

TEATRALIZAÇÃO DO CASAMENTO EM *JOIAS DE FAMÍLIA*, DE ZULMIRA RIBEIRO TAVARES¹

Carine Paula de Andrade²

RESUMO: A novela *Jóias de Família*, publicada em 1990, de Zulmira Ribeiro Tavares, retrata a vida de Maria Bráulia Munhoz, viúva, sem filhos, 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 sangue-de-pombo, 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 jóia 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 jóia 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, a partir da teatralização das personagens nas relações familiares e da encenação do casamento burguês decadente, conforme analisamos neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Casamento; Relações familiares.

ABSTRACT: The novel *Family Jewels*, published in 1990, Zulmira Rajput. The novel depicts the life of Maria Bráulia Munhoz, a widow, childless, in spite of all your moral decay does not lose the presumption of bourgeois values deeply internalized and learned in family life. It is through his memories that enter in history, through symbolic objects such as pigeon blood-Ruby, Murano and Swan displayed by the family rituals, in which the attempt to continue a tradition that ensures your continuity. The pigeon-blood Ruby (a jewel of family) makes up the center of the narrative, the protagonist receives judge Munhoz engagement with which got married. Ruby, as we came to know later, is false, as the whole story built around the jewel and the marriage of the couple. In this way, the story of the novel is built through disclosure of the appearance, which puts side by side truth and lies, when this passes.

KEYWORDS: Theater; Marriage; Family relationships.

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

¹ Este texto apresenta as ideias gerais da dissertação *Teatralização Do Casamento Em Jóias de Família, de Zulmira Ribeiro Tavares*, associada à linha de pesquisa Literatura, História e Cultura, do Programa de Mestrado em Letras da Universidade Vale do Rio Verde/UNINCOR, defendida em junho de 2019, sob orientação da Prof. Dr. Luciano Marcos Dias Cavalcanti.

² Mestre em Letras pela Universidade Vale do Rio Verde – UNINCOR, e-mail: carine.andrade@yahoo.com, (UninCor – FCTE/PMTC).

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 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 um juiz, ambos envolvidos em relacionamento extraconjugal.

A protagonista 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, 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.

Máscaras sociais e desmascaramento narrativo

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 joias por menos que pareçam se misturam muito aos da existência, merecendo ser examinados de diferentes ângulos. As gemas raras devem ser engastadas nas joias com o mesmo cuidado com que estas se engastam na linhagem de uma família” (TAVARES, 2007, p. 45).

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.

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 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.

Compreendendo o “ensaísmo” como um viés crítico da narração presente em *Joias 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 despuddorado, indigno de ser mostrado” (AVELHEDA, 2010, p. 3).

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. 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 duo 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 atíçam 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)

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.

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.

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).

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. Há certa teatralidade 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.

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.

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).

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).

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. 42-43). (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).

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).

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)

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.

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. Vivía 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.

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)

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.

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 *Jóias de Família* é iniciada com o juiz e seu secretário, ocultos no teatro da vida, pivô 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 atijam 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).

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.

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”³ que “O fato do amante do juiz não ser nomeado representa o desejo homossexual

³O 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

reprimido que, entretanto, retorna à cena e se repete sintomaticamente” (RODRIGUES, 2009, p. 9).

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 dúbio 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

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.

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.

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 Vitória – 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 ativa 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 imigrante, o narrador, apesar da falta de descrição do juiz, sugere sua possível proveniência espanhola, e hermafrodita (identidade sexual) que representa a identidade do juiz.

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 arpejada 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. Estarrece 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)

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.

Considerações finais

O que se coloca em primeiro plano, na novela, 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).

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 acanhado, 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.⁴

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.

Portanto, ao identificar os dois 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 ideias da classe dominante tornam-se idéias de todas as classes sociais, tecendo a constituição individual do ser humano, moldando-o.

⁴ Crítica de Rodrigo Naves sobre a novela *Jóias de Família*, presente na orelha da obra.

REFERÊNCIAS

- 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.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. A tipologia de Norman Friedman. In:_____. *O foco narrativo (ou polêmica em torno da ilusão)*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1987.
- LIMA, Luiz Costa. Persona e sujeito ficcional. In:_____. *Pensamento nos Trópicos (Dispersa Demanda II)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 40-56.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- 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.
- SANCHES NETO, Miguel. Identidades para quatro paredes. *Travessia*, nº. 25, 1992, p. 118-128.
- TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Joias de Família*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

Artigo recebido em agosto de 2019.
Artigo aceito em novembro de 2019.