

De acordo com Simon Schwartzman, no artigo “A Igreja e o Estado Novo: O estatuto da Família” no qual relata a preocupação do Estado Novo com a instituição da família e sua influência na formação das famílias, criando o Estatuto da Família, observa que o Estado incentivava o casamento e, embutidos nessas ações, estavam a concepção, o aumento quantitativo populacional, que seria meio eficaz de fortalecimento do Estado: “[...] busca combinar duas ideias [...] a necessidade de aumentar a população do país e de consolidar e proteger a família em sua estrutura tradicional. A prosperidade, o prestígio e o poder de um país dependem de sua população e de suas forças morais: a família é a fonte geradora de ambos” (SCHWARTZMAN, 1981, p. 72).

O casamento é um contrato social em que ambas as famílias se beneficiam e criam um elo para manter a tradição e a moral. Maria Helena Bueno Trigo, em seu texto “Amor e casamento no século XX”, esclarece pontualmente esse contrato social do casamento: “[...] o

casamento não deixava espaço para interesses pessoais. [...] a finalidade primeira da aliança matrimonial era de ordem social, ou seja, de fortalecimento de grupos de parentesco e de *status*, preservação da herança e do poder econômico” (TRIGO, 1989, p. 88).

Em *Jogos e Cenas do Casamento: estudo das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da Meia Noite*, a ensaísta Cilene Pereira nos diz:

Boa parte dos matrimônios ocorridos [...] se realiza devido a arranjos determinados por questões econômicas e sociais ou pela simples manutenção de *status* dos envolvidos no acordo. Casamentos que são tramados quase e unicamente pelos interessados diretos na questão, pais e futuros maridos, isto é, um “negócio” referente ao mundo masculino. (PEREIRA, 2012, p. 29)

Certamente, o contrato social do casamento, na época de 1930, tinha muito peso, especialmente na burguesia. Os arranjos eram sempre da mesma classe social e econômica. Maria Bráulia é apenas mais uma a ser explorada diante do universo masculino, ante do enganoso “casamento de conveniência”, visto por ela como única possibilidade viável de realização pessoal, pressuposto moral da época.

Podemos observar essa aliança matrimonial diante da postura do juiz Munhoz ao pensar sobre seu noivado como uma espécie de ascensão social: “O casamento é ainda uma escolha conveniente e passou a ser intencionalmente usado como degrau de ascensão social” (LEITE; MASSAINI, 1989, p. 77).

Era preciso escolher, entre as inúmeras alternativas para marcar o seu noivado, uma única, de fulminante efeito; profissionais: era preciso equilíbrio entre firmar-se na magistratura por um lado, por outro, não se expor demasiado às luzes da notoriedade (não se esforçar para desembargador, como queria o sogro, ou jurisconsulto famoso, como queria a sogra). Ser respeitado e temido, sim; mas nem sempre lembrado – dadas as circunstâncias. (TAVARES, 2007, p. 33-34)

A ascensão social proporcionada pelo casamento, no qual o casamento arranjado não se cogitava a afetividade, o amor entre os conjugues, e que “[...] o fato de que em função de interesses familiares e desobedecendo a desejos individuais, as escolhas amorosas continuam tendo como regra geral a homogamia” (TRIGO, 1989, p. 93), era conveniente ao juiz, pois, assim, poderia continuar seu relacionamento homoafetivo com o secretário fisioterapeuta e estar moralmente correto com a sociedade, e se estabelecer na burguesia paulistana.

Diante dos valores culturais e morais dessa época, regidos pelo Estado e a Igreja Católica e pelo modelo patriarcal de família, não havia espaço para qualquer outra opção para

o exercício da sexualidade e/ou prática sexual, sendo o casamento a melhor forma de se ocultarem desejos não cabíveis dentro dessa tradição moralista, como aponta Guacira Louro, no texto “Pedagogias da Sexualidade”:

As perguntas, as fantasias, as dúvidas e a experimentação do prazer são remetidas ao segredo e ao privado. Através de múltiplas estratégias de disciplinamento, aprendemos a vergonha e a culpa; experimentamos a censura e o controle. Acreditamos que as questões da sexualidade são assuntos privados, deixamos de perceber sua dimensão social e política. [...] As coisas se complicam ainda mais para aqueles e aquelas que se percebem com interesses e desejos distintos da norma heterossexual. “A esses restam poucas alternativas: o silêncio, a dissimulação ou a segregação.” (LOURO, 2010, p. 165)

Não podemos deixar de apontar que, além de o homem ser provedor da família, a mulher era vista pela sociedade como uma mercadoria de troca na transação do casamento, como aponta Pierre Bourdieu:

A troca de mulheres como relação de comunicação, oculta a dimensão *política* da transação matrimonial, relação de força simbólica que visa conservar ou aumentar a força simbólica, e a interpretação meramente “economista”, marxista ou outra, que, confundido a lógica do modo de produção simbólica com a lógica do modo de produção propriamente econômica, trata a troca de mulheres como uma troca de mercadorias. (BOURDIEU, 2011, p. 57 *itálico do autor*)

Maria Bráulia tem valor de troca: é entregue para matrimônio ao juiz Munhoz para beneficiar sua família, que via com bons olhos o ofício do noivo, juiz. E, assim, ter na família um membro da magistratura fortalecia seu *status* e influência de poder na sociedade burguesa:

É na lógica da economia de trocas simbólicas – e, mais precisamente, a construção social das relações, em que se determina às mulheres seu estatuto social de objetos de troca, definidos segundo os interesse masculinos, e destinados assim a contribuir para a reprodução do capital simbólico dos homens -, que reside a explicação do primado concedido à masculinidade nas taxinomias culturais [...] as mulheres [...] ficam reduzidas à condição de instrumentos de produção ou de reprodução do capital simbólico e social. (BOURDIEU, 2011, p. 56)

Internalizavam-se os valores sociais do contexto histórico dos anos de 1930. A mulher era definida por questões biológicas e lhe eram destinadas apenas as atividades domésticas e a maternidade. Por essa dinâmica de obrigações estabelecidas pelos papéis de gêneros, construções culturais e sociais, Carla Pinsky, em seu texto “A era dos modelos rígidos”,

observa que “Das mulheres de classe alta, espera-se que empreguem com inteligência o orçamento doméstico, para além das tarefas básicas de alimentação e limpeza, em recepções de convidados, festa e jantares. Às vezes, gastar é necessário para cultivar uma aparência de distinção” (PINSKY, 2012, p. 497).

Maria Bráulia exercia seu papel com eficácia. Logo após o casamento, quando a família se instala “na elegante casa da Alameda Eugênio de Lima e estabelecida à rotina de almoços e jantares na saleta onde faziam as refeições quando a sós ou em pequenos grupos, diante da pequena mesa redonda com o lago de espelhos no centro” (TAVARES, 2007, p. 27).

O espaço doméstico é seu. Apesar de não realizar tarefas domésticas e nem ter filhos, esse espaço se torna seu por uma construção social, cultural e arbitrária da época em que a mulher limita-se ao espaço interno da casa, cumprindo seu papel de esposa, promovendo eventos como jantares e gerenciando a organização da casa.

É uma construção arbitrária do biológico, e particularmente do corpo, masculino e feminino, de seus usos e de suas funções, sobretudo na reprodução biológica, que dá um fundamento aparentemente natural à visão androcêntrica da divisão de trabalho sexual e da divisão sexual do trabalho e, a partir daí, de todo o cosmo [...] ela legitima uma relação de dominação inscrevendo-a em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada. (BOURDIEU, 2011, p. 33)

De acordo com Pierre Bourdieu, o modelo patriarcal tenta se fundamentar na constituição física da mulher, colocando o homem em um patamar superior, justificando, dessa forma, o poder do homem sobre a mulher, comparando mulher-homem nessa ordem “interior e o exterior, a sensibilidade e a razão, a passividade e a atividade” (BOURDIEU, 2011, p. 24).

[...] o sexo da mulher, que é representado como composto dos mesmos órgãos que o do homem, apenas dispostos de maneira diversa [...] As diferenças visíveis entre os órgãos sexuais masculino e feminino são uma construção social que encontra seu princípio nos princípios de divisão da razão androcêntrica, ela própria fundamentada na divisão dos estatutos sociais atribuídos ao homem e a mulher. (BOURDIEU, 2011, p. 24)

Para Pereira, a organização dos papéis sociais do homem e da mulher fundamentados biologicamente, como Bourdieu salienta, carrega divisões nítidas das funções da mulher e do homem dentro do casamento:

Dentro dessa perspectiva “segregadora” impõem-se, portanto, uma nítida divisão entre as atividades destinadas à mulher (ligadas todas ao território doméstico) e as de funções estritamente masculinas (associadas ao espaço público). Mais do que isso, essa oposição fez que se acreditasse na naturalização da imagem feminina como mais adequadas às práticas conjugais e maternas. (PEREIRA, 2012, p. 31)

O modelo patriarcal, marcado pela presença do homem como provedor, está presente na casa e no apartamento simbolizado pelo cisne de Murano, objeto que alude ao juiz Munhoz. Localizado num lago de espelho, no centro da mesa pequena e redonda da sala de jantar, reflete o engano e alude às relações familiares metaforicamente representadas. Essa imposição ditada pelo modelo tradicional é introjetada em Maria Bráulia após a morte do marido, passando a prover as dissimulações e mentiras assimiladas por ela. Como se observa no encontro de Maria Bráulia com o sobrinho Julião Munhoz, no início da novela, sobre a autenticidade do rubi sangue-de-pombo, mesmo ela sabendo que é falso:

_ Sei absolutamente do que estou falando. Você vai voltar e dizer ainda hoje para esse senhor melhor do 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 saber? Que nunca vi rubis na minha vida? Esse vermelho tão puro com a pequena tonalidade azulada! Qual imitação 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 Rapnapura do Ceilão, no ... no Sri Lanka! Como eu disse quando lhe passei o anel. Não tem preço! (TAVARES, 2007, p. 10)

Ao analisar a novela, percebemos alguns indícios de uma possível não consumação do casamento entre Maria Bráulia e o juiz Munhoz, devido a alguns indicativos que o narrador nos dá, como: “[...] beijara-lhe o rosto de forma ainda mais leve do que a brisa para agitar a folhagem” (TAVARES, 2007, p. 25), ou então à noite quando se jogava na cama exausta e na escuridão da noite pensava: “Um respeitador!” e se virava para o outro lado.

Outro indicador está na lição de Marcel sobre rubi sangue-de-pombo e o seu casamento: “Ele poderia ter sido anulado no início, também pelo Código Canônico, por erro essencial de pessoa” (TAVARES, 2007, p. 53). Ao citar O Código Canônico, podemos refletir acerca da possibilidade de ser um casamento branco, pois a Igreja pode anular um casamento quando este não foi consumado e outro indício é a não existência de filhos. Mesmo assim, Maria Bráulia escolhe a não dissolução, pois detrás dela há a sociedade, e, neste caso, a aparência é mais que a essência:

Quando Munhoz lhe dizia (cada vez mais a propósito de tudo e de nada) que um juiz julga *secundum aequitatem*, segundo o sentimento que tem do que é de direito, ela baixava modestamente a cabeça como sempre, mas não em sinal de respeito como supunha o marido, e sim de dissimulação, pois o latim lhe soava (apesar do cuidado que o juiz tinha, cada vez, de traduzi-lo imediatamente em seguida para ilustração da mulher) como um timbre esquisitamente lascivo. (TAVARES, 2007, p. 34)

Pierre Bourdieu explica sobre essas ações que o corpo realiza:

Os princípios antagônicos da identidade masculina e da identidade feminina se escrevem, assim, sob forma de maneiras permanentes de se servir do corpo, ou de manter a postura, que são como a realização, ou melhor, a naturalização de uma ética [...] a educação elementar tende a inculcar maneiras de postar todo o corpo, ou tal ou qual de suas partes (mão direita, masculina, ou mão esquerda, feminina), a maneira de andar, de erguer a cabeça ou os olhos, de olhar de frente, nos olhos, ou, pelo contrário, abaixá-los para os pés etc. (BOURDIEU, 2011, p.38)

Na novela, essa relação entre masculino e feminino é bem marcada pelo narrador quando percebemos que o juiz Munhoz relaciona-se com o mundo exterior, uma vez que faz parte da jurisprudência, e também por alguns comentários sobre política mesmo tentando ser o mais discreto possível. Segundo Bourdieu, no texto “Anamnese das constantes ocultas”, as mulheres “[...] estão inscritas na fisionomia do ambiente familiar, sob a forma de oposição entre o universo público, masculino, e os mundos privados, feminino” (BOURDIEU, 2011, p. 72).

Como socialmente o espaço de Maria Bráulia e suas funções é o da casa, o doméstico, realizando tarefas específicas de dona de casa, ela não procura se inteirar de assuntos “masculinos”, como a política e o ofício do marido. Nesse caso, a figura feminina, na novela, se adéqua ao modelo feminino esperado:

Ela nada sabia de processos, despachos ou sentenças. Os livros de jurisprudência que cobriam literalmente as paredes do escritório protegidos nas estantes por finas portas envidraçadas, sempre havia voltado para ela com indiferença suas lombadas nuas. E ainda assim, confusamente, lhe parecia haver alguma relação secreta e necessária entre a condição de juiz do Munhoz e a fermentação daquilo tudo. (TAVARES, 2007, p. 32)

Maria Bráulia mesmo sendo uma mulher instruída, se submetia às “normas” patriarcais embutidas às mulheres, que entendiam que “as mulheres eram, ‘por natureza’, destinadas ao casamento e à maternidade. Considerado parte integrante da essência feminina, esse destino surgia como praticamente incontestável”. (PINSKY, 2012, p. 470):

[...] o lar é seu espaço privilegiado e a domesticidade, sua razão de viver. Satisfeita ou submissa à sua condição, não procura mudá-la, mesmo porque sabe que os espaços públicos e o mundo da política são apanágio apenas aos homens. Mantém a virgindade até o casamento e depois de casada é **fiel ao marido**. Filha obediente, esposa submissa, **mãe dedicada**, é temente a Deus, virtuosa e recatada. E não faz nada que comprometa essa reputação. (PINSKY, 2012, p. 472 grifos nossos)

A protagonista, associada a esse modelo rígido, como aponta Pinsky, encena o papel de esposa submissa e fiel, mesmo com o rearranjo formado no interior de seu casamento, os relacionamentos extraconjugais dela e do marido. Simula a bobinha que fora, postura feminina diante da figura masculina. Maria Bráulia utiliza sua suposta “fragilidade” para dissimular a submissão ao marido para padrões conservadores do sistema patriarcal.

Essa postura de fidelidade está mais próxima às dissimulações de Maria Bráulia para manter as aparências do casamento diante a sociedade do que a um posicionamento ético e moral. Portava-se de determinado modo, esperando a atuação do marido; todavia, a moralidade deve ser mantida nos espaços públicos, mesmo quando esta precisa ser encenada dentro da casa em espaços de convívio com o público. Enquanto no particular essas regras morais e éticas não são praticadas:

Munhoz foi muito generoso. Insistiu – ainda que sem muita convicção – que a culpa era igualmente sua. Não contaram nada a ninguém. Durante sua viagem de núpcias, porém, espalhou-se entre os conhecidos e familiares que a raridade e a pureza do rubi sangue-de-pombo do anel de noivado de Maria Bráulia era de tal ordem que existia uma cópia da joia para protegê-la. (TAVARES, 2007, p. 30)

Neste ponto da história já era sabido pelo casal o fatídico incidente da perda do rubi “verdadeiro”. Para a conservação das aparências do casamento, insinuavam, ainda, a duplicidade do rubi, o “verdadeiro” ou o “falso”. Dessa maneira, deixavam todos curiosos com qual Bráulia usava. Expor o rubi falso era o mesmo que expor a falsidade do casamento: necessitavam de encenar para todos os familiares e amigos da alta sociedade.

Maria Bráulia tem permissão para sair de casa sem a companhia o marido, pela ação do joalheiro Marcel através de seus argumentos, um “encantador de serpente”. Este, de forma elaborada e [propositadamente](#), influencia o juiz a permitir Maria Bráulia a sair, e, só assim, ela tem permissão para sair sozinha. Estende aqui também a dissimulação de submissão da protagonista:

Marcel de Souza Armand: muito controlado, satisfeito consigo mesmo e hábil para se permitir ir a deriva levado pelas emoções. Não que elas não fossem sinceras. Mas sua natureza mais profunda participava um pouco da astúcia dos dissimulados [...] até que um belo dia [...] dirigiu-se o joalheiro bruscamente ao juiz Munhoz e diante da própria Maria Bráulia comentou sua palidez de cera [...] E se essa atitude do joalheiro teria sido de fato o clímax de um paciente processo [...] o que se passou em seguida foi muito além de qualquer expectativa [...] O juiz [...] sugeriu de imediato que ela passasse a sair mais e começasse por ir visitar a joalheria do amigo Armand. (TAVARES, 2007, p. 49-50)

O espaço exterior mais significativo na narrativa é a joalheria, local de ofício do joalheiro Marcel de Souza Armand e que, posteriormente, se torna local de encontros afetivos de Maria Bráulia com o joalheiro. A joalheria, local da intimidade dos amantes, é o lugar que Maria Bráulia será “lapidada”.

Segundo o dicionário da Língua Portuguesa *Dicio*, joalheria “[...] consiste em trabalhar o ouro, a platina, as pedras preciosas, utilizando-lhes o brilho, a forma, a cor, para fins decorativos”. À vista disso, a pedra preciosa lapidada é Maria Bráulia, dando-lhe o brilho, forma e cor que seu casamento não lhe proporcionou. O espaço da joalheria é o local em que Bráulia se transforma, reluz como as joias:

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 paulistana, para outros espaços ainda mais seletivos e particulares. (TAVARES, 2007, p. 51)

Maria Bráulia se transforma por dentro e por fora e intensifica suas encenações. Assim como vai sendo lapidada por Marcel, inicialmente lhe ensinando seu ofício e, por conseguinte, dedica-se as lições sobre a vida utilizando como metáfora as joias. Maria Bráulia aprende o ofício do amante, que a viuvez torna uma especialista em pedras preciosas. A primeira lição de Marcel a Maria Bráulia diz respeito a seu casamento e ao rubi sangue-de-pombo:

[...] seu casamento [...] Ele poderia ser anulado no início, também pelo Código Canônico, por erro essencial de pessoa, [...] Mas, agora com sua mãe tão velhinha, trazer à tona tudo isso e, pensando bem, mesmo antes, no começo, quero dizer (**morreria, morreria**) e 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 [...] vamos pôr uma estrela dentro desse casamento. (TAVARES, 2007. p. 53 grifos nossos).

No jogo duplo da narrativa, os parênteses estão sempre presentes: neste trecho, o narrador não poderia deixar de ironizar a relação matrimonial de Bráulia em contexto com a sociedade, em que os valores estão sempre a ditar a moralidade. Habibe define a voz que insinua nos parênteses pode ser “autor-modelo” ou da própria personagem:

No jogo as vozes que se articulam na narrativa, narrador e autor-modelo, de modo performático, são cúmplices, pois as fronteiras entre ambos são intencionalmente frágeis, uma vez que por meio do relato da voz do narrador pode-se depreender a do autor-modelo interagindo no processo narrativo ou até mesmo fundindo-se com aquele. Trata-se mesmo de uma narrativa em dois planos, isto é, de dois espaços de enunciação e o do autor-modelo. (HABIBE, 2011, p. 55)

Nesse trecho, a personagem ouve sobre a dissolução de seu casamento, o que lhe parece algo terrível: “Humor e ironia refinados insinuam-se na narrativa por meio do autor-modelo e do narrador, ora um, ora outro, por detrás da personagem Maria Bráulia, dando voz a ela” (HABIBE, 2011, p. 52). Deste modo, o que o narrador traz é uma sátira do casamento, contrato social e ascensão social.

Os encontros de Maria Bráulia e Marcel se iniciaram com visitas à joalheira apenas para conversas sobre joias. Depois, a joalheria se torna local de encontros amorosos. Passado algum tempo, os encontros entre os amantes são transferidos para locais diversos, longe dos espaços sociais da burguesia: “O amor é sempre clandestino e contraposto à hora e à dignidade” (LEITE, MASSAINI, 1989, p. 76).

Foi o período em que o joalheiro já dispensava a cansada dos sucessivos sobradinhos em lugares afastados (sobreviveu um, central, em Santa Cecília) que ele alugava por brevíssimo tempo nos pontos mais opostos da cidade, sempre com o fito de causar desorientação – mas a quem, àquela altura? (TAVARES, 2007, p. 76)

Pinsky aponta esse deslocamento dos amantes no espaço da cidade devido às convenções moralistas da época e, de acordo como o narrador, um modo de encobrir os encontros, tentando dessa maneira, preservar a posição social de ambos e as aparências: “[...] os impulsos da libido deveriam ser controlados com regras bem claras para que os relacionamentos se mantivessem nos patamares socialmente aceitos” (PINSKY, 2012, p. 478):

Além das barreiras simbólicas, que deixavam nítidas as diferenças entre mulher “de família” e “as outras”, membros da elite procuraram delimitar

mais claramente os espaços sociais de cada uma delas. [...] Fossem elas casarões burgueses ou habitações operárias, os espaços da intimidade deveriam ser preservados, separados dos locais de convívio social. (PINSKY, 2012, p. 473)

Apesar de, predominantemente, a narrativa prevalecer entre o falso e o verdadeiro, observa-se alguns pontos de verdade como o amor de Maria Bráulia pelo joalheiro Marcel e o amor do juiz Munhoz por seu secretário fisioterapeuta, mas tudo subjugado às regras de conveniência social.

2.3. “Como se fosse da família”: a empregada negra na estrutura familiar

Diante de todas as relações envolvidas na família Munhoz, percebe-se que, mesmo que todos tenham consciência das mentiras e encenações, compactuam com elas. As relações de dominação, portanto, prevalecem.

Com a ironia empregada, o narrador permite também um jogo duplo, ou seja, um distanciamento do mundo narrado e a lógica de hipocrisia, nas representações das situações que revela a astúcia da personagem. O relacionamento bondoso com a empregada nos mostra um fingimento utilizado para esconder o medo de ser desmascarada e por não se solidarizar com a empregada. Essa conduta no meio da alta sociedade é justificável, assim como o do marido juiz.

Maria Bráulia sempre se aborrece um pouco quando algum parente de Maria Preta vem de Santos e fica para passar a noite. Maria Preta não abusa mas 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. Agora, não tem jeito de dizer não. Muito menos para Benedita que é sobrinha-neta e afilhada de Maria Preta. E Maria Preta é como se fosse da família. (TAVARES, 2007, p. 37)

“Como se fosse da família”, expressão utilizada por Maria Bráulia e pelo juiz Munhoz revela concomitantemente a função da personagem Maria Preta no ambiente familiar. A personagem Maria Preta deixa de “ser” da família quando assuntos referentes às joias, neste caso, o rubi sangue-de-pombo, objeto central das dissimulações existentes na família Munhoz, são tratados, deixando claro o lugar da empregada negra dentro da família.

Tia e sobrinho levantam-se para tomar o 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 uma dessas circunstâncias. Pois além de falarem de várias coisas do interesse de Maria Bráulia e que para Maria Preta podem parecer distantes, talvez mesmo remotas, vão falar de jóias, mais especificamente do famoso rubi sangue-de-pombo, presente de noivado do defunto juiz Munhoz a Maria Bráulia. (TAVARES, 2007, p. 8-9)

Maria Preta é empregada antiga da família de Maria Bráulia. Inicia seus serviços na casa de dona Chiquinha, mãe da protagonista. Após a morte de dona Chiquinha e o primeiro derrame do juiz, entra para a família Munhoz, quando ainda residiram no casarão na alameda Eugênio de Lima. É a partir desse momento que a expressão “como se fosse da família” começa a ser utilizada:

Com a morte da mãe de Maria Bráulia e o derrame do juiz Munhoz, Maria Preta havia entrado para a casa da Eugênio de Lima. Mandava um pouco nas outras empregadas, **tinha o direito de ser mandona** pois cuidava de tudo, **atendia os mínimos desejos do Munhoz. Uma jóia. Como se fosse da família.** (TAVARES, 2007, p. 56 grifos nossos)

E assim inicia a nova vida de Maria Preta na família Munhoz. O narrador não menciona sua vivência anterior na casa de dona Chiquinha, mas percebe-se a internalização dos valores tradicionais e morais da burguesia através de suas ações, subordinada aos padrões. Com o convívio com a nova família, esses valores serão aperfeiçoados, lapidados, por meio da falsidade existente nesta futura família. É considerada “uma joia” dentro da família. O que remete à falsidade formadora dessa família, quanto ao relacionamento como Maria Preta, pois, como eles mesmos dizem, ela não é da família, mas “como se fosse da família”, além da mesma assimilar a falsidade e encenações na perspectiva dos patrões.

O narrador tem como finalidade desmascarar o sistema escravista contido nesse universo familiar, para tanto é importante refletir sobre a questão do negro na sociedade brasileira, uma sociedade que se constituiu excludente e racista após a abolição, mascarada por políticas da democracia social e racial, viabilizada por um mito de igualdade, o que somente ampliou a discriminação.

Elaine Rodrigues, na dissertação “*Não tem como segurar essa ventania*”: afirmações da identidade negra em *Filhas do Vento*, de Joel Zito Araújo, propõe uma reflexão sobre o processo de construção da identidade negra no Brasil, passando por dois momentos históricos: a escravidão e o racismo na contemporaneidade. Nesta perspectiva, Rodrigues esclarece o falseamento de uma democracia racial e social:

Percebemos que no Brasil não é bem entendido o aspecto da diversidade como fator positivo e nem as desigualdades como algo irremediável; o racismo negado nos fecha os olhos e não percebemos os problemas e dificuldades historicamente construídos em relação aos negros brasileiros. As ações afirmativas seriam, nesse contexto, mais uma possibilidade de rompermos com a tal “democracia racial”, erradicando o racismo e as discriminações, e garantindo possibilidades e igualdades de condições. Mas o que vemos é que, no Brasil, a invisibilidade do racismo e das discriminações raciais se tornou uma desculpa segura para os que desejam a permanência das condições de inferiorização racial e étnica e das relações de dominação em nosso país. (RODRIGUES, 2018, p. 27-28).

Maria Preta sabe exatamente o que deve ser feito, pois “atendia os mínimos desejos do Munhoz”, referência do universo escravocrata, vista como um ser útil e servil, “sendo domesticada e oprimida ao mesmo tempo em que é tida como ‘querida’ por aqueles a quem servem que acabam por reproduzir os estereótipos e a discriminação racial que perpassaram os séculos.” (RODRIGUES, 2018, p. 86). Somente nos assuntos de serviços domésticos detêm o poder de mandar nas outras empregadas de Maria Bráulia, aceitando-o como uma ascensão social dentro da família, já que era considerada “como se fosse da família”.

Ao incorporar os valores tradicionais dessa família, Maria Preta se anula, perde sua identidade para viver a do outro, considerando-os como seus no decorrer de anos de convívio com esta família. Observa-se essa anulação de si mesma, não só por suas ações, mas na percepção dos valores familiares bem estruturados, tornando-a “objeto” essencial, mas invisível: “Maria Preta aparenta uns quinze anos menos que Maria Bráulia e o seu pixaim alisado está todo grisalho. Usa óculos de aro dourado, um uniforme cinzento de riscas com avental branco.” (TAVARES, 2007, p. 8).

Podemos notar esses valores dominantes vigentes da sociedade, representado por seus padrões brancos, através dos cabelos alisados na tentativa de apagamento de suas características, negando sua negritude, na ilusão de inclusão na família, assemelhando ao modelo construído pela sociedade patriarcal e dos valores fortemente impostos. Outro aspecto presente é o uniforme cinza, cor neutra e sem vida, vestimenta obrigatória nos espaços onde circula diante aos padrões. Os cabelos grisalhos de Maria Preta indicam sua experiência e uma falsa cumplicidade com a outra velha da história, a patroa. Segundo Delgado,

A cumplicidade conquistada poderia ser de duas velhas companheiras, mas não o é. Ainda que velhas companheiras, o são sob o signo da mais completa diferença. Diferença que explica a paranoia e dissimulação de Bráulia, mas também a ambiguidade fundamental com que Firmina encara sua posição de empregada [...] Firmina ostenta [...] uma ascendência nobre da casa em que

trabalha e que, portanto, também julga como sua. (DELGADO, 2017, p. 3816)

O sociólogo francês Pierre Bourdieu, em seu livro *A Dominação Masculina*, contribui para podermos compreender essa personagem e suas respectivas ações que remetem aos valores da família inserida, valores que não pertencem a ele, mas que são adquiridos nos longos anos de convivência.

Como já mencionamos, Maria Preta está na família de Maria Bráulia há anos, desde sua adolescência, o que a leva a assimilar todos os princípios morais que norteiam a família. Posteriormente, esses preceitos serão fortalecidos pelo juiz mediante a dissimulação embutida na família Munhoz.

Para Bourdieu, os processos responsáveis pela transformação da história em natureza, ponto principal de seu texto, do arbitrário cultural para o natural, se conforma na diferença entre o masculino e o feminino tão somente pelo caráter biológico de maneira arbitrária e contingente. O biológico tem a função de naturalizar a construção social que incorporam as estruturas históricas da ordem masculina, produzindo pensamentos que também são produtos da mesma dominação.

Arbitrária em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades [...] segundo a oposição entre o masculino e o feminino, recebe sua necessidade e objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas, alto/baixo, em cima/embaixo, na frente/atrás [...]. Esses esquemas de pensamento, de aplicação universal, registram como que a diferença de natureza, inscritas na objetividade, das variações e dos traços distintos [...] que eles contribuem para existir, ao mesmo tempo que as naturalizam [...]; de modo que as previsões que elas engendram são incessantemente confirmadas pelo curso do mundo. (BOURDIEU, 2011, p. 16)

A conformidade entre as estruturas cognitivas e objetivas é capaz de fazer com a divisão entre os sexos se torne natural e inevitável, pois está incorporada nas coisas, no mundo social e nos corpos e no *habitus* dos agentes. Através desse esclarecimento do autor, percebemos Maria Preta inserida nessa estrutura de divisão de sexos e acrescentada a outros atributos que fortalece sua condição e representação na sociedade, questões raciais e socioeconômicas.

Maria Preta é afrodescendente, foi criada para servir, violentando-se para se inserir em uma família, com poder aquisitivo e *status* social superiores ao seu. Além do estereótipo, o narrador aponta a questão racial e escravista, incluindo, na narrativa, a cidade de Santos, local de origem de Maria Preta. Benedita, sobrinha-neta de Maria Preta, vem a São Paulo com o

propósito de sondar um cursinho na intenção de ingressar no curso de biblioteconomia, apesar de seu emprego na casa da irmã de Maria Bráulia estar por acertado.

Pensando na cidade de Santos, um dos principais portos do país neste período histórico, além da exportação importação de mercadorias, comercializava também homens e mulheres escravizados no Brasil. Neste contexto, mesmo que a novela não se passe no período histórico do século XVI, início da escravidão no Brasil, é visível a perpetuação de costumes gerados aos escravizados da época, quando Maria Preta repara nos pés de sua sobrinha e diz “_ Que pé mais feio. Veja o cascão no calcanhar.” (TAVARES, 2007, p. 64), observando que para ficar na família deveria ter tempo para cuidar dos pés. É como se o narrador associasse a situação do negro ao chegar ao Brasil, após a travessia do Atlântico e em situações precárias, “fedidos e infectados de doenças” para em seguida serem “levados para a casa de comércio, onde tratavam suas doenças [...] e postos à venda.” (RODRIGUES, 2018, p. 20).

Outro aspecto que denuncia situação análoga à escravidão, em *Joias de família*, é o espaço reservado a Maria Preta, ou seja, o quartinho da empregada. Local pequeno e de pouco conforto, distante dos ambientes em que os membros da família circulam, lembrando-nos da senzala. Compreendendo esse espaço destinado aos escravizados anteriormente, o quartinho da empregada desempenha o papel de representatividade da senzala dentro da casa da família Munhoz. A dona da casa não circula por esse espaço. Maria Preta tem acesso à casa, pois é sua função organizá-la e mantê-la limpa. Caso a manutenção da casa ficasse a desejar seria efetivamente advertida, como podemos observar no trecho da novela: “Reparou que o lago de espelho com o cisne de Murano estava bastante empoeirado e pensou que era preciso falar energicamente com Maria Preta a respeito.” (TAVARES, 2007, p. 61)

O nome verdadeiro de Maria Preta é Maria Firmina, mas como já havia muitas Marias na família, ficou como Maria Preta devido a sua cor, o que revela o preconceito embutido em sua nomeação, naturalizando-o. A conformidade de Maria Preta é natural com relação ao seu nome de registro “Eu era Maria Firmina mas ninguém nunca, nem no tempo da minha mãe viva, ninguém nunca botou Firmina no meu nome depois de Maria; só ficou Firmina no registro.” (TAVARES, 2007, p. 65). Desta forma, ao identificá-la por sua cor, designa outra forma de preconceito envolto aos valores da classe dominante.

Para contrapor, Benedita, eixo central na narrativa de confronto ao modelo social e seus valores, questiona Maria Preta em relação à nomeação das outras empregadas da casa, de cor branca, dizendo-lhe se estas não podiam ser chamadas de “Maria Branca”, mas Maria Preta a repreende: “_ Não seja boba. Ninguém ia chamar assim” (TAVARES, 2007, p. 66).

Dessa forma, a empregada além de internalizar os valores da família que trabalha os compartilha com a sobrinha-neta Benedita, como podemos observar durante uma visita da sobrinha:

_ Nossa, se eu fosse explicar tudo que sei, nem dez anos bastavam, nem minha vida inteira. E essas coisas de modos, de educação que eu quero passar para você, essas coisas então! Como já dizia dona Chiquinha tudo isso são também joias de família esses ensinamentos. A gente herda, vem da mãe e do pai para os filhos. (TAVARES, 2007, p. 69)

Nesta perceptiva, a aceitação de Maria Preta produzida ao longo do convívio com a família Munhoz é relacionada com a violência simbólica, conceito de Pierre Bourdieu, que elucida as relações de dominação a qual corresponde a um tipo de violência que é exercida em parte com o consentimento de quem a sofre, e mais expressivo quando está relacionado ao estereótipo relacionado aos negros.

Os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim ser vistas como naturais. O que leva a uma espécie de autodepreciação ou a te autodesprezo sistemáticos, principalmente visíveis [...] A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceber ao dominante [...] quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou para ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resulta da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que seu ser social é produto. (BOURDIEU, 2011, p. 47)

A relação com o universo escravocrata é inserida na novela de forma sutil e bem elaborada pela autora para ironizar as formas de dominação e de escravidão aceitáveis pela sociedade. Segundo Bourdieu, “O poder simbólico não pode se exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o *constroem* como poder” (BOURDIEU, 2011, p. 52 – grifo do autor). Tomando a ideia de dominação, Maria Preta além de internalizar os valores morais da família tenta repassar para a sobrinha, com a metáfora muito bem construída e elaborada pelo narrador, ao observar os pés da sobrinha. Lapidando-os como se fossem um rubi.

_ Fica quieta, sua sem-vergonhazinha. Vou te mostrar como se tira o cascão com pedra-pomes e ralador. Mas primeiro tem que lavar de novo os pés. Bota eles aqui na bacia. Mas será que não pode ficar um minutinho quieta Dita? [...] Maria Preta está muito atenta ao serviço. Botou um avental de plástico por cima do outro. [...]

_ Hoje não dá para acertar de vez esse calcanhar. Você tem de fazer isso todo dia depois do banho. O pé tem que ser tão bonito como a mão, sempre me disse dona Brau. Nem que o pé viva escondido e a mão sempre de fora. Pé fino, parecido com mão, não é unhinha pintada de cor-de-rosa como essas aí; pé parecido com a mão é... [...]

Maria Preta está orgulhosa do seu trabalho. [...]

_ Espera um pouco, não calça ainda. Olha aqui na luz como ficou bonito apesar de tudo. Com o tempo se você caprichar vai ficar todo polido e coradinho quando um cabochão de rubi. (TAVARES, 2007, p. 64-67)

A respeito de Maria Preta ser considerada “como se fosse da família”, essa situação de dependência da personagem é desmascarada pelo narrador, que nos revela: “Em algumas circunstâncias isso quer dizer exatamente o que enuncia: que Maria Preta é como se fosse da família. Em outras palavras não é como se fosse da família, uma vez que não é da família, é apenas como ‘se fosse.’” (TAVARES, 2007, p. 9). Arruda observa a existência de um “dispositivo de controle da classe dominante alcançado pela falsa ideia de inclusão da empregada doméstica na família da elite”, que “fortalece a ideologia burguesa nas mulheres de classes populares” (ARRUDA, 2012, s/p).

Maria Preta é a empregada que assume os hábitos da família Munhoz e com eles incorpora seus valores, ela é a joia lapidada, pois está de acordo com os preceitos transmitidos de pai para filho. Benedita é uma pedra bruta que deverá ser lapidada. Aqui, o narrador nos mostra essa ação de lapidação de Maria Preta polindo os pés de Benedita “Vou te mostrar como se tira cascão com pedra-pomes e ralador” (TAVARES, 2007, p. 64). Com a intenção de lapidá-la para entrar na família tradicional Maria Preta diz a Benedita que “na família você tem futuro e aprende bons modos” (TAVARES, 2007, p. 64). Maria Bráulia também tem a intenção de lapidar Dita para que possa virar uma “joia de família”:

Quando Benedita se despede e lhe dá as costas de volta para a cozinha Maria Bráulia repara no seu traseiro duro e empinado, nas duas bolas que sobem e descem quando ela anda. Maria Altina vai ter que dar um jeito nisso – pensa. Isso é *là derrière* que se apresente numa sala? Vai ter que lhe enfiar uma cinta, ou então um uniforme com saia larga, ou uma batinha sobre... O pensamento na sequência de operações necessárias para modificar a parte mais orgulhosa e independente de Benedita a reconforta muito. (TAVARES, 2007, p. 39)

Louro relaciona esse poder diante as relações sociais e dominação das classes menos abastadas, em uma compreensão de Michel Foucault, em que para o filósofo não existe poder, mas sim relações de poder, construídos através de mecanismos disciplinadores e controladores dos indivíduos. Segundo Tomaz Tadeu Silva (1998), conforme citado por Louro:

Os diferentes grupos sociais utilizam a representação para forjar a sua identidade e as identidades dos grupos sociais. Ela não é, entretanto, um campo equilibrado de jogo. Através da representação se travam batalhas decisivas de criação e imposição de significados particulares: esse é um campo atravessado por relações de poder. [...] o poder define a forma como se processa a representação; a representação, por sua vez, tem efeitos específicos, ligados, sobretudo, à produção de identidades culturais e sociais, reforçando, assim, as relações de poder. (SILVA, 1998, apud LOURO, 2010, p. 156).

Com uma narrativa muito bem elaborada, *Jóias de família* traz menções de comediinhas exibidas no período histórico da década de 1930, reforçando a falsidade e a teatralização da família Munhoz, como já mencionamos. Um dos exemplos refere-se à Maria Preta quando “entra no momento certo”, “como no teatro”, na varandinha em que Maria Bráulia e o sobrinho Julião Munhoz conversam sobre o rubi sangue-de-pombo, ironizando a dissimulação também representada por Maria Preta:

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 aguardado um sinal qualquer, talvez aquele minuto de silencio, para fazer sua aparição; como no teatro. Nas comediinhas 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 se começava a cantarolar no canto **direito** do palco, **no canto esquerdo... no canto esquerdo, ah.** (TAVARES, 2007, p. 12 grifos nossos)

Neste trecho, o narrador refere-se à empregada sempre no diminutivo, “empregadinha”, “criadinha”, no sentido de inferiorizar a personagem mostrando sua insignificância dentro do universo familiar e social. Além disso, o lado esquerdo mostrado na comediinha é o lado da mentira, do desleal, por isso Maria preta não é tão merecedora de confiança, tendo Bráulia um leve desconforto com isso:

Se Maria Preta esteve escutando atrás da porta não foi apenas para fazer sua entrada no momento certo, mas Maria Bráulia sabe que da cozinha com a porta fechada não se pode entender o sentido do que se conversa na varanda. A não ser que os dois estivessem gritando. Não estão. E ao observa as costas da empregada que se afasta, tão retas quanto as suas, **Maria Bráulia duvida um pouco de uma Maria Preta meio fora do prumo como uma vassoura encostada atrás da porta. Impossível.** (TAVARES, 2007, p. 12-13, grifos nossos)

Maria Preta comporta-se “como se fosse”, representando e encenando as mentiras da família. Na perspectiva de Bourdieu, esse comportamento é típico de quem sofre de violência simbólica:

A violência simbólica se institui por intermédio da adesão que o dominado não pode deixar de conceder ao dominante (e, portanto, à dominação) quando ele não dispõe, para pensá-la e para se pensar, ou melhor, para pensar sua relação com ele, mais que de instrumentos de conhecimento que ambos têm em comum e que, não sendo mais a forma incorporada da relação de dominação, fazem esta relação ser vista como natural; ou, em outros termos, quando os esquemas que ele põe em ação para se ver e se avaliar, ou pra ver e avaliar os dominantes (elevado/baixo, masculino/feminino, branco/negro etc.), resultam da incorporação de classificações, assim naturalizadas, de que se ser social é produto. (BOURDIEU, 2011, p. 47)

Para Maria Preta é tão natural ser “como se fosse da família” e continuar as dissimulações que aprendeu durante vários anos ancorados nos valores tradicionais da família que outro comportamento lhe retiraria da terra firme.

Para contrapor essa naturalização e expor sua construção cultural, aparece Benedita, sobrinha-neta de Maria Preta. Benedita é a única personagem que propõe um rompimento da hipocrisia da sociedade burguesa representada pela família Munhoz, apesar de ficar em suspenso se haverá ou não este rompimento: “Bene é o elemento estrangeiro e, em certa medida, desestabilizador. Brau se inquieta por saber que há duas pessoas do outro lado de seu quarto, enquanto ela está sozinha. Além disso, critica a velhinha pintada, a quem chama de mico de circo.” (SANCHES NETO, 1992, p. 126). A introdução de Dita, na novela, aponta também para mudanças de perspectivas sociais no desejo de ascensão social através de estudos e outros trabalhos que possam proporcionar mais estabilidade financeira e liberdade, visto que Benedita anuncia que fará um cursinho para prestar vestibular para o curso de biblioteconomia. Ou seja, há um desejo de escape à condição social inferiorizada pelo trabalho braçal e uma valorização do esforço intelectual da mulher negra.

Diante de todas as relações envolvidas na família Munhoz, percebe-se que mesmo que todos tenham consciência das mentiras e encenações, compactuam com elas, prevalecendo às relações de dominação social. De acordo com Pierre Bourdieu, a dominação faz-se necessário devido aos valores tradicionais, aqui representados pelos valores burgueses da alta sociedade paulistana:

O efeito da dominação (seja ela de etnia, de gênero, de cultura, de língua etc.) se exerce não na lógica pura das consciências cognoscentes, mas

através dos esquemas de percepção que são constitutivos dos *habitus* e que fundamentam, aquém das decisões da consciência e dos controles da vontade, uma relação de conhecimento profundamente obscura a ela mesma. (BOURDIEU, 2011, p. 49-50)

A novela *Joias de Família* dedica-se às relações dos valores tradicionais da família e da sociedade colocando em primeiro plano a teatralidade para mascarar as imperfeições nela contida, revelando a duplicidade das personagens no seu dia a dia. Contudo, a autora ainda encontra espaço para desmascarar, de maneira muito particular, não somente as personagens, mas também o desmascaramento de uma sociedade reprodutora dos valores da classe dominante e preconceituosa, que sustenta a desigualdade racial e de classe, de forma comum e natural.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao tratar do casamento e as relações formadas em decorrência desse contrato social, visando à vida em comum entre as pessoas, pensamos nas variantes que permeiam esse universo matrimonial, imposto por uma sociedade arbitrária e seu padrão conservador, moralista e autoritário. As problemáticas ocultas na intimidade das famílias são temática, há muito tempo, da literatura brasileira, desmascarando as obliquidades contidas e encobertas no casamento.

Podemos dizer que o discurso em torno desse tema, na literatura, traz reflexões sobre certos modelos estereotipados, tendo, como primeira referência, a família patriarcal. Esse discurso é naturalizado e reforçado pela Igreja Católica, alicerçada a sacralidade da família, a constituição da mulher na obediência do marido, e na manutenção do poder da elite. Temas transversais completam o cenário dessa instituição em declínio: o adultério, o racismo, o preconceito social e homossexualidade. Dessa forma, expõe a “crise” da família e as críticas ao falecimento opressivo do matrimônio familiar.

Nesta dissertação, propusemo-nos a refletir sobre a teatralização do casamento, uma análise das relações familiares criadas a partir da união matrimonial, fundamentada por valores tradicionais e decadentes da burguesia paulistana, denunciando a hipocrisia das famílias. Considerado o modelo patriarcal para a formação das famílias, que a sociedade insiste em perpetuar, e desconsiderando a individualidade e identidade de cada um. Refletir sobre esse tema é, portanto, adentrar em assuntos em que ainda estão em discussão na atualidade. Sendo assim, a teatralidade passa a ser necessária para a vida em sociedade, “[...] procurando tematizar, a partir de pensamentos e emoções consistentes, toda a trajetória dos seres que necessitam do apego da tradição para se manterem vivos” (NAZÁRIO, 2012, p. 35).

Na narrativa de *Jóias de Família*, a teatralização evidencia as mazelas que se escondem no interior das famílias de classe média burguesa, ou seja, os segredos por detrás das cortinas. E apresenta o esforço da manutenção das aparências na esfera do público, esforço este, sem sucesso, demonstrando o esfacelamento desse modelo.

Candido elabora um estudo da relação entre obra e o seu condicionamento social e as condicionantes interpretativas como elemento interpretativo social, em que a literatura, como fenômeno de civilização, depende do entrelaçamento de vários fatores sociais, segundo o crítico que ressalta:

[...] que a integridade da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só podemos entender fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra, em que tanto o velho ponto de vista que explicava pelos fatores externos, quanto o outro, norteado pela convicção de uma estrutura é virtualmente independente, se combinam como momentos necessários do processo interpretativo. Sabemos ainda, que o *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, *interno*. (CANDIDO, 2000, p. 5-6)

Zulmira Ribeiro Tavares constrói uma “peça teatral”, ou seja, uma “comediazinha” das relações familiares no casamento, em *Jóias de Família*. Cada personagem é apresentado e atua em seu papel. O narrador é a chave do desvendamento das aparências, do desmascaramento da sociedade e das personagens, aderindo a uma linguagem precisa, sutil e irônica, na qual desnuda a atuação patética oferecida pelas personagens em uma tentativa forjada de manter a “dignidade, brio, pundonor, a correção moral” (TAVARES, 2007, p. 58).

A “interposição de pessoa” vinha a ser uma situação jurídica com a qual afinava muito. No seu dia-a-dia o interessado em algo raramente era quem se apresentava; o objeto de interesse não estava onde parecia estar, quem dizia as coisas nem sempre eram quem abria a boca, o verdadeiro assunto não era o que se estava tratando no momento, e assim por diante. (TAVARES, 2007, p. 55).

O sentido social simbólico em *Jóias de Família* está nas representações e imposições de costumes e valores da época, e atuais ainda nos tempos de hoje, incorporados no casamento como um contrato social, ou seja, de venda e de troca. Dessa forma, surgindo variáveis rearranjos familiares em que “[...] repousa sobre condições sociais que é preciso compreender e indicar, a fim de penetrar no significado” (CANDIDO, 2000, p. 7). O que vemos são encenações teatrais da representação hipócrita de certo grupo de pessoas com interesses comuns:

Numa inversão da sintaxe platônica, o real se tece nas sombras e só sua imitação verossímil, que tem estatuto de verdade, brilha na transparência da aparência, ou seja, no simulacro. Assim concebida, essa lógica mimética realiza-se pela superposição de enunciados e qualidades sobre os mais variados referentes, objetos e personagens, sempre recobertos por camadas de significância e de valor retificados e/ou ajustados conforme a conveniência e as contingências sociais. Os sentidos são aí vinculados pela lógica da simulação e da dissimulação, lógica esta que oscila entre a retórica do convencimento, fundada pela persuasão argumentativa que designa os seus referentes; e a recorrência do discurso da dúvida, que os desrealiza e dissimula. (MARTINS, 2001, p. 131)

Após examinarmos a novela *Jóias de Família*, tentamos apontar as encenações das personagens, diante da insatisfação formada pelo casamento e a nova estrutura familiar nos bastidores, contrapondo a ordem social e a moral. A teatralização se faz necessária em nome dos princípios instituídos pela organização familiar, as relações existentes na novela são apenas de cumplicidade, para adequar ao “decoro moral e as normas de conveniências sociais” (PEREIRA, 2012, p. 99). No texto de Tavares: “Os anos haviam se passado sem se fazer sentir, o que não quer dizer que o conteúdo da existência que carregavam permanecesse o mesmo. Tudo mudava, mas os envolvidos pareciam disso não dar conta. Pois mudavam sem estardalhaço, com a astúcia dos dissimulados” (TAVARES, 2007, p. 49).

A ideia de que a falsidade é característica dessa família se consolida ainda mais quando as máscaras são retiradas na intimidade e a subjetividade de cada personagem transparece, ainda que pouco nítida aos olhos, para não perder o refúgio em que o ambiente familiar se torna, proporcionando certo conforto e conformismo.

Jóias de Família consiste em uma metáfora de reconstrução e de esmorecimento das velhas e recentes instituições familiar e do casamento, encenados no grande palco da sociedade paulistana. A encenação é conduzida através de mentiras e duplicidades. Desta forma, o falso, em um movimento constante de ida e vinda nas memórias de Maria Bráulia, se torna fator essencial como nas comédias, no qual ironicamente traz no capítulo final o cisne de Murano, identificado como “defuntinho em pé”, e símbolo da história da família.

Não podemos deixar de destacar a grande “atriz” da novela, Maria Bráulia, que aprendeu a ser duas nesse jogo de aparências com a astúcia dos dissimulados. Simulava sua dependência e submissão ao marido diante da plateia (sociedade), que aplaudia com entusiasmo, enquanto seus mais profundos desejos e vontades eram bem guardados e só demonstrados a quem ela queria. Seu legado é nunca transparecer os segredos da família. E, por fim, tornou-se mestre das dissimulações e do fingimento e se diverte com o jogo teatral: “[...] mostra-se cada vez mais instigante e conceitual, na medida em que revela, através de

recursos estilísticos e de linguagem, elementos portadores de significados [...] que dão fisionomia à obra e definem o discurso de uma certa nostalgia ao recriarem as inquietações de certa elite paulista” (NAZÁRIO, 2012, p. 35).

A arte é uma forma de percepção da realidade no que ela tem de belo e de trágico. Neste horizonte familiar problemático, a realidade se apresenta por simbolização entre a moral e o imoral. A estrutura social tradicional e a subjetividade de cada personagem constituem-se em uma reflexão da realidade e suas dualidades.

Portanto, ao identificar os duos existentes na instituição familiar e na teatralidade em *Jóias de Família*, observa-se a tendência a refletir sobre nossas próprias máscaras naturalizada por um conjunto lógico, sistemático e coerente de representações (idéias e valores) e de normas, ou seja, processo pelo qual as idéias da classe dominante tornam-se idéias de todas as classes sociais, tecendo a constituição individual do ser humano, moldando-o.

REFERÊNCIAS

ARRUDA, Gabriela de Souza. Um falso rubi: As relações entre os sexos em Joias de Família, de Zulmira Ribeiro. In: *XXI ENCONTRO DA ABRALIC*. Campina Grande: UEPB/UFCC. 2012. Disponível em: <<http://editorarealize.com.br/revistas/abralic/trabalhos/gabriela-arruda.pdf>>. Acesso 10 de ago. 2018.

AVELHEDA, Anna Carolina da Costa. Os quiproquós da vida privada e o incessante jogo de aparências em Joias de família. In: Bastos, Alcmenoetal (Org). *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*. Rio de Janeiro: UFRJ/Torre, [2010?].

BARROS, Silvia da Silva Freire. *O belo trágico na literatura contemporânea*. 183f. Tese (Doutorado) – UFRJ. Faculdade de Letras. Rio de Janeiro, 2018.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. 10 ed. Trad. Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

BRANDÃO, Luis Alberto. Porosidades. In: _____. *Grafias da Identidade*. Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Lamparina/Fale (UFMG), 2005, p. 67-84.

CANDIDO, Antonio. Crítica e sociologia. In: _____. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Poblifolha, 2000, p. 5-16.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 199-215.

CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, número*. Trad. Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melin, Lucia Melin. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DAMATTA, Roberto. Espaço: casa, rua e outro mundo: o caso do Brasil. In: _____. *A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1997, p. 29-54.

DELGADO, Gabriel Estides. Literatura brasileira contemporânea: Por uma reinterpretação do dilema nacional. In: *XV ENCONTRO DA ABRALIC*. Rio de Janeiro: UFRJ. 2016. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2016_1491433328.pdf>. Acesso em 11 de out. 2018.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. 2 ed. São Paulo. Ática, 1987, p. 27-30.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Tendências da prosa literária. In: _____. *As musas sob assédio: literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac, 2005, p. 41-95.

GOLDANI, Ana Maria. As famílias no Brasil contemporâneo e o mito da desestruturação. *Cadernos Pagu*, 2005, p. 67-110.

HABIBE, Clóvis Emílio Falcão. *A narrativa do duplo/ O duplo na narrativa de Joias de Família: simulacro, simulação e imaginário*. 81f. Dissertação (Mestrado). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2012.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: Lima, Luiz Costa (Org.). *A literatura e o leitor. Textos de Estética da Recepção*. 2 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

JOALHERIA. In: Dicio, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/joalheria/>>. Acesso: 20 de abr. 2018.

LEITE, Lúcia Chiappini Moraes. A tipologia de Norman Friedman. In: _____. *O foco narrativo (ou polêmica em torno da ilusão)*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987.

LEITE, Miriam Moreira; MASSAINI, Márcia Ignez. Representações do amor e da família. In: _____. *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989, p. 72-87.

LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In: _____. *Pensamento nos Trópicos (Dispersa Demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976. (Capítulo IV, V e VI).

LOURO, Guacira Lopes. (Org). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2010, p. 151-172.

MANFRINI, Bianca Ribeiro. ...e o Brasil é uma grande família. In: _____. *A mulher e a cidade: imagem da modernidade brasileira em quatro escritoras paulistas*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2008.

MARTINS, Leda. Tal pai, qual filha? – os falseios da mímese em Jóias de Família. *O eixo e a roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 7, n. 1, 2001, p. 129-141.

MATA, Anderson. Como vai a família? As reconfigurações da instituição familiar no imaginário do romance brasileiro contemporâneo. *Iberic@ l Revue d'étudesibériquesetibéroaméricaines*, n. 2, 2012, p. 77-86.

MONTEIRO, Maria Cristina. *Olhar ensaístico - matéria banal: uma leitura de romances de Zulmira Ribeiro Tavares*. 152f. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 1995.

MORRE a escritora Zulmira Ribeiro Tavares, aos 88, em São Paulo. *Folha de São Paulo*. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/08/morre-a-escritora-zulmira-ribeiro-tavares-aos-88-em-sao-paulo.shtml>> Acesso em 17 de ago. 2018.

NAVES, Rodrigo. Joias de Família, de Zulmira Ribeiro Tavares. Análise da obra. UFMG, 2012. *Nave Literatura*. Disponível em: <<http://www.naveliteratura.com/2011/12/joias-de-familia-de-zulmira-ribeiro.html>>. Acesso em 13 de set. 2018.

NAZÁRIO, Aparecido José Carlos. Entre a memória e a crônica familiar: representações da elite paulista na visão de Zulmira Ribeiro Tavares. *EntreLetras*. Tocantins. v. 3, n. 2, 2012, p. 26-36.

PACHECO, Ana Paula. O fundo falso da subjetividade. *Novos Estudos-CEBRAP*, n. 77, 2007, p. 273-279.

PASSOS, Cleusa Rios. Joias de Família: o prazer da encenação. *Revista USP*, n. 13, 1992, p. 179-182.

PEREIRA, Cilene Margarete. A assunção do papel social em Machado de Assis: uma leitura do Memorial de Aires. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2007.

PEREIRA, Cilene Margarete. Jogos e cenas do casamento. Estudo das personagens e do narrador machadianos em Contos Fluminenses e Histórias da Meia-Noite. 1 ed. Curitiba: Appris, 2012.

PERROT, Michelle et al. *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 4, 1991, p. 10-11.

PINSKI, Carla Bassanezi. A era dos modelos rígidos. In: PINSKI, Carla Bassanezi; PEDRO, Joana Maria (Org.). *Nova História das Mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 469-512.

PROST, Antoine (org.) et al. *História da vida privada: Da Primeira Guerra a nossos dias*. Traduzido por Denise Bottmann e Dorothée de Bruchard. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 7-17.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira na era da multiplicidade. In: _____. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 15-40.

ROCHA, Aline Mara de Almeida. *No espaço da memória: Ecos de uma história de família, de Silvano Santiago*. 101f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Do Vale do Rio Verde, UNINCOR, Três Corações, 2016.

RODRIGUES, Elaine de Souza Pinto. *“Não tem como segurar essa ventania”*: Afirmação da Identidade Negra em *Filhas do Vento*, de Joel Zito Araújo. 2018. 136f. 2018. Tese de Doutorado. Dissertação (Mestrado) – Universidade Vale do Rio Verde, Três Corações, 2018.

RODRIGUES, Márcia Barros Ferreira. A fantasia na política: sofrimento e culpa na contingência imprevisível do desejo. *Passagens. Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*, v. 1, n. 1, 2009, p. 1-23.

SANCHES NETO, Miguel. Identidades para quatro paredes. *Travessia*, nº. 25, 1992, p. 118-128.

SANTOS, Heloisa Helena de Oliveira. Vida íntima e literatura brasileira: amor e família em três romances do século XIX. *PROA. Revista de antropologia e arte*, v.1, n. 5, 2014.

SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra*. Editora Rocco. Rio de Janeiro. 2012, p. 13-43.

SCHOLLHAMMER, Karl Eric. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SCHWARZ, Roberto. O nome do bispo: um romance paulista. In: _____. *Que horas são*. São Paulo: Companhia da Letras, 1987, p. 67-77.

SCHWARTZMAN, Simon. A igreja e o Estado Novo: o Estatuto da Família. *Cadernos de Pesquisa*, n. 37, p. 71-77, 1981.

SCOTT, Ana Silvia. O caleidoscópio dos arranjos familiares. In: _____. *Nova história das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 15-42.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Café Pequeno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de Família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *O Nome do Bispo*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

TRIGO, Maria Helena Bueno. Amor e casamento no século XX. In: _____. *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989, p. 88-93.

XAVIER, Elódia. *Declínio do patriarcado: a família no imaginário feminino*. Editora Rosa dos Tempos, 1998.

ZULMIRA RIBEIRO TAVARES. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa7752/zulmira-ribeiro-tavares>>. Acesso em: 11 set. 2017.