

IDENTIDADES PARA QUATRO PAREDES

Miguel Sanches Neto (UFSC)

*Fiz de mim o que não soube,
e o que podia fazer de mim não fiz.
O dominó que vesti era errado.
Conheceram-me logo por quem não era
e não desmenti, e perdi-me.
Quando quis tirar a máscara,
estava pegada à cara.*

Fernando Pessoa, In Tabacaria

E enquanto lia *Jóias de Família*¹, de Zulmira Ribeiro Tavares, eu tive a sensação de estar acompanhando uma câmera que, de variados ângulos, ia me introduzindo no universo de Maria Bráulia. Algumas vezes retrospectivamente. E então percebi que este narrador, que funciona como uma sorte de "camera-man", era responsável pelo tom pouco enfático (detectado por Rodrigo Neves²) que caracteriza o texto. Esta câmera onisciente, que capta o que vai na mente dos personagens, não ficando apenas na fachada 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 a casa das máquinas"³. Esta técnica cinematográfica faz com que o narrador se isente de qualquer tipo de julgamento. O seu papel é apenas mostrar, focalizando o que julga importante. A câmera ora está na varanda, presenciando o encontro entre Brau e Julião, ora focalizando apenas Maria Bráulia (já livre de seu rosto social), ora se detendo na conversa de Maria Preta e Bene, ora mostrando, retrospectivamente, o juiz Munhoz ou o joalheiro Armand. Dessa forma o livro vai nascendo como um mosaico, um quebra-cabeças que o leitor tem que montar.

Comentando o seu romance **O Nome do Bispo**, Zulmira afirmou que queria "deixar presente uma trama de relações e tensões sem propriamente fechar ou amarrar nada".⁴ E isso também é válido para o livro em questão. Tudo está aberto, esperando que o leitor eleja o seu fio de Ariadne para sair do labirinto.

Essas intenções de Zulmira refletem a concepção teórica do texto como uma "opera aperta". Segundo Umberto Eco⁵, esse tipo de obra caracteriza-se por uma abertura intencional que permite a co-participação do leitor. O narrador (no caso específico do romance) 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 ambigüidade. Ou seja, é um discurso que problematiza sem fornecer uma resposta.

Zulmira consegue isso (quer parecer-me) através da maneira cinematográfica de narrar, explorando realisticamente várias angulações, buscando vislumbrar o que está além da fachada. Seria oportuno lembrar que sendo ela uma autora ligada ao realismo, busca uma forma de fotografar a realidade com uma lente de 360°. Adorno afirmou que "se o romance quer permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele tem que renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, só serve para ajudá-la na tarefa de enganar".⁶ A angulação múltipla, utilizada por Zulmira, favorece o desmascaramento de uma sociedade hipócrita.

* * *

Acredito que se possa afirmar que o centro desta narrativa é o cisne de Murano. A história começa e acaba focalizando este objeto que tem várias implicações. Tal fato deixaria a entender que, de uma certa forma, o cerne do enredo é o cisne. A câmera descansa centrada no exato ponto em que a narrativa começou. Isto nos remete a um filme que talvez seja o mais genial da história do cinema. Refiro-me ao Cidadão Kane, de Orson Welles. Nele, a câmera parte do flash de uma tela, vislumbrando no fundo o castelo de Xanadu, e termina com a mesma tomada. Na tela há um cartaz dizendo "no trespassing", desafiando o leitor a entender o mistério de Kane. Esta relação entre o filme e o romance vem corroborar a minha afirmação de que Zulmira se utiliza de técnicas cinematográficas, estabelecendo um diálogo com o cinema.

No desenrolar do enredo, o cisne sempre aparece com destaque e em certo momento o narrador chega a afirmar que ele é o centro da vida

doméstica. Falando das casas e dos objetos que Bráulia ia ter que domesticar, pois há pouco se casara, o narrador diz:

É o centro desta região recém-explorada e conquistada apenas parcialmente, como uma imagem-tronco da qual as outras derivam ou para ela aflutam (grifo nosso): sempre a mesa redonda com o pequeno lago polido no centro (habitada por uma única e solitária ave de indiscutível dignidade e cujo perfil lhe lembrava vagamente o do próprio juiz ao ler os jornais da manhã após o café: a cabeça sem descair, o peito inflado, o nariz afilado e grande projetando-se entre as manchetes do dia erguidos à altura dos olhos).⁷

A similitude entre o cisne e o juiz Munhoz (marido de Brau) explicita que a vida doméstica girava (e continuou girando) em torno do juiz que, mesmo depois de morto, permaneceu presentificado no lar. Este domínio perene é explicado quando Brau afirma que o juiz lhe havia legado todo um estilo de vida.

No decorrer da leitura, nota-se que a figura do juiz não era tão decorosa como se fazia parecer. Um caso amoroso com o seu secretário é sugerido por indícios óbvios. Aqui, uma vez mais, poderíamos encontrar uma relação com o cisne que, numa acepção simbólica, é um ser andrógino. Este caráter hermafrodita está sugerido numa determinada passagem⁸ em que o narrador diz que o cisne apresenta uma cor indefinida, entre o cinza e o rosa. Tal ambigüidade expressaria a indeterminação sexual de Munhoz.

* * *

Se o centro da narrativa é o cisne, o seu âmago tensional é a jóia, não apenas no sentido literal mas também nos conotativos. Poderíamos dizer que a tensão-chave está na dialética entre jóia falsa e jóia verdadeira que, em última análise, não é uma dialética binária, pois se desdobra em inúmeras tensões implícitas.

O enredo começa com a descoberta (por parte de Julião) da falsidade do rubi sangue-de-pombo. Embora não concorde com a avaliação que o sobrinho-secretário mandara fazer, Brau não se desespera, porque (como ficamos sabendo no decorrer da história) isso faz parte de uma artimanha para frear as intenções pecuniárias de Julião, que está interessado nas jóias da família. Descobrimo a falsidade daquela que se dizia ser a

mais valiosa gema de Brau, ele se vê obrigado a adiar o seu plano de abrir uma casa de vídeo-pôquer.

Depois ficamos sabendo que o rubi foi um presente de noivado de Munhoz (então um obscuro juiz) que, mediante ardilosas ações, consegue fazer com que a jóia falsa, uma imitação de vidro, passe a figurar como gema lendária da família. Através deste presente, ele impressiona os pais de Maria Bráulia e acaba entrando numa das linhagens mais tradicionais (e abastadas) de São Paulo.

Se a jóia de noivado é falsa, o casamento também o é. No começo Brau pensa que o noivo é um respeitador, mas aos poucos vai descobrindo suas preferências sexuais. O casamento e o seu símbolo (o anel) são meros simulacros.

No outro pólo da tensão está o joalheiro Marcel de Sousa Armand, que acabou se tornando amante de Brau e presenteando-a com uma gema. Este seria o amor verdadeiro (?), simbolizado por uma outra jóia, o cabochão – que é um rubi legítimo (?). Encontramos Brau na velhice com estas duas recordações simbolizadas pelas jóias.

Veremos, logo mais, que essa dialética entre falso e verdadeiro não é assim tão simples.

* * *

A tensão está disseminada por todo o texto.

A história se passa no momento em que está ocorrendo um verão que, mesmo sendo um falso verão, é (segundo Brau) muito agradável por ser ameno. Há aqui uma espécie de elogio do falso.

Maria Bráulia tem duas faces diferentes e alternadas... em compartimentos estanques. Perante os outros ela encena o seu rosto social, mas, quando só, usa o seu rosto particular: "Maria Bráulia faz aderir ao rosto o seu segundo rosto, o "social", de pele entre rosa e marfim, (...) com o rosto social mais uma vez encenado, o outro, o **estritamente** (grifo nosso) particular, recua, como acontece todas as manhãs e é esquecido imediatamente por sua dona".⁹ Esta dialética desdobra-se em duas outras: a do público X o privado e a da natureza X o cultural.

Esta concepção de uma identidade feminina cindida já estava, em embrião, no livro **Os Campos de Dezembro**. Mais especificamente no poema "A Mulher Descalça":

*"(Os cílios são grandes e postiços
mas os olhos são só seus e secretos)"¹⁰*

ou:

"(Mas ninguém sabe o seu segredo!)"

Nem vós também.

Como ela o dissimula calma e bem

Sob os ombros foscos de poeira e talco.

Ela dissimula e ninguém sabe

Que sobre a mesa o corpo é desconhecido,

O cabelo em ordem e os cílios divididos,

Por baixo os pés correm descalços".¹¹

Mas neste poema a cisão tem uma função inversa pois, através da recusa em surdina do elemento cultural (os sapatos), a mulher busca se libertar de um comportamento postiço. Enquanto que em Brau esta busca aparece esvaziada.

Também há uma ambigüidade na situação de Julião, "o sobrinho-secretário que, tal como as gemas compostas, é dois em um, padecente enquanto sobrinho, padecente enquanto secretário".¹²

Como dá para ver, o texto é composto por uma série de dialéticas que, algumas vezes, estão permeadas de ambigüidade, como mostrarei agora.

Se o rubi sangue-de-pombo é falso em essência, não o é em aparência. Perante a sociedade a "gema" é autêntica e valiosíssima; faz parte da história familiar. Ou, para dizer como o Padre Antônio Vieira: "quem estima vidros, cuidando que são diamantes, diamantes estima e não vidros".¹³ O que é falso passa a ser tido como verdadeiro. O mesmo acontece com o casamento de Brau, que publicamente foi algo real e ameno - mesmo que intimamente não passasse de um logro.

Da mesma forma, o cabochão (presente de Marcel) que em essência é autêntico, em aparência é falso. Tanto o é, que o anel é guardado sigilosamente num cofre de alta segurança enquanto o cabochão vaga de um canto para outro do quarto, sem um lugar fixo. Ora numa gaveta, ora amarrado num lenço junto a outras quinquilharias.

Indagada sobre o cabochão, Maria Preta responde a Bene: "Ela nunca usa nem bota no cofre. Nem sei se é de verdade como o outro, ninguém nunca me falou nele".¹⁴ Para ela, somente a opinião pública pode

estabelecer a veracidade das coisas. Nesse sentido, o amor de Marcel, um amor **estritamente particular**, e que em essência foi real, perante a sociedade não existe.

* * *

O juiz Munhoz, que se preocupava com o dolo e com o decoro, passou toda a sua vida praticando a fraude e a encobrindo sob a máscara de decoro. Sua profissão e seu casamento foram partes de seu disfarce: "E como sentira sempre que o decoro o encobria 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 de sua pessoa ficasse de fora".¹⁵ Viveu sempre encobrindo a sua "miséria dolosa", forjando uma imagem decorosa.

Mais de uma vez Brau se utiliza de uma frase que resume a filosofia de vida do marido: "Um bom advogado é como um bom tintureiro dizia sempre o Munhoz. Pinta qualquer lei com as cores de sua bandeira". A viúva herdou do marido esta astúcia mesquinha e, para frear as maquinações econômicas do sobrinho, a utiliza - fazendo com que este descubra a falsidade da "gema". E assim também se vingou do engodo sofrido no sobrinho-secretário, que personifica o Munhoz (pois é parente dele) e o secretário-terapeuta (pois ocupa o lugar deste): "Não esqueceu de todo o passado. Hoje em dia amola o secretário-fisioterapeuta no secretário-sobrinho. (Suas emoções, no caso, como as atividades do juiz, transitam por interposta pessoa). (...) Vai pôr na linha o sobrinho que tão cedo não terá cara para aporrinhá-la com a história das jóias".¹⁶ Ela vence da mesma forma que foi vencida.

Um outro elemento que mostra a continuação do estilo de vida do juiz é a breve cerimônia de olhar a ponta dos dedos na água perfumada do finger-bowls gêmeos, que sela duas pessoas num ritual fingido, porque não proporciona nenhum asseio. Esta cerimônia ambígua continua sendo encenada por Brau.

É como se o hipócrita estilo de vida de Munhoz se estendesse, através de correias de transmissão, até as demais pessoas, que passam a pôr em prática as suas artimanhas fraudulentas.

* * *

Maria Bráulia recebe dois tipos de lição: a do marido (como encenar e fingir) e a do joalheiro (que envolve o erotismo e as jóias). Estes dois ensinamentos, que ela incorporou, estão implícitos nas jóias que recebe do marido e do amante.

Vejam os significados que a palavra "jóia" tem no texto. Ela aparece tanto no sentido literal quanto no figurado. 1. Jóias de família são a herança de que Julião está atrás. 2. Foi através de uma jóia falsa que Brau selou o seu destino com o juiz ("A natureza da pedra era a natureza do juiz"¹⁷) 3. O juiz dá as jóias verdadeiras para o seu amante. 4. Maria Preta é "uma jóia. Como se fosse da família"¹⁸ e 5. Os ensinamentos que recebeu e quer transmitir a Bene também são jóias: "como já dizia d. Chiquinha tudo isso também são jóias de família. A gente herda, vem da mãe e do pai para os filhos".¹⁹

Se para Brau o juiz era uma jóia falsa (sexualmente falando), Marcel era a verdadeira. Poderíamos dizer que a natureza do cabochão era a natureza do joalheiro. Segundo os ensinamentos de Marcel, a palavra caboche significa: prego de cabeça grande. Em outro momento ele é comparado a um bago. O cabochão funciona como símbolo fálico, é a personificação do pênis de Marcel. Nesse sentido, a vagina de Brau recebe algumas denominações relacionadas com a jóia: é o 'cofre de Marcel', o "lugar secreto de Marcel", o "estojo de Marcel". É interessante destacar que a palavra jóia tem uma conotação sexual. Deriva do vocábulo "joie" – que em francês arcaico significava alegria, júbilo, etc. Veja-se parte de sua simbologia:

*Desde a Idade Média, com efeito, quando se começa a fazer referência às mulheres de vida alegre (fr. "filles de joie", meretrizes e prostitutas), a concupiscência e a atração recíproca dos sexos fazem com que cada um dê ao instrumento (de gozo sexual) do outro a denominação de 'bijou', ou melhor de "Le Bijou" (A Jóia), no sentido mais anatômico e funcional do termo, porquanto o olisbos (falo artificial) será designado como "jóia artificial". Diderot, Parny e muitos outros autores, inspirando-se na sabedoria popular reconduzirão esta imagem até o séc. XIX. Em nossos dias o câstien parisiense que tem para os seus testículos a designação de "les joyeuses" (as glândulas alegres), qualifica orgulhosamente como jóias de família o conjunto de aparelho que constitui a parte mais preciosa de sua pessoa.*²⁰

Jóias de família também são os órgãos sexuais de Armand, que proporcionam o prazer erótico de Brau.

Nota-se que o título desta ficção é polissêmico e abarca toda a trama do enredo.

* * *

Maria Bráulia é muito mais juiz Munhoz do que Marcel. Daí a sua encenação constante. Ela não consegue transcender as divisões entre o público e o privado, entre o rosto social e o particular. Mesmo depois da morte do juiz, ela continua usando a máscara. O que mostra que está adaptada a uma identidade alheia, sem querer rompê-la. Muito pelo contrário, tentando influenciar outras pessoas. Exigindo que Julião, Maria Preta e Bene adotem os "seus" princípios.

Brau não fez e não faz uso do erotismo que partilhou com Marcel. Ela não assumiu uma relação com o joalheiro que poderia funcionar como elemento subversor de uma falsa moralidade. Muito pelo contrário, faz de tudo para manter uma aparente castidade que lhe assegura uma sociabilidade fácil e amena.

Nesse ponto ela também segue o juiz Munhoz.

Segundo Rodolfo Alberto Franconi, o homossexualismo, que poderia ser um "legítimo pervertedor da ordem, da moral e dos costumes, é, se praticado pelos detentores do poder, um edificante elemento de corrupção do poder estabelecido".²¹ O homossexualismo de Munhoz perde esta função pervertedora, e quiçá transgressora, pois o juiz não abre mão de seu "falso" heterossexualismo e continua usufruindo os benefícios dele oriundos. Tanto Brau como ele não assumem as relações eróticas extra-conjugais para não perderem uma respeitabilidade de qual tiram vantagens sociais. Mesmo sendo transgressores sexuais, o que poderia ter, se assumido, um valor anárquico, os Munhoz camuflam suas "verdadeiras" identidades, esvaziando assim a potência subversora do erotismo e fortalecendo a ordem, os costumes e o poder das ideologias dominantes. O casal possui uma sorte de identidade para quatro paredes. Nenhum dos dois teve coragem de dizer como Hillé, personagem de Hilda Hilst, "olha como é minha cara sem o teatro para o outro".²²

* * *

Num outro nível (talvez secundário), esta tensão entre a acomodação a uma identidade alheia ou a busca de uma identidade própria, está representada pelas figuras de Maria Preta e Benedita - sua sobrinha-neta que sai de Santos para tentar a vida em São Paulo. M. Preta é a empregada que assumiu os hábitos da casa, a ponto de ser considerada da família, e com eles incorporou uma alcunha. Ela é a jóia lapidada, porque está de acordo com os preceitos legados de pai para filho. Benedita não aceita ser chamada de Dita - quer ser tratada por Bene. Não se importa muito com os hábitos da família a quem vai servir. Bene é a pedra bruta que terá que ser lapidada para virar jóia. E essa é a intenção de Brau:

"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 lá 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 seqüência de operações necessárias para modificar a parte mais orgulhosa e independente de Benedita a reconforta muito".²³

O corpo tem que ser modificado em nome de um falso decoro. A mulher tem que se anular, adaptar-se a uma convenção.

Mas não é só Brau que quer "educar" Bene. Maria Preta insiste que ela tem muito a aprender para que possa entrar na família. Bene alega que não deseja isso, quer apenas trabalhar para d. Brau enquanto faz cursinho pré-vestibular.

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, Bene critica a velhinha pintada, a quem chama de mico de circo. Mas, a despeito de uma certa resistência, ela deixa que Maria Preta tire o cascão de seu calcanhar. M. Preta alega: "O pé tem que ser tão bonito como a mão, sempre me disse d. Brau. Nem que o pé fique escondido e a mão sempre de fora. Pé fino, parecido com a mão".²⁴

Bene é a única personagem que põe em risco a hipocrisia cristalizada - embora fique em aberto a possibilidade dela se deixar modificar segundo o gosto da casa.

* * *

A narração pára após a última lição do cabochão, quando Marcel explicita as conotações sexuais da gema, e a câmera centra-se na imagem inicial: o cisne, personificação do juiz, que está eternamente presente, afrontando as leis da natureza. Mas agora, à luz da manhã, ele parece um defuntinho em pé, talvez para nos lembrar que se ele está vivo nos hábitos da casa, por outro lado, está realmente morto.

A narração pára, porém a palavra *fim* não pode ser colocada na última página. A história continuará sendo escrita na mente do leitor: numa sociedade onde tudo se assume como simulacro, qual será o destino de quem está ingressando nela? Será que a máscara está realmente pegada à cara e com a máscara seria arrancada também a face?

Notas

- 1 – TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Jóias de Família*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- 2 – NAVES, Rodrigo. Comentário na capa, in: *Jóias de Família*.
- 3 – ADORNO, Theodor W. Posição do narrador no romance contemporâneo, in: *Textos Escolhidos*, trad. José Lino Grünnewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Coleção Os Pensadores).
- 4 – TAVARES, Zulmira Ribeiro. Por que o tema? In: *Feminino Singular*. São Paulo: Edições GRD (em convênio com o Arquivo Municipal de Rio Claro), 1989.
- 5 – ECO, Umberto. *Obra Aberta*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1971.
- 6 – ADORNO, T.W. *Posição do narrador no romance contemporâneo*, já citado.
- 7 – *Jóias de Família*, já citado, p.26.
- 8 – *Idem*, p.25.
- 9 – *Idem*, p.5.
- 10 – TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Os Campos de Dezembro*. São Paulo: Clube de Poesia (Coleção IV Centenário), 1956. p.25.
- 11 – *Idem*, p.26.

- 12 – **Jóias de Família**, p.12.
- 13 – VIEIRA, Antônio. **Sermões e Lugares Seletos**. Porto: Editora Educação Nacional, 1939. p.238.
- 14 – **Jóias de Família**, p.68.
- 15 – Idem, p.57.
- 16 – Idem, p.74.
- 17 – Idem, p.31.
- 18 – Idem, p.57.
- 19 – Idem, p.69.
- 20 – CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Trad. de Costa e Silva et al. 2.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- 21 – FRANCONI, Rodolfo Alberto. **Erotismo e Poder na Ficção Brasileira dos anos 80**. Tese de doutoramento em Filosofia. Nashville, EUA, 1987.
- 22 – HILST, Hilda. **A Obscena Senhora D**. São Paulo: Massao Ohno - Roswitha Kempf, 1982.
- 23 – **Jóias de Família**, p.39.
- 24 – Idem, p.66.