

Jóias de Família: o prazer da encenação

CLEUSA RIOS PASSOS

Recentemente agraciado com o prêmio Jabuti, *Jóias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, constitui uma novela irônica e saborosa que busca sublinhar marcas inconfessáveis do universo, urbano e aparentemente moderno, de Maria Bráulia e Munhoz, refinado casal da sociedade paulistana. Entretanto, não se engane o leitor: urbano, aqui, não se prende apenas à presença da cidade de São Paulo, nos interstícios de uma peculiar vida a dois (ou a quatro...), levada a cabo pelas personagens, mas também ao fascínio que todas parecem ter pela específica "urbanidade" em seu relacionamento.

Esse pode ser um dos pontos-chave para penetrarmos a atmosfera algo rarefeita da obra, se considerarmos os liames sutis entre surpresa e logro enquanto suporte da trama. Ora, se após a primeira leitura, aquela se esvai, este permanece, ganhando a função sub-reptícia de preservar os momentos lúdicos, inerentes a sua natureza ficcional e, paralelamente, assinalar a existência dissimulada em nome de valores ancorados na tradição e na máscara.

Tais aspectos não são novos na obra da escritora. O conto *O Japonês de Olhos Redondos* (1) tem por fio condutor um instigante diálogo sobre a "máscara". Por sua vez, *O Nome do Bispo* (2) retoma o tema, concretizando-o de forma explícita na figura de um tio, cujo rosto de "superfície" encobre o "interior". Além disso, centraliza-se numa personagem, oriunda de uma tradicional família paulistana em que as "jóias" ocupam, com todas as letras, "lugar certo dentro da crônica familiar". Cabe, ainda, mencionar um sugestivo trecho de *O Mandril* (3), livro composto por prosa e poesia, segundo o qual as mentiras de Plácido (em "Sobre Plácido") "de fingidas que são, ao imitarem a vida se fazem a própria...". De modo significativo, a afirmação condensa o cotidiano de Maria Bráulia, ao longo dos anos, dividida entre a dedicação ao marido, o respeitoso juiz de direito, Dr. Munhoz, e o discreto adultério cometido com o joalheiro Marcel Armand de Souza.

O caso encerraria um mero triângulo amoroso, não fossem os obscuros elos afetivos entre o magistrado e seu secretário particular, a quem oferece — sigilosamente — jóias de valor. Não por acaso, a própria história de Maria Bráulia, resgatada pelas lembranças de velha viúva, gira em torno de um rubi falso, presente de noivado do marido, e um cabochão autêntico, ofertado pelo amante joalheiro.



Zulmira Ribeiro Tavares

"Além do mais
o juiz Munhoz não
lhe havia legado
somente uma
viuvez honrada
mas todo um
estilo de vida."

Jóias de Família, Zulmira Ribeiro Tavares, São Paulo, Brasiliense, 1990, 82 pp.

Privilegiando o olhar de sua personagem feminina, o narrador cria um jogo discursivo em que dissimulação e desmascaramento convivem lado a lado. O engodo vivido pela "bem-nascida" Maria Bráulia desloca-se para o presente, atingindo seu sobrinho-secretário, de poucas posses e sorratamente espeznhado por ela (vingança contra o secretário-rival?), e o próprio leitor que, nas primeiras linhas, crê em sua aparente ingenuidade, estabelecendo-se, através do pacto ficcional, novos elos na cadeia de enganos.

No entanto, há muito, a velha dama compreendera a encenação de seu papel, atuando pouco como vítima do simulacro e mais como parceira de um destino singular, no qual as conveniências sociais tiveram de ser preservadas a qualquer preço (que o digam as empregadas Maria Preta e Benedita!). Para isso, jamais ela rompera 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", representara seu papel de marido e magistrado, ensinando-a, sem o saber, a incorporar a máscara do teatro conjugal.

A ficção *Jóias de Família* constrói-se, assim, a partir de outra: a encenação cotidiana que traz, sub-reptícia, dúvidas quanto ao "real". Nesse sentido, o narrador busca capturar instantes pontuais e solitários das reminiscências do casal e sugerir uma visão multifacetada de seu modo de ser. Mais centrado na mulher, revela, desde o início, seu rosto "social" e o outro, "estritamente particular", rugoso e noturno, delineado após a significativa retirada da maquiagem. Os dois não só sintetizam sua divisão existencial, mas também sùblinham a duplicidade que permeia a obra: o "social", vinculado ao juiz, à sala de visitas e à falsa gema; o outro, ao quarto (camarim?), às recordações de Marcel e ao rubi autêntico.

O público e o privado não podem coexistir às claras, mas se completam, assim como a suma de sua existência consagra máscara e pele: de modo diverso, ambas lhe foram úteis, ambas lhe dão prazer. Metonimicamente, ainda, elas se substituem e determinam o próprio movimento estrutural da narrativa. A primeira sustenta a parte inicial, os laços entre a mulher e o marido, seus atenuados desencantos; a segunda desvela-se, diante do espelho, envolvida pela metáfora da teatralização: a pintura se apaga como as luzes "de uma casa de espetáculo" e a memória recom põe o tempo do amante.

Já habituado às mediações, o leitor perceberá o rosto enquanto imagem especular e virtual que, funcionalmente, se reduplica, insistindo na presença do duplo. Nada é unívoco na velha viúva. Desde o nome composto (vocábulos que abrem o texto) instaura-se a ambigüidade como traço maior de sua figura e da elaboração novelesca.

O jogo discursivo vai, então, nos propondo duas faces distintas do *mesmo*: dois secretários (o fisioterapeuta e o 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 marcas do contexto social ("Bene" para amigos, "Dita" para os patrões), o cisne de Murano refletido na superfície da mesa, etc.

Ora, para configurar-se, Maria Bráulia espelha-se no magistrado e joalheiro em busca da semelhança e diferença que a complementam. Daí ignorar a possível anulação do casamento "por erro essencial de pessoa", pois ao "erro" subjaz a questão da essência. Camuflado, o desejo da mulher se instala no joalheiro e o do marido no secretário, obrigando-os a um prazer mais recôndito (donde os sobradinhos periféricos freqüentados pela primeira, e os bizarros exercícios "fisioterapêuticos" do segundo). Mas, se ambos repetem regras sociais cristalizadas, para além delas, experimentam o prazer do proibido que os aproxima e reflete e, por meio delas, o permitido prazer da encenação. Literalmente, formam "uma perfeita dupla de concertistas" que, embora interprete a "mesma peça", consegue obter "encantos sempre renovados". Logo, como delimitar com clareza o essencial e o aparente?

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 "inter-dito" das personagens — já evidenciado pela irônica alusão inicial sobre a "velhice definida, mas idade não declarada" de Maria Bráulia. Como esta se faz mestre em simulações, omitindo de todos a "verdade" do casamento, jóias e lembranças íntimas, o discurso contínuo parece acompanhar, à primeira vista, o lado "oficial" de sua história, que, não podendo prescindir do oculto, deixa-se também

1 Zulmira Ribeiro Tavares, *O Japoneês de Olhos Redondos*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.

2 Idem, *O Nome do Bispo*, São Paulo, Brasiliense, 1985.

3 Idem, *O Mandril*, São Paulo, Brasiliense, 1988.

aflorescer por meio de parênteses, simbólicos representantes do encerramento da vida socialmente negada.

Tais procedimentos não estabelecem, porém, distinções nítidas entre os dois lados, apresentando a montagem textual algo da composição das pedras falsas ("doublets") ou, ainda, a insistência da interposição, aspecto peculiar ao relacionamento das personagens (há sempre um terceiro entre eles..., até o olhar de "solsaio", mas significativo, da rainha Vitória!). O emprego dos parênteses indicia, portanto, outra faceta da voz narrativa — irônica e denunciadora —, marca da interposição que se presentifica nos diferentes níveis da obra. E mais, ao romper a fluidez da leitura e sublinhar essa espécie de sentido à parte, os sinais gráficos concretizam de forma visual o jogo dúplice do narrar, acabando, ambiguamente, por assemelhar-se ao cabochão oferecido por Marcel, que contém uma inclusão de rutilo, espécie de garantia da "legitimidade da gema" e figurada imagem do casamento da velha dama, também ele portador de "inclusões".

Dessa maneira, o ato de narrar comporta um dos espetáculos do texto, tal o número de parênteses e modulações, sugestivos da face interna do simulacro que se impõe como norma. Além deles, pontua a verdade a fala intramuros das empregadas (centrada na rebeldia de Benedita) e o expressivo lapso de Maria Preta, que troca o nome do falso rubi ("Tanajura" por "Ratnapura" — do Ceilão).

Uma vez mais, o engano assinala a verdade subjacente e a linguagem literária faz coro com tal aspecto da trama, em boa parte codificada de modo teatral, carreando para a narrativa sua força de evidente e, por vezes, didático desmascaramento que aponta o logro e torna o destinatário do livro um espectador talvez demasiado passivo de tais mecenios da linguagem.

Ainda assim, certo encanto se preserva e seguimos os diferentes sentidos da metafórica cadeia do rubi que, de preciosa raridade, passa à imitação para, enfim, condensar-se numa só pedra, símbolo da ambígua natureza de Munhoz. E por contigüidade, da própria mulher: propositalmente, ela sustenta as dúvidas dos familiares sobre a autenticidade da gema que porta, até assumir, por inteiro, o prazer pleno da ilusão e declarar não ter a falsa jamais existido.

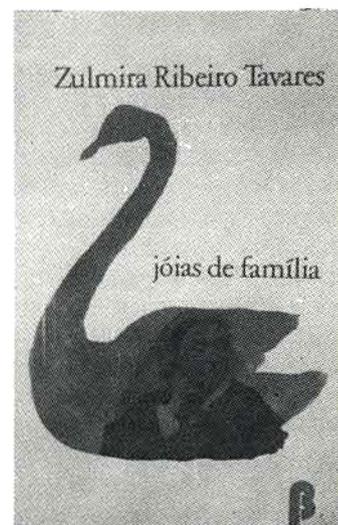
Logo, se o rubi, enquanto anel, diz respeito à dubiedade e fraude amorosa, enquanto cabochão, compensa a sexualidade de Maria Bráulia, porque "legítimo" e metonímico substituto do amante ausente. Bom para ser apalpado, "morno, macio. Um bago. Uma gota de geléia de amora" (de amor?), as palpáveis impressões da personagem permitem a associação jóia-sensualidade-corpo masculino.

O leitor notará, juiz e joalheiro usam, respectivamente, o latim e o francês com o intuito aparente de ilustrar a mulher. Entretanto, a escolha de "outra" língua, peculiar a suas profissões, camufla a discreta artimanha do primeiro, que se utiliza da erudição bacharelesca para manter decoro e posição. Com o segundo, a camuflagem é de ordem diversa e o recurso ao francês, visando a explicar o "sentido" da jóia, não apenas reaviva a idéia de requinte, mas também remete à sua origem franco-portuguesa, justificando a provável confluência para nossa língua (e título do livro) da dupla leitura que a expressão "jóias de família" inspira (em francês, "*bijoux de famille*", termo de gíria relativo à anatomia sexual masculina).

De forma simultânea, o emprego do idioma alheio vela e desvela traços importantes das personagens. A reflexão maior de Munhoz, já no final da vida, sobre o "dolo" que norteava seu relacionamento com a esposa, surge mediada pela segunda acepção do vocábulo: a de um antigo punhal usado na península hispânica; ou seja, a idéia de "traição" ganha corpo na metáfora e através de um nome espanhol. Para os homens de *Jóias de Família*, a língua alheia atua como uma espécie de superfície especular da nossa, onde a verdade pode verbalizar-se porque, ilusoriamente, transfigurada.

E mais, condensa o desejo de todos: o latim "com um timbre esquisitamente lascivo", no sentir de Maria Bráulia; o francês com a deslizante carga erótica da palavra "caboché". A língua "estrangeira" comporta o viés em que é possível aflorescer a sexualidade, refletindo-os, pois a transgressão, responsável pelo prazer, está sempre no "outro", fora da lei, paradoxalmente tão bem observada pelo respeitoso magistrado.

Ora, o deslocamento se delineia num recurso textual recorrente. Basta lembrar que a natureza das pedras substitui a dos seres (Munhoz, Marcel e até Maria Preta, com todas as letras, uma "jóia") e seus valores existenciais. Às personagens cabe o "decoro" e às jóias as qualidades. Acresce-se a isso o fato de que a imitação é



guardada em cofre e a autêntica não tem lugar certo na casa. Ou seja, falso, porém, representativo, o rubi conserva não apenas o valor aparente, mas também o próprio marido morto, como um antigo camafeu de família, e o cabochão, análogo aos encontros furtivos das tardes paulistanas, subsiste camuflado, deslocado.

Conforme dissemos no início, estamos diante de algo urbano e moderno na aparência. Se o comportamento de Maria Bráulia sugere as características refinadas e sinuosas de elementos a quem não interessa mentir aos cânones de sua posição social, mostra, ao mesmo tempo, parte do imemorial respeito à figura masculina, enquanto chefe e doador do nome de família (e marcante ironia! "Munhoz" é um antropônimo de origem obscura). Não por acaso, em certo momento, ela e Maria Preta são consideradas "repetidoras".

De quê? pergunta-se o leitor. A narrativa propõe: das lembranças. Presas ao passado, à tradição servil de criada e mulher, ambas não rememoram no sentido de romper amarras, questionando a noção de tempo que o ato de "repetir" implica. Ao contrário, em situações diversas, conservam preconceitos e costumes cerimoniais, condensados, aliás, na cumplicidade do inútil "molhar de dedos", após as refeições.

No entanto, a outra e paradoxal face da repetição aflora igualmente (ou melhor, com alguma diferença...). Nela, Maria Bráulia recupera o prazer que lhe falta, pois vive uma espécie de "réplica" do ritual de noivado, ganhando o rubi autêntico com suas múltiplas conotações e impulsos de vida. A própria sedução do joalheiro se concretiza por meio de olhares dissimuladores, que preparam a entrega final, e "casos" familiares, nem sempre comprovados, reafirmando-se em tal processo o mecanismo da repetição (também ele sedutor?). Parte de sua história, a "réplica" perpassa o texto, até mesmo quando desponta a História, tão fugaz e cênica (Munhoz assiste a uma comediazinha sobre o presidente) como a preocupação do par com o contexto histórico-social em que se insere.

Semelhante ao trabalho da memória da velha dama, a escritura seleciona relances da cadeia significativa, onde o desejo se desloca: do juiz ao joalheiro, do anel ao cabochão, da língua materna à alheia, da vida latente ao inerte cisne de Murano, ambígua representação de sua existência. Do ponto de vista metafórico, a novela rouba da "vida", sustentada em grande parte na aparência, sua matéria bruta para resgatar, ficcionalmente, o que resiste atrás da máscara.

Enfim, considerando as narrativas longas de Zulmira, sem dúvida, *Jóias de Família* focaliza um universo mais restrito que *O Nome do Bispo*, pois menos voltada para o tempo amplo do romance, que tenta apreender aspectos distintos de uma época, ao lado de antigas recordações e relatos recentes da experiência de sua personagem. No entanto, ainda que de menor complexidade, a novela reitera o olhar analítico e a escrita precisa da autora, traços já evidentes ali (4), numa articulação urdida para revelar as sinuosidades do comportamento dos seres, através de uma sutil visão interna, tributária de técnicas modernas do romance psicológico, na esteira de uma tradição que recusa considerar somente os exteriores sociais e se compraz na visão microscópica do indivíduo, que, mesmo numa sociedade determinada (a São Paulo da burguesia cautelosa, diria Mário de Andrade), mantém sua margem de individualidade, malgrado todos os seus condicionantes. É esse o contínuo da vida pessoal da velha viúva: nome, desejo e história contados por uma voz suavemente cáustica a consignar-lhe o irredutível de uma existência entre lacunosa e plena, tal como suas jóias.

Em síntese, *Jóias* (memórias?) *de Família* pode conter "inclusões", mas, análoga ao cabochão de sua personagem, alcança certo efeito de "asterismo" (5) que lhe confere a legitimidade da leitura, da qual o leitor sai com a certeza de ter entrado em contato com uma figura rara, na literatura brasileira: a visão intimista da mulher que, apanhada de surpresa por um destino insólito e cruel em termos afetivos, consegue encontrar nele elementos de proveito feminino, recôndito e persistente, sobrepondo-se à possível onda de pessimismo e amargura emergente do logro inicial. Ao contrário, Maria Bráulia tem a incomum lucidez corrosiva da esposa, cujos vínculos com o marido se perfazem — paradoxalmente — graças ao tangencial de suas relações: para um juiz oscilante entre o dolo e o decoro, a sóbria parceira que sabe haurir no convívio a essência da máscara social, representada por urbanidade, estima, confluência de interesses ou, se quisermos uma só palavra, cumplicidade.

Talvez esteja aí o mais inquietante da obra: a conjugação de interesses que, por definição, não se casam. Tecendo-lhes os contornos, aparando-lhes as arestas, caminha a prosa de Zulmira.

4 Cf. Roberto Schwarz em seu posfácio a *O Nome do Bispo*, op. cit., pp. 181-4 e Berta Waldman, em "Cara e Coroa", in Antonio Arnoni Prado (org.), *Remate de Males/Intervalo de Aula*, Campinas, Unicamp (7), 1987, pp. 109-14.

5 Segundo a própria explicação da personagem-joalheiro, o termo vincula-se ao "efeito de estrela" provocado pela inclusão, no caso, o agrupamento das agulhas de rutilo em vários pontos da gema, prova de sua legitimidade.