

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Letras

**A NARRATIVA DO DUPLO / O DUPLO NA NARRATIVA DE JOIAS DE
FAMÍLIA:**

simulacro, simulação e imaginário

Clóvis Emílio Falcão Habibe

Belo Horizonte

2011

Clóvis Emílio Falcão Habibe

**A NARRATIVA DO DUPLO / O DUPLO NA NARRATIVA DE JOIAS DE
FAMÍLIA:**

simulacro, simulação e imaginário

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart

Belo Horizonte

2011

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

H116n Habibe, Clóvis Emílio Falcão
A narrativa do duplo / o duplo na narrativa de jóias de família: simulacro, simulação e imaginário. / Clóvis Emílio Falcão Habibe. Belo Horizonte, 2011. 82 f.

Orientador: Audemaro Taranto Goulart
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras.

1. Narrativa (Retórica). 2. Imitação. 3. Imaginário. I. Goulart, Audemaro Taranto. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU: 82.0-3

Clóvis Emílio Falcão Habibe

**A NARRATIVA DO DUPLO / O DUPLO NA NARRATIVA DE JOIAS DE
FAMÍLIA:**

simulacro, simulação e imaginário

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Literatura.

Prof. Dr. Audemaro Taranto Goulart (Orientador) – PUC Minas

Profª Dra. Márcia Marques de Moraes – PUC Minas

Prof. Dr. Osmar Pereira Oliva - Unimontes

Belo Horizonte, 27 de maio de 2011.

**À minha esposa Penha e
à minha filha Taís,
pela compreensão, pelo incentivo e pelo apoio.**

AGRADECIMENTOS

Ao colega de trabalho e amigo, Humberto Mendes, pelo incentivo primeiro na execução deste trabalho.

À Professora Márcia Marques de Moraes, pelas aulas de leitura e por me fazer compreender o texto além do texto.

Ao Professor Audemaro Taranto Goulart, pelos anos de convivência, pela amizade e por tornar possível a realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho desenvolveu uma leitura do *duplo* na narrativa de *Joias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares. Observou-se como a narrativa, por meio do jogo discursivo, foi propondo as duas faces distintas do mesmo que se duplicou em outro no mundo imaginário concebido não como realidade, mas como mundo encenado o qual se constituiu em vasto campo de jogo no qual as relações humanas foram pautadas pela hipocrisia, pelo fingimento e pela mentira. Avaliou-se a joia – o “rubi sangue-de-pombo” – como objeto movediço inserido em um texto poroso a suscitar um mundo imaginário gerador de sonhos e lembranças. A joia era a cópia da cópia, o simulacro, que, no jogo conflitivo da narrativa, pôs em dúvida o falso e o verdadeiro. Engendrou a simulação como estratégia que burlou o real, dando ênfase à dissimulação que instaurou na narrativa um processo ilusório encenando um jogo de aparências em que tudo se duplicou para flutuar entre o que era e o que não era.

Palavras-chave: Simulacro. Simulação. Imaginário.

ABSTRACT

This study developed a reading of the dual in the narrative of *Joias de Família*, written by Zulmira Ribeiro Tavares. It was observed how the narrative, through the discursive game proposed two distinct sides of the same that doubled in another in a fictional world conceived not as reality, but as a staged world which constituted itself in the vast field of game in which the human relationships were guided by the hypocrisy, disguising and lies. The jewel was evaluated – the “blood-pigeon ruby” – as a slippery object inserted in a porous text to elicit an imaginary world which was a generator of dreams and memories. The jewel was the copy of the copy, the simulacrum that, in the conflictive game of the narrative, puts in doubt the false and the real. The simulation was engineered as a strategy that mocked the real, with emphasis on the concealment that established an illusory process in the narrative, staging a game of appearances in which everything was doubled to fluctuate between what was and what was not.

Key words: Simulacrum. Simulation. Imaginary.

SUMÁRIO

1 Do espaço sociológico da narrativa.....	9
2 Do espaço da narrativa	14
3 Da arte de jogar o jogo do duplo	22
4 Da arte de jogar o jogo das aparências.....	37
5 Dos parênteses ou da arte de jogar o jogo duplo do narrador	46
6 Da arte de jogar o jogo da linguagem	59
7 Do jogo ou da arte de jogar o jogo final.....	75
Referências	78

1 DO ESPAÇO SOCIOLOGICO DA NARRATIVA

Jóias de Família, de Zulmira Ribeiro Tavares, teve sua primeira edição publicada em 1990. Insere-se, portanto, no quadro da produção contemporânea, sob a perspectiva de um narrador que faz reflexões sobre a sociedade paulistana do século XX. Faz das encenações da elite paulistana sua matéria, tendo, como foco dessa narrativa, Maria Bráulia Munhoz, viúva do juiz Munhoz, uma mulher que aprendeu a se valer das falsas aparências vigentes na classe social na qual transitava.

Antes, contudo, de um aprofundamento do estudo sobre a narrativa de *Jóias de Família*, é importante destacar alguns elementos que situam essa narrativa no âmbito da sociedade paulistana do século XX. Assim, uma reflexão sobre a sociedade do século XIX, sob a perspectiva de uma introdução ao assunto, revela que o contexto histórico europeu, consequência da Revolução Francesa, faz com que se rompam as barreiras entre a burguesia e a nobreza, eliminando-se, desse modo, “o preconceito de que a nobreza e a burguesia eram duas raças humanas distintas, cuja separação havia de subsistir até no outro mundo.” (SOUZA, 1987, p. 112). Decorrente dessa situação, surge a classe média que se expande, para cima ou para baixo, a tal ponto que chega mesmo a se impor como uma força que enfrenta a nobreza. Essa mobilidade instaura na sociedade um quadro instável no qual nenhuma posição social é permanente face aos critérios flutuantes e variáveis, isto é, “uma transação econômica, uma amizade proveitosa, um golpe da fortuna sub-repticiamente transferem o indivíduo de classe.” (SOUZA, 1987, p. 113).

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

A posse da riqueza, então, passa a ser um aspecto muito considerado na concepção do espaço no qual residem as classes sociais mais abastadas. Dessa maneira

a diferenciação entre ruas e casas, entre espaços 'públicos' e 'privados' devia ser necessariamente acompanhada pela geografia de exclusão e segregação social que acabava separando em bairros distintos os diversos segmentos da sociedade. (MARINS, 1998, p. 136)

A cidade de São Paulo assimila essa exclusão e segregação social mediante a abertura de novas áreas urbanizadas afeitas a princípios de zoneamento social e disciplinamento do construir e do habitar. Essas novas áreas eram habitadas por ricos fazendeiros que desejavam se fixar na capital, visando a uma ascensão definitiva aos seus negócios na indústria cafeeira. Esses fazendeiros instalavam-se em palacetes suntuosos e, desse modo, demonstravam a força do seu poder financeiro. A população pobre, com poucos recursos financeiros, afastava-se, cada vez mais, desses palacetes e de seus moradores, passando a “inchar as ruas, casas e cômodos do Brás, Mooca, Cambuci, Bom Retiro, Barra Funda, Pari e Bexiga [...]” (MARINS, 1998, p. 173). Surgiam, então, os bairros nobres nos quais residiam as famílias abastadas ligadas aos negócios da cafeicultura e de outras indústrias em oposição acintosa aos bairros dos pobres, dos não endinheirados e dos que tinham pouco ou nada tinham.

A demarcação social dos espaços internos das residências, semelhante à demarcação social dos bairros, obedece a rigorosos paradigmas. As áreas sociais internas, ocupadas pela elite social, são amplas e luxuosas ao passo que os cômodos de serviço, ocupados pelos subalternos, permanecem separados na parte posterior das construções. Nessas residências,

o espaço é rigidamente demarcado e dividido pelas varandas, salas de visitas, salas de jantar, cozinhas, banheiros, quartos de dormir e, invariavelmente, as 'dependências de empregadas' e áreas de serviço, de tal modo que a casa, como uma totalidade, expressa um conjunto de espaços onde uma maior ou menor intimidade é permitida, possível ou abolida.” (MATTA, 1997, p. 91).

Essa demarcação dos espaços das áreas de serviços ou das dependências dos empregados destaca, com mais clareza, a dicotomia entre o pobre e o rico e representa um modelo que é adotado pelas sociedades em geral, particularmente pela sociedade paulistana do século XX. Nesse sentido, é interessante observar que “a marcante diferenciação dos espaços privados praticada pelas elites em suas próprias residências pode representar um protótipo das distinções espaciais, da ‘ordem’ que desejavam disseminar por toda a cidade.” (MARINS, 1998, p. 178) Em

outras palavras, as normas adotadas para os espaços internos acabam estendendo-se para a configuração dos espaços públicos. Desse modo, surgiram os novos bairros residenciais elegantes copiados dos modelos dos bairros burgueses europeus. Excluiu-se, assim, a proximidade dos menos favorecidos, desestimulando-se seu trânsito público nas ruas desses bairros de elite.

Desse modo, essa separação por meio de áreas habitacionais tem como consequência outra situação, isto é, a separação das áreas habitacionais promovida pelos “bairros-jardins”. Acentua-se, assim, a exclusão social no que concerne aos espaços domésticos e à homogeneização de vizinhanças, gerando uma paisagem que caracteriza a cidade de São Paulo e que, de certa forma, influenciará outras cidades brasileiras que, também, adotarão esse paradigma social. Os “bairros-jardins” ou como se denomina atualmente “região dos jardins” aglutinam diversos bairros que são símbolos da elite paulistana do século XX. Imóveis luxuosos e com preços elevados acabam selecionando o perfil daqueles que adquirem esses imóveis. Garante-se, assim, a seleção dos proprietários e de seus espaços privados, mas se acentuam, enfaticamente, as diferenças sociais entre as elites e as classes menos favorecidas, pois,

no Brasil, é um sinal de pobreza (e mesmo de indigência social) residir em um espaço indiferenciado interna ou externamente, pois quem reside assim está certamente sujeito a confusões e misturas, sinal de alta inferioridade social. (MATTA, 1997, p. 92)

Com o passar do tempo e o surgimento de um novo modelo de habitação – o apartamento – os grandes sobrados e palacetes, devido à sua alta manutenção, inviabilizaram a permanência das elites nessas residências, transformando esses locais em pensões e até mesmo, na atualidade, em prédios públicos e museus. Surgem, assim, os prédios de apartamentos nos bairros que foram abandonados pelas elites, aproveitando-se as grandes áreas e o prestígio dos antigos bairros elegantes. Origina-se, então, na cidade de São Paulo, uma vizinhança composta por elementos da elite ou da chamada classe média alta, habitando a denominada zona sul ou região dos jardins, uma vez que

era imperioso conferir exclusividade e luxo àqueles que se dispuseram a migrar dos palacetes para os apartamentos, já que eram incontornavelmente um gênero de moradia coletiva, aspecto nauseante

para as elites, que condenavam os cortiços, as estalagens e casas de cômodos. (MARINS, 1998, p. 191).

Nesse sentido, podem-se visualizar as diferenças que separam os grupos entre si, pois essas diferenças revelam as inúmeras áreas residenciais urbanas simbolizando as diversas classes sociais. Decorrente dessa situação, percebe-se que os indivíduos espalham-se pelos bairros de uma cidade de acordo com o grupo social a que pertencem, “como se procurassem, através de uma unidade local, reforçar a identidade de usos e costumes, de hábitos e mentalidade.” (SOUZA, 1987, p. 111).

A narrativa de *Joias de Família* situa-se, então, nessa perspectiva, ou seja, de demonstrar, no âmbito da ficção, como os seres humanos se relacionam em estratos sociais diversos pautados pelas normas ditadas pela vida urbana. O texto desvela o olhar analítico de um narrador cuja escrita precisa revela os sinuosos comportamentos dos seres humanos, conjugando interesses escusos e duplos que nunca se harmonizam e que denunciam o modo de ser de uma classe social que falseia a realidade e que vive de “fachadas”.

O início da narrativa apresenta o espaço social no qual vive a viúva Maria Bráulia Munhoz, no nono andar de seu apartamento, em um bairro de classe média alta na cidade de São Paulo, o Itaim-Bibi. Esse espaço demonstra que Maria Bráulia, após a morte do marido, o juiz Munhoz, embora tenha enfrentado dificuldades financeiras, carrega consigo as influências de classe da elite paulistana a que pertencera antes do casamento com o juiz Munhoz. Oriunda de uma família rica, proprietária de indústria de tecidos, Maria Bráulia vivia em uma elegante residência na alameda Eugenio de Lima, local de residências nobres na cidade de São Paulo. Essa localização geográfica da residência dela demarca o grupo social a que pertence sua família em relação a outros grupos sociais espalhados em áreas residenciais diversas. O destaque da narrativa, situando a casa como elegante em uma alameda e não em uma rua, pode sugerir um contraste social, uma vez que a rua pode abranger um universo maior de indivíduos e a alameda não. A residência, portanto, hierarquiza a esfera social da família de Maria Bráulia, classificando-a numa escala de grandeza superior em relação a outras classes sociais.

Um “golpe da fortuna” insere o juiz Munhoz na família de Maria Bráulia. “Homem austero, bem de vida mas não propriamente rico.” (TAVARES, 1992, p. 22), o juiz Munhoz, à época do noivado, deu um anel com um “rubi sangue-de-pombo” a

Maria Bráulia. A família ficou extasiada com tamanha demonstração de afeto. Depois de explicar que o joalheiro que lhe vendeu a gema era um espanhol que só comercializava gemas de reconhecido valor e que estava de partida para a América, onde tinha parentes, Munhoz guarda a joia consigo a fim de que se fizesse uma cópia, pois “era usual a produção de gemas de imitação, praticamente iguais às verdadeiras, para que estas só fossem usadas em ocasiões muito especiais.” (TAVARES, 1992, p. 23).

O rubi, contudo, é falso, é de vidro, mas é ele que transfere o juiz Munhoz para o seio da família de Maria Bráulia, fazendo-o ingressar na alta sociedade paulistana na qual transitava essa família, deslocando-o, portanto, de uma camada social inferior para outra superior. Na verdade, nunca houvera dois anéis. O original e a cópia eram exatamente o mesmo. O anel que ficara guardado no Brasil, por ocasião da viagem de lua de mel do casal Munhoz para a Europa, e o que viajara com o casal eram um e mesmo anel. Tudo não passou de um embuste do juiz Munhoz para impressionar a família da noiva.

Em torno do “rubi sangue-de-pombo” constrói-se a narrativa. Articula-se o casamento de “fachada” de Maria Bráulia com o juiz Munhoz, uma vez que este, sendo homossexual, necessita de uma união sólida para encobrir suas preferências sexuais pelo secretário particular e fisioterapeuta. Denuncia-se a relação de cumplicidade entre a empregada Maria Preta, a doméstica servil, que é “como se fosse da família” e Maria Bráulia. Evidencia-se o pacto de trabalho que se estabelece entre Maria Bráulia e o sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz visando à administração dos bens dela. Revela-se a negociação de Munhoz com o joalheiro Benedito Moreira Zani objetivando referendar o engodo da joia falsa e a relação amorosa entre Maria Bráulia e o joalheiro Marcel de Souza Armand.

Consequência dessas articulações, tece-se uma narrativa na qual o espaço é determinado pelas relações que se estabelecem entre o “rubi sangue-de-pombo” e o núcleo familiar dos Munhoz. Esse espaço, no qual transita a família Munhoz e que se constitui na sociedade paulistana do século XX, é marcado pela hipocrisia e pelo fingimento. Tudo é somente “fachada”, pois a realidade é falseada, é encenada em torno do “rubi sangue-de-pombo”, da joia de família que, como fio condutor da narrativa, faz do logro a base estrutural do livro de Zulmira Ribeiro Tavares.

2 DO ESPAÇO DA NARRATIVA

Um olhar inicial sobre a noção de espaço remete-nos a uma visão geográfica e didática na qual

o espaço é formado por um conjunto indissociável, solidário e também contraditório, de sistemas de objetos e sistemas de ações, não considerados isoladamente, mas como o quadro único no qual a história se dá. (SANTOS, 2002, p. 63).

Partindo-se, pois, da ideia de que uma das categorias do conhecimento geográfico é constituída pelo espaço, serão explorados não só os espaços geográficos da narrativa, ou seja, os locais físicos nos quais essa narrativa se desenvolve mas também certos espaços subjetivos da memória da velha viúva Maria Bráulia, cujas lembranças, graças à perspicácia do narrador, se fixam de tal maneira nessa narrativa que ganham uma forma de se tornarem indeléveis. Algumas referências bibliográficas serão fundamentais neste item, mas à *Teoria da viagem: poética da geografia*, de Michel Onfray, será dispensada uma atenção especial, uma vez que

sob o teto que abriga o adormecido se tecem os fios de uma história em via de se cristalizar, de endurecer. Em breve ela poderá se apresentar sob a forma de um relato lógico e de uma narração coerente. As claridades diurnas não cessam de se alimentar dos assombros noturnos. (ONFRAY, 2009, p. 92)

As primeiras observações sobre o espaço da narrativa de *Jóias de Família* farão referência ao local físico na qual essa narrativa se desenvolve. Nesse sentido, observa-se que em uma determinada sociedade, certos sinais, como a vestimenta, as maneiras e a linguagem podem refletir-se no modo como as pessoas se distribuem no espaço geográfico. Esses aspectos são marcantes e, sem dúvida, separam os grupos sociais, espalhando-os pelos diversos bairros de uma cidade a tal ponto que esses grupos podem ser classificados como estratos sociais diversos que são agrupados pela imperiosa necessidade de diferenciação estabelecida pela vida urbana.

Os lugares públicos mostram, com mais clareza, essa separação hierarquizando a sociedade, assim “os bairros de uma cidade, as disposições dos lugares de um teatro, o desdobramento das salas de um restaurante nos oferecem uma visão concreta de certos afastamentos e contrastes da sociedade.” (SOUZA, 1987, p. 112). Essa separação, contudo, não se conservará rígida em decorrência da própria instabilidade financeira nos dias atuais. Com efeito, o padrão pecuniário da elite dirige as relações sociais, particularmente, as amizades. A posse do dinheiro abre as portas dos salões e pode originar uma mudança de classe social ou mesmo um casamento brilhante, uma vez que em torno do núcleo central da elite articula-se um grupo em pleno movimento ascensional. Esse grupo pode estabelecer relações superficiais, e essas relações estão carregadas de um jogo de interesses. Às vezes, esse jogo de interesses é tão forte que chega a dispensar a posse do dinheiro, face às artimanhas dos indivíduos que compõem esses grupos, como observa Proust citado por Souza, (1987, p. 116): “um mesmo ser, tomado em momentos sucessivos de sua vida, banhe em diferentes graus da escala social em meios que não são forçosamente mais elevados.”

Na narrativa de Zulmira Ribeiro Tavares, a família de Maria Bráulia é caracterizada como possuidora de uma sólida indústria de tecidos. Habitava uma residência típica do final do século XIX, protegida por um alto portão de ferro ladeado por um muro de exuberante folhagem. Esse tipo de residência, tão disputado pela elite paulistana e semelhante àquela habitada pela família de Maria Bráulia, guardava aspectos específicos, isto é, “grades de ferro completavam a separação entre o espaço da privacidade e o domínio público, assegurada pelos portões ostensivos, de grandes dimensões e lavor carregado.” (MARINS, 1998, p.176)

Casada com o juiz Munhoz e habitando uma residência nobre na alameda Eugenio de Lima, Maria Bráulia usava a saleta como um espaço no qual ela e o marido faziam as refeições. Nessa saleta, ambos encenavam um tipo de ritual, “uma cerimônia breve e cúmplice da pontinha dos dedos aflorando rapidamente a superfície da água dos finger-bowls gêmeos [...]” (TAVARES, 1992, p. 26). Sem dúvida, um ritual que mais esconde do que revela, mais ilude do que clarifica. Esse mesmo ritual, anos mais tarde, após a morte do juiz Munhoz, será o mesmo encenado por Maria Bráulia e pelo sobrinho Julião Munhoz no apartamento 91, no bairro do Itaim-Bibi. Com efeito, Maria Bráulia aprendera com o juiz a técnica de

iludir, de protelar as situações, especialmente diante do sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz, ansiosamente envolvido com a avaliação do “rubi sangue-de-pombo”. O espaço social do apartamento de Maria Bráulia é, portanto, um prolongamento da saleta da sua residência na alameda Eugenio de Lima nos tempos de recém-casada.

A narrativa se desenvolve sob a perspectiva de um mundo textual estruturado não como realidade, mas “como se” fosse realidade. Nesse mundo do “como se”, destaca-se o apartamento 91 no bairro do Itaim-Bibi, no qual reside Maria Bráulia, na cidade de São Paulo. Esse espaço funciona como um análogo de um palco de teatro no qual ela finge e encena o jogo das aparências. A sala, rigorosamente arranjada para o almoço na companhia do sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz, apresenta uma mesa redonda, pequena e sobre ela uma toalha de “linho branco adamascado,” no centro da mesa “há um lago também redondo e pequeno, de espelho. Sobre a superfície do espelho pousa um cisne de Murano.” (TAVARES, 1992, p. 5) Nesse espaço, a “mesa redonda” suscita, pela sua própria forma arredondada, sentidos diversos, tão instáveis e movediços quanto à associação do determinante “redonda” em relação à mesa. Decorrência dessa situação que não se fixa, que se movimenta sempre, tem-se, nesse espaço, um cenário movediço que engana e camufla o jogo de cena das aparências. É interessante observar que a ideia do circular, do redondo também está presente no espaço camuflado do armarinho de medicamentos no banheiro do quarto de Maria Bráulia, numa espécie de cofre, no qual “há uma placa circular de aço cromado do tamanho de um pires com sequências de algarismos de um a dez dispostos ao redor em dez anéis giratórios.” (TAVARES, 1992, p. 40). Nesse espaço, o interior do armário configura-se como um espaço de intimidade, que não se revela para qualquer um, somente para Maria Bráulia mediante o manuseio dos “anéis giratórios” do cofre.

É o grande palco no qual Maria Braúlia representa, mediante a encenação do rosto “social” maquiado, uma espécie de máscara: “os cílios com rímel espevitam o azul dos olhos e atizam o amarelo pintado dos cabelos”. (TAVARES, 1992, p. 5) Nesse espaço, ela encena as relações sociais nas quais o anel autêntico e o não autêntico são partes de um jogo de fingimento, uma vez que ela sempre deixa uma dúvida sobre qual anel traz no dedo, isto é, o original ou a imitação.

Ao receber a notícia de Julião Munhoz de que o rubi não era autêntico, era de vidro, Maria Bráulia finge uma indignação “como se” estivesse chocada com a

revelação do sobrinho a ponto de quase perder a voz. Queixa-se de uma repentina enxaqueca e se recolhe ao quarto, uma espécie de “camarim”, onde ela pode assumir seu rosto “natural”, sem maquiagem, sem máscara, denunciador de sua velhice. No quarto, Maria Bráulia lida, com extrema destreza, com as prateleiras do armarinho de medicamentos e, ao deslocá-las, revela o fundo de um armário, mostrando em seu interior um cofre e dentro dele dois pequenos escrínios onde ela guarda o anel: “esse cofre é motivo de orgulho para Maria Bráulia e a disposição dos algarismos com o número do segredo tem na sua memória um realce igual ao das joias.”(TAVARES, 1992, p. 40). Esse segredo fascina Maria Bráulia porque ele revela o cofre, o esconderijo, encerra e dissimula o que é secreto e sigiloso. Assim, o espaço interior do armário, camuflado, escondido, oculto, como o do cofre é o espaço da intimidade de Maria Bráulia onde ela guarda as coisas inesquecíveis. Aliás, o fascínio pelas coisas guardadas, escondidas, ocultas sempre a seduziu a tal ponto que o prazer dela era embrulhar “moedas, botões, medalhas em lenços, para separar umas peças de outras.” (TAVARES, 1992, p. 43) O seu maior prazer era desamarrar o lenço e fazer revelar o rubi que, no jogo do esconde-esconde, pode-se revelar em algum lugar, ora lá, ora cá, contudo,

hoje está numa das gavetas da penteadeira misturado a bugingangas, velhos botões desemparelhados, um dedal de prata amassado, uma lupa quebrada, amarrado dentro de um lencinho de cambraia, bem embrulhado.(TAVARES, 1992, p. 42)

Na verdade, ao desamarrar o lenço, que é uma espécie de cofre múltiplo, percebe-se o afã de Maria Bráulia pelos segredos. Ao misturar o rubi com outras bugingangas, ela desenvolve uma estratégia do segredo que vai camuflando o tesouro dela – o “rubi sangue-de-pombo” – e esse “tesouro torna-se de novo objeto imaginário, [como o fora na época do noivado com o juiz Munhoz] gerador de hipóteses e de sonhos, aprofunda-se e vai além de si mesmo, para uma infinidade de outros tesouros.” (BACHELARD, 2000, p. 98).

Assim, enquanto gerador de sonhos, ilusões e lembranças, o “rubi sangue-de-pombo” encerra uma trajetória singular na narrativa, uma vez que Maria Bráulia convive de modo duplo com o autêntico rubi, presente do joalheiro e amante Marcel de Souza Armand e com o não autêntico, presente de noivado do juiz Munhoz. Enfatiza, dessa maneira, a relação amorosa com Marcel, tão verdadeira quanto o

autêntico rubi e com Munhoz, tão falsa quanto o não autêntico. Dá ao rubi lugares variados, criando, dessa maneira, uma “geografia particular” para a joia: “[...] nem aqui nem alhures, [...] nem enraizada nem atópica, um espaço novo, nem fixo nem inapreensível [...] nem estável, nem durável.” (ONFRAY, 2009, p. 39). Nesse espaço fugidio, nesse “entremeio”, Maria Bráulia se desloca para buscar o rubi e compreende que ele está engastado não só no anel como na sua vida e se mistura à sua existência e, por isso, no meio da noite, “Maria Bráulia está deitada com o cabochão de rubi no pescoço. Alisa-o distraidamente com uma das mãos no peito.” (TAVARES, 1992, p. 63). “[...] vira-se de lado na cama, acende o abajur da cabeceira e olha o cabochão sob a lâmpada. À luz artificial parece vê-lo crescer [...]” (TAVARES, 1992, p. 75). Assim, as lembranças da velha viúva, de sua intimidade com Marcel de Souza Armand não se vão inserir “sob as luzes do conhecimento, as tão proclamadas luzes da razão. Talvez elas devam [mesmo] ser trilhadas no escuro, com a habilidade dos cegos que não enxergam, mas tateiam, apalpam, percebem.” (CASTELO BRANCO, 1984, p. 71). Dessa maneira, ao “apalpar” o “rubi sangue-de-pombo”, Maria Bráulia experimenta o prazer do orgasmo ao segurar, na concha da mão, o “cabochão”, “o prego de cabeça grande”.

Maria Bráulia tem a consciência de que, socialmente, vive uma vida de aparências, mas, na solidão do quarto, vem-lhe à lembrança uma certa salinha dos fundos da joalheria de Marcel de Souza Armand, como um lugar que se caracteriza pela sua extraterritorialidade que não é governado por tempo algum, face à sua magia e encanto. Nebuloso, esse espaço “[...] é setorial, um fragmento e por isso mesmo sua percepção nos engana e não nos pode diretamente conduzir à compreensão do real, porque nunca se dá como um todo.” (SANTOS, 1996, p. 76). Nesse sentido, o quarto do apartamento onde reside Maria Bráulia é um espaço especial, teatralizado, encenado, que se revela por partes, pouco a pouco, e por isso inapreensível na sua totalidade. Diferente da sala arrumada, organizada, uma espécie de palco, que se apresenta na sua totalidade ao leitor-espectador com uma “mesa redonda” e sobre ela uma “toalha de linho branco adamascado.” Essa mesa está posta para duas pessoas.

A viagem imaginária a que se propõe Maria Bráulia é um exercício à sua subjetividade, por isso ela “recusa o tempo social, coletivo, coercitivo, em favor de um tempo singular feito de durações subjetivas e de instantes festivos buscados e desejados.” (ONFRAY, 2009, p. 15). Um “tempo singular” que enfatiza as “durações

subjetivas”, ou seja, as lembranças de Maria Bráulia sobre sua relação amorosa com Marcel de Souza Armand. Sabe-se que, ao se inserir no espaço das lembranças, Maria Bráulia perde a noção do tempo e compreende o efeito produzido pelas agulhas de rutilo dentro do “rubi sangue-de-pombo” e o “quarto segue a estrela dentro da noite sem desvio de rota. Aporta em um lugar longe no passado [...]” (TAVARES, 1992, p. 75). Nada mais conta, exceto o espaço de mundo interior evidenciado pelas lembranças da velha viúva. Ela “[...] extrai da imensidão longa e lenta do diverso os pontos de referência vivos e densos que ajudarão a cristalizar, a constituir e endurecer as lembranças.” (ONFRAY, 2009, p. 50). Assim, a paisagem desse espaço nos é dada pelas lembranças vivas e densas de Maria Bráulia: “foi do outro lado do oceano, muitos anos depois da morte do juiz Munhoz mas também há muito, muito tempo.” (TAVARES, 1992, p. 75). A velha viúva deixou-se enlevar pelos momentos vividos ao lado do amante Marcel de Souza Armand e recorda o momento em que ele lhe dá de presente o autêntico “rubi sangue-de-pombo”.

-Lindo!, Lindo! – havia achado Maria Bráulia ainda estonteada com o desfecho daquela tarde. – Pois é seu, todo seu – acrescentara o joalheiro passando-lhe a corrente pela cabeça [...] [...] Ainda havia dito: - em lembrança de nossa primeira tarde verdadeira, e das outras que virão.(TAVARES, 1992, p.79)

As lembranças de Maria Bráulia fazem aflorar sua sexualidade e, em decorrência disso, surgem certos espaços íntimos que ela denomina de “[...] ‘o cofre de Marcel’, ‘o lugar secreto de Marcel’, ‘o estojo de Marcel’, bem ali embaixo onde começava o par de pernas robustas abrindo-se ligeiramente [...]” (TAVARES, 1992, p. 79). De certo modo, esses espaços íntimos que povoam as lembranças de Maria Bráulia podem-se constituir no “lugar mais erótico de um corpo [uma vez que] não é *lá onde o vestuário se entreabre?* [...] “[...] a intermitência [...] que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças [...]” (BARTHES, 2008, p. 15 – 16) Veio-lhe, então, à memória a imagem de Marcel a dizer-lhe: “- Essa peça aqui guardada também é sua, inteiramente sua, toda sua.” (TAVARES, 1992, p. 79). Marcel não só se referia ao rubi, mas também o associava ao falo, ao órgão sexual. A velha viúva, em seu outono existencial, extraiu das lembranças de Marcel as sensações e os prazeres meio confusos, porém memoráveis de outrora. Assim, enquanto outro, Marcel é “[...] o estranho menos estranho possível. Com ele se compartilham as palavras, [...] a realização, [...] a emoção, a cumplicidade.” (ONFRAY, 2009, p. 45). Assim, o que

conta mesmo é o espaço povoado pelas lembranças da velha viúva a abrir caminhos e a revelar as trilhas subjetivas da vida dela ao lado do joalheiro e amante Marcel de Souza Armand. Dessa maneira, ela se recorda da última, definitiva e admirável lição sobre o “rubi sangue-de-pombo” na qual Marcel exclama: “ – Caboche!”. (TAVARES, 1992, p. 80)

Mas as lembranças de Maria Bráulia, como tudo na vida dela, começaram a se diluir com o passar da idade,

pois a vida naqueles anos felizes passando lentamente havia, a partir de um certo momento difícil de precisar, começado a ‘baixar o som’, a abafar com os pesados tapetes e reposteiros da idade, o caminho bem percorrido por ela e o amigo da casa, de forma que os passos de ambos quase já não soavam, tudo baixando de tom, preparando, ela Maria Bráulia em particular, para ‘o desaparecimento. (TAVARES, 1992, p. 76).

Maria Bráulia, sem dúvida, preparava-se para extrair do espaço sombrio da memória o “desaparecimento” de Marcel cuja “morte” foi anunciada, sucintamente, por meio de uma carta dirigida a ela por um remanescente do ramo Armond. Assim, invoca certas lembranças sobre a morte de Marcel e o sumiço dele “do outro lado do oceano, com tal sovínice de provas materiais que a palavra “morte” [...] há de parecer sempre descabida [...]” (TAVARES, 1992, p. 75). Essas lembranças, portanto, flutuam numa espécie de “limbo”, “um lugar onde a ‘alminha das coisas divertidas’ [...] permaneça irrequieta e incontrolável; um ziguezague de diabinhos na suas renações.” (TAVARES, 1992, p. 76). Esse espaço é, portanto, a herança de muitos diferentes momentos que se inserem nas lembranças de Maria Bráulia. São fragmentos de tempos outros, representativos de uma paisagem que revelava “os sobradinhos em lugares afastados” da cidade onde se encontravam Maria Bráulia e Marcel.

A perspectiva de uma reflexão sobre o espaço na narrativa de *Joias de Família* nos fez ver que o espaço habitado por Maria Bráulia é o do “como se”, do fingimento, da encenação, da dissimulação: “toda essa técnica sem dúvida ela aprendera aos poucos, por ‘contágio’, no convívio de anos com o juiz seu marido, muito mais velho, e que sempre fora nesse campo, mestre.” (TAVARES, 1992, p. 20) Assim, esse espaço é o do teatro, da representação que se associa à técnica da rememoração procurando revelar a trajetória de encenação e de fingimento do juiz

Munhoz e de Maria Bráulia. Sem dúvida, esses espaços invocam inesgotáveis propostas de deciframento.

3 DA ARTE DE JOGAR O JOGO DO DUPLO

O “rubi sangue-de-pombo” é a joia que transita por toda a narrativa de Zulmira. É o *leitmotiv* da narrativa, é o fetiche pleno de poder sobrenatural e mágico. Em torno dele articula-se a trama de *Jóias de Família*, mas ele é de vidro, é falso, é a cópia da cópia, é o análogo de si mesmo. Encerra a ideia do duplo, ou seja, é apresentado como a joia autêntica e sua cópia como a não autêntica. Toda essa artimanha é arquitetada pelo juiz Munhoz que, não pertencendo à classe social de Maria Bráulia e não tendo condições financeiras para comprar uma joia autêntica, dá-lhe de presente de noivado uma joia falsa que se faz passar por autêntica. Visando preservar essa joia, é feita uma cópia dela que passa a interagir com aquela que se passa por autêntica. Assim, duplica-se a joia, copia-se a cópia. Essa joia é o salvo-conduto que permite a entrada de Munhoz na família de Maria Bráulia e, por consequência, na sociedade paulistana.

Os duplos na narrativa se estabelecem por meio de pactos. Casado com Maria Bráulia, Munhoz leva uma vida dupla como juiz, entre o “dolo” e o “decoro”, “mas não se decidia se em sua vida o dolo ou o decoro teria sobressaído.” (TAVARES, 1992, p. 59) Mantém uma relação homossexual com seu secretário particular e fisioterapeuta, enquanto Maria Bráulia, compreendendo a vida que levava ao lado do marido “respeitador” relaciona-se com o joalheiro e amante Marcel de Souza Armand que lhe dá de presente um autêntico “rubi sangue-de-pombo” e lhe proporciona momentos de prazer na “salinha dos fundos da joalheria”. A relação de cumplicidade entre as duas Marias, ou seja, Maria Preta e Maria Bráulia e as relações de trabalho estabelecidas entre Maria Bráulia e o sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz, visando à administração dos bens dela.

Inúmeros e recorrentes são os duplos na narrativa que vão “ganhando vida própria e circulação independente, produzindo um vago zumbido” (TAVARES, 1992, p. 26) na cabeça de Maria Bráulia. Geram, portanto, a instabilidade da narrativa. Nada é único. Tudo é duplo, inclusive a paisagem: “E a mistura das duas paisagens, a de dentro e a de fora [do apartamento] estampadas nos vidros [...]” (TAVARES, 1992, p. 38). O narrador é o mesmo que se duplica em outro por meio da inserção

dos parênteses ao longo do texto. É uma espécie de autor-modelo que se intromete na narrativa para fazer um comentário. Emite opiniões irônicas e maliciosas. É um autêntico jogador que acompanha o jogo do duplo na narrativa e tem sempre uma carta na mão para sustentar o jogo até o seu final. As personagens jogam o jogo do “como se” a denotar um mundo encenado no qual o jogo das aparências revela rostos e posturas duplas que se articulam por meio de uma linguagem recheada de alegorias e de duplos sentidos. Diante de tantos duplos que se insinuem na narrativa não se pode ficar indiferente a eles, assim, um estudo da configuração desses duplos constitui ponto fundamental para a compreensão da narrativa de *Joias de Família*.

Uma visão inicial sobre o duplo remete-nos ao termo cunhado por Jean – Paul Richter – *doppelgänger* – que se traduz por “duplo”, “segundo eu”. Literalmente, indica “aquele que caminha ao lado”, “companheiro literário”, “as pessoas que se veem a si mesmas”. “O que daí se deduz é que se trata, em primeiro lugar, de uma experiência de subjetividade.” (BRAVO, 2005, p. 261).

A título de referência inicial, é interessante observar que, no livro do *Gênesis*, o duplo está presente na origem do mundo e da humanidade: “No princípio, Deus criou o céu e a terra.” (Gn.1,1) Deu ao céu e à terra as coisas próprias de cada um. Então, Deus disse: “Façamos o homem à nossa imagem e semelhança.” (Gn. 1, 26) Não desejando que o homem ficasse sozinho, disse: “Vou fazer para ele uma auxiliar que lhe seja semelhante.” (Gn. 2,18).

Os relatos do livro do *Gênesis*, portanto, indicam que o homem começa sendo um, mas Deus extrai-lhe uma costela, “modelou uma mulher, e apresentou-a para o homem.” (Gn 2, 22). Extrai do homem e do mesmo o seu duplo, ou seja, a mulher.

À luz da religião, o duplo se presentifica no ser humano a partir da dicotomia corpo/alma. Assim, por meio dessa dicotomia, estrutura-se a natureza dupla do ser humano, como um ser dividido entre um “eu” e um “alter ego”. O ser humano busca a si e se busca no outro como espelho de uma identidade. Busca outros espaços para estabelecer-se como um duplo. Daí sua preocupação em buscar o duplo da Terra na Lua instalando-se nesta e olhando aquela de outro ângulo.

Em cada época, a noção de duplicidade do ser altera-se conforme o contexto em que se debate esse assunto. A passagem bíblica de Esaú e Jacó remete ao duplo dos irmãos gêmeos:

Quando chegou o dia do parto, Rebeca teve gêmeos. O primeiro saiu: era ruivo e peludo como um manto de pelos, e lhe deram o nome de Esaú. Em seguida, saiu seu irmão, com a mão segurando o calcanhar de Esaú, e lhe deram o nome de Jacó. (Gn 2, 24-26)

Na mitologia grega, na peça *Anfitrião*, de Plauto, o duplo de Zeus, ao passar-se por Anfitrião, gera um filho em Alcmena. Zeus, ao tomar a forma física de Anfitrião, apossa-se da identidade do outro e se passa por seu semelhante:

Alcmena, esposa de Anfitrião, príncipe de Tirinto, foi escolhida por Zeus para lhe dar um filho, que se tornasse, um dia, protetor poderoso dos imortais e dos humanos. Mas como ela era muito fiel ao marido, Zeus, para a possuir, aproveitou uma ocasião em que Anfitrião estava ausente e, tomando o aspecto dele, apresentou-se-lhe como se fosse Anfitrião. Alcmena não suspeitou de nada e ambos procriaram um filho. Quando, horas depois, o esposo chegou, admirou-se do acolhimento pouco ardente da mulher, que, por sua vez, não compreendia como ele se tinha esquecido das provas de amor que ambos se deram pouco antes. Alcmena deu à luz gêmeos: Hércules, filho de Zeus e Íficles, filho de Anfitrião. O adivinho Tirésias esclareceu o mistério do jogo do duplo do qual nasceram os dois irmãos. (MUCCI, 2010)

Em *O Banquete*, de Platão, Aristófanes, em seu discurso sobre o amor, faz um digressão e avalia como o duplo caracterizou a natureza humana, destacando o andrógino como um gênero distinto:

Importa que compreendam primeiro a natureza humana e as características dela. Nossa natureza primitiva não era a atual, era diferente. Para começar, a humanidade compreendia três sexos, não apenas dois, o masculino e o feminino, como agora. O andrógino era então, quanto à forma e quanto à designação, um gênero comum, composto do macho e da fêmea. Dele nada mais resta do que o nome caído em desprezo. (PLATÃO, 2010, p.61 e 63)

Retomando ainda *O Banquete*, de Platão, é interessante observar como as figurações do duplo são apresentadas no discurso atribuído a Aristófanes, demonstrando que o homem, ao desafiar a divindade, é castigado por Zeus mediante a bipartição que o condena a estar sempre a buscar sua outra metade:

Terríveis na força e no vigor, extraordinário na arrogância, desafiaram os deuses. Escalar o céu, tentativa que Homero atribui a Efiltes e Oto, era um projeto deles, hostis aos celestes. Zeus e os outros deuses, ao deliberarem sobre as medidas a serem tomadas [...] [...] Ao cabo de cansativa deliberação, sentenciou Zeus: 'Julgo ter encontrado um recurso para preservar os homens e, enfraquecendo-os, deter a insolência. Seccionarei agora cada um em dois para torná-los mais fracos e mais prestativos a nós, visto que serão mais numerosos. Andarão eretos, sustentados por duas pernas. Se mesmo assim, a nosso juízo, continuarem insolentes, se não se aquietarem, desferirei outro golpe para deixá-los numa perna só.' Com esse

decreto, Zeus cortou os homens em dois [...] [...] Como a natureza humana foi dividida em duas, cada uma das partes, saudosa, unia-se à outra, aos abraços, ardentes por se confundirem num único ser. (PLATÃO, 2010, p. 65).

No século XIX, a obra de Robert Louis Stevenson, *The strange case of Dr. Jekyll and Mr Hyde*, aborda o tema do duplo sob a perspectiva de um monstro terrível ser capaz de se manifestar no interior do ser humano. Oscar Wilde, na obra *O retrato de Dorian Gray*, focaliza o duplo por meio do retrato de Dorian, isto é, no qual este pode envelhecer, mas aquele nunca. Assim, o retrato de Dorian se conservará eternamente jovem.

Na Literatura Brasileira, José de Alencar, na obra *Lucíola*, trabalha a ideia do duplo por meio da personagem Lúcia que, na verdade, é o duplo de Maria da Glória. Lúcia é a prostituta que, para salvar sua família de um surto de febre amarela, não tendo dinheiro para comprar medicamentos, passa a ter uma vida como cortesã. O antagonismo entre a vida que levou e o seu interior acaba por levá-la ao aniquilamento.

Em *Uma lágrima de mulher*, Aluísio Azevedo teoriza sobre o duplo no plano do sonho da personagem Maffei:

Queremo-nos referir a esse – eu, que durante o sono sai de nós e à parte constitui livremente a sua individualidade, pensando, praticando e resolvendo a seu bel-prazer, sem nos ouvir, sem nos consultar. Vezes há que, durante o sonho, a despeito da nossa honra, roubamos, a despeito da nossa coragem, choramos aos pés de um inimigo, e a despeito do nosso amor, matamos o próprio pai ou irmão. E o eu independente e arbitrário dos sonhos faz-nos caprichosamente assassinos, ladrões e covardes, sem por isso ter nenhuma responsabilidade ou castigo. (AZEVEDO, 2004, p.67)

No século XX, os estudos de Otto Rank estão relacionados aos diferentes aspectos do duplo na literatura privilegiando o aspecto psicológico com foco na personalidade dos autores, no estudo do mito de Narciso e nas tradições mitológicas por meio de heróis que se desdobram e, incapazes de lidar com esse desdobramento, deixam-se envolver pelos conflitos psíquicos.

No fragmento seguinte, da canção *Sampa*, Caetano Veloso ilustra esse conflito. Narciso não foi capaz de ver o próprio rosto, uma vez que a imagem excluiu o modelo e, ao escolher entre si e seu duplo, deu preferência à imagem. Vale lembrar que “o narcisista sofre por não se amar: ele só ama a sua representação.” (ROSSET, 2008, p. 108).

[...]
 Quando eu te encarei frente a frente não vi meu rosto
 Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, de mau gosto
 É que Narciso acha feio o que não é espelho
 E a mente apavora o que ainda não é mesmo velho
 Nada do que não era antes quando não somos mutantes
 [...] (VELOSO, 2010)

Em *O Estranho* (“*Das Unheimliche*”), a referência de Freud ao escritor e poeta Arthur Schnitzler e também a si cria um par de opostos: o artista mistificador e o analista, homem das luzes:

o contraste [...] entre as forças das sombras, o poder do artista, e as forças das luzes, que no trabalho psicanalítico visam a tirar, desnudar, raspar; é como se o artista tecesse, incansavelmente, os véus que o psicanalista se põe a afastar, descartar ou suprimir. (KON, 1996, p. 146)

Os espelhos, sem dúvida, exercem uma magia em relação às pessoas, ou seja, através dele as pessoas podem ver-se a si como também perceber como são vistas pelos outros sob a perspectiva de um referente da imagem, o duplo. Nesse sentido,

o fato de a imagem especular ser, entre os casos de duplicata, o mais singular, e exibir características de unicidade, sem dúvida explica por que os espelhos têm inspirado tanta literatura: esta virtual duplicação dos estímulos (que às vezes funciona como se existisse uma duplicação, e do meu corpo objeto, e do meu corpo sujeito, que se desdobra e se coloca diante de si mesmo), este roubo da imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação. (ECO, 1989, p. 20).

O duplo pode-se manifestar por meio do próprio escritor, isto é, aquele que vive socialmente e o outro que escreve. Nesse sentido, é interessante destacar que

todo escritor encontra-se preso entre o duplo e o ausente: o duplo que ele representa enquanto escritor, que oferece uma outra imagem dele próprio (autor quase anagrama de outro), está num outro mundo; ausente, é ele que emerge do silêncio e volta ao silêncio, tão essencial à constituição da obra quanto o precedente. (GREEN, 1994, p. 51 - 52).

Estabelecidas as considerações iniciais sobre o duplo, retomemos a narrativa de *Jóias de Família*. O enfoque do duplo será direcionado aos aspectos que o identificam como “eu – dois em um” ou “eu – o mesmo”. O duplo será, portanto, avaliado pela dualidade que se insere na narrativa através das “relações entre o dito

do narrador e o inter-dito das personagens.” Por meio, então, desse jogo do duplo será evidenciada a dissimulação que permeia as relações humanas em nome de valores ancorados na tradição de uma classe social que se deixa envolver pelo jogo das aparências, pelo fingimento e pelo falseamento da realidade. Isso se evidencia, no início da narrativa, em relação à personagem Maria Bráulia de “velhice definida, mas idade não declarada “(TAVARES, 1992, p. 5) Mediante um jogo de simulações, ela omite de todos a verdade sobre o seu casamento com o juiz Munhoz, as histórias sobre o “rubi sangue-de-pombo” e suas lembranças íntimas. Encena o jogo do duplo através dos seus dois rostos, ou seja, um que se identifica como o “rosto social” e o outro como o “estritamente particular”. Para Keppler:

A noção do duplo (ou *second self*, como ele prefere denominar) está atravessada por um mistério, o mistério da contradição, de distinção e identidade simultâneas, de um inesquecível *dois* que é, ao mesmo tempo, um incontestável *um*. (citado por MARQUES, 2010, p. 1)

Com efeito, o rosto social de Maria Bráulia, maquiado, é o do teatro, da encenação, da representação em contraste com o rosto não social, íntimo, restrito ao seu “quarto-camarim”. Na verdade, os dois rostos de Maria Bráulia estabelecem uma relação de alteridade entre ela e o seu mundo interior, mas se reduzem a apenas um, àquele que “de tão pouco visto por terceiros adquire a mesma modéstia do corpo murcho [...]” (TAVARES, 1992, p. 5).

Embora já se tenha explicitado como o juiz Munhoz ingressou na família de Maria Bráulia é necessário, por questões de organização, que esse assunto seja retomado visando demonstrar o caráter inescrupuloso do juiz. Assim, não possuindo riqueza material que lhe permitisse ingressar em uma tradicional família paulistana muito rica e respeitada na sociedade, arquitetou um jogo a fim de casar-se com Maria Bráulia, oriunda de uma família muito rica, cuja fortuna originou-se da indústria de tecidos. Consciente de que não pertencia à mesma classe social de Maria Bráulia, por não ter tradição e fortuna, mas aspirando ascender-se socialmente, dá-lhe de presente um “rubi sangue-de-pombo”. O rubi impressionou a família de Maria Bráulia, particularmente o pai dela, acostumado a dar-lhe de presente joias caras e valiosas. O “rubi sangue-de-pombo”, portanto, foi determinante para o ingresso de Munhoz na esfera social da família de Maria Bráulia que, pertencendo à alta sociedade paulistana da época, avaliou o presente de Munhoz como um sinal que

nivelava o noivo da filha à classe social dela e da família. Desse modo, Munhoz pôde ascender-se socialmente ao nível da família dela, eliminando, sutilmente, a diferença de sua classe social em relação à da família de Maria Bráulia.

Mas o rubi era falso, era de vidro. A réplica do rubi guardado no cofre de um banco duplica outro rubi igualmente falso, de imitação, uma vez que o original, na realidade, nunca existiu, é o mesmo duplicado.

É a imitação da cópia e,

se a imitação é, classicamente, o correlato das representações sociais e se estas mostram ao indivíduo o meio a que está ligado, então a *mímesis* supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é realidade, mas uma concepção da realidade. (LIMA, 2003, p. 180).

Maria Bráulia nunca pôde exatamente determinar o momento em que veio a saber

[...] que o rubi que ficara guardado no Brasil em um banco de São Paulo, e o que viajara com ela e fora roubado na Suíça em algum local de Lausanne, vinham a ser um só rubi e não vinham a ser rubi nenhum (como nunca houvera cofre de banco algum). E mais: que o anel que ia e vinha – colocado, trocado, guardado, sumido, roubado – o era sempre pelas mesmas mãos [...] (TAVARES, 1992, p. 30)

Após o casamento, o casal Munhoz parte para a Europa em viagem de núpcias, presente dos pais da noiva. Três meses depois, o casal estava de volta e instalava-se em uma elegante residência na alameda Eugênio de Lima, local de residências nobres na cidade de São Paulo. A casa representa o universo da recém casada Maria Bráulia, “[...] o lugar onde os riscos são os menores e onde se depõem no chão as armas, as bagagens o que estorva em tempo normal.” (ONFRAY, 2009, p. 87). É o espaço de conforto e de intimidade, embora ela, inicialmente, não controle bem esse universo. O desejo dela, contudo, é explorar a casa e organizá-la, uma vez que esta é o espaço que pode trazer à lembrança a casa natal ainda tão enraizada nela. Primeiramente, Maria Bráulia terá de lidar com os presentes de casamento, ainda não desembulhados, a requererem dela atenção especial quanto ao seu destino, uma vez que ganhou muitos presentes iguais, em duplicata e essa duplicidade a inquietava sobremaneira, como se os duplos desses presentes, à revelia, estivessem adquirindo vida própria. Assim, a percepção do “duplo” desestabiliza Maria Bráulia, uma vez que ela se sentia impotente para lidar com as

formas duplicadas dos presentes. Nesse sentido, é interessante destacar a observação de Bakhtin sobre o duplo:

as diferentes imagens (os duplos carnavalescos de toda espécie) se parodiam mutuamente, formando, de algum modo, todo um sistema de espelhos deformantes que as prolongam, encurtam, desfigurando-as em direções e graus diversos. (citado por GOULART, 1985, p. 114)

Assim, a imagem dos presentes duplos diante dos olhos de Maria Bráulia a desestruturam a ponto de angustiá-la como se ela estivesse diante de um espelho através do qual se estabelece um conflito entre si e sua imagem duplicada. Isso se evidência, particularmente, na trajetória da personagem Maria Bráulia na narrativa de *Jóias de Família*, “uma vez que o duplo traduz a desagregação da personalidade, impedindo o sujeito de ter uma personalidade estável, obrigando-o a depender inteiramente de um outro.” (GOULART, 1985, p. 116). É o que se observa na relação da personagem com o “rubi sangue-de-pombo”, uma vez que, lidando com a duplicidade do rubi e inteiramente dependente dele, desenvolve, à sua semelhança, uma conduta dupla, ambígua. Mesmo sabendo que nunca existiu o rubi verdadeiro, demonstrava inusitado prazer em encenar situações como se existissem o rubi verdadeiro e a cópia deste: “Melhor sempre deixar pairando uma dúvida sobre o que trazia no dedo: o original? ou a imitação?” (TAVARES, 1992, p. 29)

De certa forma, o jogo do duplo fascina a personagem porque, mesmo de posse de um autêntico “rubi sangue-de-pombo” ofertado pelo joalheiro e amante Marcel de Souza Armand, ela continua a lidar com a ideia duplicada do rubi, com o mesmo e o seu outro. Joga o jogo do duplo por meio da simulação e da dissimulação. “Dissimular é fingir não ter o que se tem. Simular é fingir ter o que não se tem. O primeiro refere-se a uma presença, o segundo a uma ausência.” (BAUDRILLARD, 1991, p. 9). Maria Bráulia, sem dúvida, dissimulava, fingia não possuir a joia verdadeira, mas a possuía. É o jogo do esconde-esconde encenado por ela:

Mas Maria Bráulia não resistia e quando achava que não havia risco dizia baixo no ouvido da irmã Maria Altina, da avó, dos pais, de uma amiga, até de um simples conhecido: “Hoje estou mesmo com *ele!*” – e todos entendiam perfeitamente a que ela se referia e imploravam para que não o tirasse do dedo nem um segundo e o devolvesse ao cofre particular do banco no dia seguinte sem falta. (TAVARES, 1992, p. 29)

No cenário do apartamento 91 do Itaim-Bibi, Maria Bráulia está *paramentada* para mais um lance do jogo do duplo na companhia do sobrinho Julião Munhoz:

A mesa está posta para duas pessoas: ela e o sobrinho. A toalha sobre a mesa redonda, pequena, é de linho branco adamascado e no centro há um lago também redondo e pequeno, de espelho. Sobre a superfície do espelho pousa um cisne de Murano. (TAVARES, 1992, p. 5)

A postura de Maria Bráulia na mesa arranjada para “duas pessoas” associa-se à forma arredondada da mesa e a do lago a sugerir, pela sua própria natureza circular, o homogêneo, o idêntico. A superfície espelhada reflete as “duas máscaras”, numa explícita referência à duplicidade: o rosto particular, o não social e o social, além da imagem do cisne de Murano refletida na superfície da mesa. O cisne como metáfora de uma vida dupla, isto é, de uma ave que tanto pode viver na água como fora dela, numa evidente referência ao juiz Munhoz e sua relação com seu secretário particular e fisioterapeuta e à ambígua representação de sua vida ao lado de Maria Bráulia.

O sobrinho e secretário oficioso, um duplo de Julião Munhoz, solicita ao “moço da guarita” que anuncie sua presença no “apartamento 91”. Julião Munhoz e Maria Bráulia, após o almoço, encenam o ato de “molhar a ponta dos dedos no finger-bowl”. Jogo de cena que não só antecede os atos de fingimento de Maria Bráulia, uma vez que terá de conversar com Julião Munhoz sobre a autenticidade ou não do “rubi sangue-de-pombo”, mas também revela uma angústia que atormenta seu corpo e sua alma. O anúncio, pois, de que o rubi é falso desestabiliza Maria Bráulia, e isso se manifesta nela desde o momento em que o juiz Munhoz lhe dera, como presente de noivado, o “rubi sangue-de-pombo”, mas não deixara a joia com ela sob o pretexto de que lhe seria entregue uma cópia autêntica de tão valiosa gema. Maria Bráulia fica desvanecida com a beleza do rubi, mas se sente frustrada por não poder ter a joia consigo. Ansiosa diante do desconhecido, pelo fato de nunca ter conhecido o bastante sobre o “rubi sangue-de-pombo”, Maria Bráulia angustia-se, pois, sempre que desejara conhecer a história desse rubi, viu-se impossibilitada de fazê-lo. Sofre, portanto, pela impossibilidade de deter o conhecimento total da essência da joia. Depreende-se, no entanto, da narrativa que os inúmeros contatos e conversas que ela mantivera com o joalheiro Marcel de Souza Armand sobre o “rubi sangue-de-pombo” e outras joias proporcionaram-lhe

um vasto conhecimento sobre o assunto e, em consequência disso, um espaço privilegiado no meio social em que se inseria, principalmente após a morte de Marcel de Souza Armand, pois as pessoas, frequentemente, dirigiam-se a ela em consultas sobre joias. Dessa maneira, Maria Bráulia Munhoz, ao possuir o conhecimento sobre joias, era vista, no meio social que frequentava, como alguém que detinha o poder do conhecimento e isso lhe dava o status de poder entrar e sair das joalherias como uma cliente especial, embora não tivesse condições financeiras para adquirir as joias.

Na verdade, uma mudança brusca, um golpe da fortuna pode transferir o indivíduo de classe. Em relação à Maria Bráulia não seria diferente, uma vez que, no meio social, ao se lidar com o dinheiro, correm-se riscos imprevisíveis. Agora, a visita de Maria Bráulia à joalheria era encerrada apenas com um cálice de licor. Segundo Balzac:

O talento, o dinheiro e o poder conferindo os mesmos direitos, o homem aparentemente frágil e despojado que cumprimentais contrafeito com um ligeiro aceno de cabeça, logo estará no ápice do Estado, e aquele que saudais obsequiosamente voltará amanhã ao nada da fortuna sem poder. (citado por SOUZA, 1987, p. 113)

Sem dúvida, é a dança das classes sociais ou mais popularmente enfatizando que, quanto mais alta é a escada maior é o tombo. Agora, tendo consciência de sua situação financeira, Maria Bráulia pôde refletir sobre o golpe de mestre que o juiz Munhoz aplicara em sua família. Agora, inserida em outra perspectiva social, mas não perdendo a postura nobre que adquirira de sua família, Maria Bráulia rememora as dissimulações de Munhoz em relação às suas preferências sexuais pelo secretário particular dele e conclui que a natureza do juiz era tão falsa quanto a natureza da pedra do falso “rubi sangue-de-pombo”.

A dor de nunca saber o bastante sobre joias a angustiava, pois ela não podia captar a essência delas, mas somente sua representação no meio em que circulavam. Sempre tendo de conviver com a instabilidade do duplo, isto é, do que é autêntico e do que não é, Maria Bráulia acredita que, com o tempo, ela será capaz de começar a duvidar da própria avaliação que mandou fazer do “rubi sangue-de-pombo”.

Diante, pois, da impossibilidade do conhecimento total que envolve o “rubi sangue-de-pombo”, Maria Bráulia dialoga com Julião Munhoz, o sobrinho-

secretário, e este transmite a ela a avaliação do joalheiro de que o “rubi sangue-de-pombo” não é autêntico, é falso. Maria Bráulia, mais uma vez diante da impossibilidade de lidar com a revelação do sobrinho e secretário sobre a inautenticidade do rubi, encena, como aprendera com o juiz Munhoz, a técnica da representação, queixando-se de uma crise de enxaqueca. Retira-se da sala – do grande palco do teatro – para seu “quarto-camarim” sob a penumbra das persianas descidas. Nesse ambiente, também duplicado entre o claro e o escuro, Maria Bráulia, sozinha, mantém seu “rosto social” afivelado ao “natural”. Conjectura sobre aquele e o momento adequado para removê-lo.

O título da obra – *Jóias de Família* – pode, duplicadamente, representar as “jóias da família”. Estas numa evidente referência à “turmalina, ao topázio, às pérolas e aos dois diamantes” de Maria Bráulia Munhoz e aquelas aos segredos e casos da decadente família paulistana de que trata a narrativa. O apartamento, como um universo na sua totalidade, é um grande teatro que se duplica para abrigar a encenação de Maria Bráulia. A sala é o grande palco do “rosto social” e o quarto, uma espécie de “camarim”, é o espaço do “rosto não social, do particular”.

É interessante e extremamente esclarecedora a observação de Cleusa Rios Passos sobre o duplo na narrativa de *Jóias de Família*:

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. (PASSOS, 1992, p. 180)

Trata-se do “mesmo” que se desdobra em outro, ou seja, do duplo. As coisas acontecem como se fossem desdobradas. Tem-se a consciência de que ocorre a dualidade e a certeza de que, na essência, toda duplicação supõe um original, que é o real e uma cópia. Observe-se que os dois secretários, as duas Marias, os dois rubis, os dois joalheiros, o marido-juiz são originais que se reproduzem em cópias, mas são os mesmos. Na verdade, tudo é mera ilusão. Interessante observar que Maria Preta e a sobrinha Benedita, além de se constituírem “duplos” de si mesmas, assumem uma duplicidade em relação à Maria Bráulia que não gosta de pensar nas duas conversando entre si, pois, apenas a presença delas, das duas, na área de serviço, incomoda Maria Bráulia, pois ela é apenas uma.

Veja-se a observação de Clément Rosset:

Não há escapatória – não há duplo: é isto que o oráculo anunciava antecipadamente, [em *Édipo Rei*] e com razão. ‘Não se escapa ao destino’ significa simplesmente que não se escapa ao real. O que é é e não pode não ser. (ROSSET, 2008, p. 53).

A personagem Maria Bráulia Munhoz, portanto, não pode fugir ao seu destino de viver, sempre na dúvida, entre o original e a cópia. A vida lhe pregou uma cilada, mas ela já não era mais a mocinha ingênua dos seus primeiros tempos de casada e aprendeu a técnica do fingimento e da encenação. Encena a vida no universo do seu lar como se estivesse em um palco de teatro sob o disfarce de máscaras que se alternam no jogo dos duplos.

É preciso que se diga, contudo, que essa incompetência para lidar com os duplos será efêmera na vida de Maria Bráulia, pois a convivência com o marido-juiz ensinará a ela, por “contágio”, a administração desses duplos. O olhar da recém-casada Maria Bráulia ainda se dirige para o espaço da casa onde se localiza a “mesa redonda”, tão instável como sua forma arredondada, a ter em sua volta o marido Munhoz e ela mesma. Ambos são tão teatrais que chegam ao ridículo de encenar situações supérfluas e inúteis, como, após as refeições, “molhar a ponta dos dedos no finger-bowl”, como a encenar, de modo teatral, a ação de lavar as mãos, como Pilatos o fez no texto bíblico. “Molhar a ponta dos dedos” é um ritual recorrente na narrativa como um ato preliminar aos outros atos da peça teatral a que o casal Munhoz se propõe representar ao longo da narrativa. Nesse sentido, esse ritual encenado pelo casal Munhoz não só esconde coisas, mas também revela essas coisas, ou seja, Maria Bráulia tem a consciência de que ela e o marido, tão instáveis (“redondos”) quanto a forma da mesa redonda, estão “interpretando” a mesma peça, imitando um movimento circular, parecendo que a vida de ambos, também redonda como a mesa, vai-se arredondando dentro da própria casa, moldando-se a ela como se se moldasse em uma concha e, adquirindo o formato desta, se repetisse monotonamente dia a dia.

Todo jogo visa a um resultado, assim, na narrativa de *Joias de Família*, o jogo que se estabelece nas configurações do duplo conduz também a um resultado, ou seja, esboça-se uma nova peleja que contempla o jogo duplo das aparências, pois “os autores jogam com os leitores e [...] o texto é o campo do jogo.” (LIMA, 2002, p. 107). Nesse sentido, a narrativa é um amplo campo no qual o jogo se desenvolve

sob a perspectiva de um mundo textual estruturado não como realidade, mas “como se” fosse realidade. Nesse mundo do “como se”, destaca-se o espaço textual da narrativa, ou seja, o apartamento 91 no bairro do Itaim – Bibi, em São Paulo, no qual reside Maria Bráulia Munhoz. Esse espaço funciona como um análogo de um palco de teatro no qual Maria Bráulia finge e encena o jogo duplo das aparências.

O rubi “sangue-de-pombo” é o significante que se insere no movimento do jogo e é convertido em uma matriz para o duplo significado que opera na narrativa. O rubi é falso, é de vidro, é a cópia da cópia. Tem a função de imitar uma joia verdadeira, mas acaba representando o que não é representável, face à sua não autenticidade. Engendra, contudo, uma ilusão que se parece muito com o mundo no qual transitam o juiz Munhoz e sua esposa Maria Bráulia. Ambos jogam com o rubi com o mesmo e com sua imagem, com o original e a cópia, com o modelo e o simulacro, que se associa ao artificial, ao falso e, assim, ao indesejável, como se pode depreender das falas do Estrangeiro em o *Sofista*:

[...] o que traz o sofista é uma falsa aparência de ciência universal, mas não é a realidade. [...] Assim, o homem que se julgasse capaz, por uma única arte, de tudo produzir, como sabemos, não fabricaria, afinal, senão imitações e homônimos das realidades [...] [...] O que assim simula a cópia, mas que de forma alguma o é, não seria um simulacro? [...] Aí estão as duas formas que te anunciei da arte que produz imagens: a arte da cópia e a arte do simulacro. (PLATÃO, 1979, p. 151, 153, 154)

O sofista é, pois, o “ser do simulacro” é o mágico, o imitador que se distingue pela arte de copiar: “faz parte da mimética e, pelo gênero que produz os simulacros, se prende à arte de criar imagens”. (PLATÃO, 1979, p. 195)

O “rubi sangue-de-pombo” é, pois, o grande produtor de imagens. Maria Bráulia manipula a joia falsa para que esta seja, à semelhança do sofista, uma produtora de ilusões e imagens: “Está muito bem guardado [o rubi], obrigada – respondia sempre a quem perguntava por ele. – Mas, e a cópia? Por que não usa a cópia, o anel com o rubi de imitação? Ah, bem o anel de imitação nunca existira!” (TAVARES, 1992, p.29) No jogo do falso/verdadeiro, Maria Bráulia conhece a procedência falsa do rubi, tem a noção de que ele é a falsa cópia, mas conclui fingindo:

Acaso ela era mulher de andar com pedrinhas de vidro colorido no dedo? [...] E se com o correr dos anos a história sobre o *anel de imitação falso* caiu completamente no esquecimento, a da existência de um anel verdadeiro

com um puríssimo rubi sangue-de-pombo engastado, nunca. (TAVARES, 1992, p.29)

Desse modo, a narrativa acaba colocando em questão o conceito de cópia e de modelo. O juiz Munhoz, ao produzir a cópia da cópia do “rubí sangue-de-pombo”, legitima a cópia falsa da joia e, assim, cria um modelo, um simulacro que é uma imagem dotada de semelhança e de dessemelhança. Nesse sentido, a cópia do “rubí sangue-de-pombo” carrega consigo a imitação da essência da ideia da joia, enquanto a cópia da cópia – o simulacro – enfatiza a imitação e a dessemelhança:

As cópias são possuidoras em segundo lugar, pretendentes bem fundados, garantidos pela semelhança; os *simulacros* são como falsos pretendentes, construídos a partir de uma dissimilitude, implicando uma perversão, um desvio essenciais. (DELEUZE, 2007, p. 262)

Na narrativa de *Jóias de Família*, portanto, o simulacro repete a simulação em sua própria estrutura em relação ao mesmo, ou seja, o “rubí sangue-de-pombo” é a cópia da cópia que reproduz o modelo. Perdeu-se, durante a viagem do casal Munhoz à Suíça, a cópia da joia, restou a cópia de imitação que deveria passar por verdadeira. Tem-se, dessa maneira, o “mesmo” e o “semelhante” criando imagens ilusórias em torno da autenticidade ou não da joia. Assim, a falsa joia transita por todas as cenas na narrativa de Zulmira ora como a joia original, ora como o seu simulacro compondo o jogo do texto “que se encena para o leitor, a quem é dado um papel que o habilita a realizar o cenário apresentado.” (LIMA, 2002, p. 116). Esse cenário será o palco no qual Maria Bráulia jogará o jogo duplo das aparências marcado pela hipocrisia e pelo fingimento que permeiam as relações humanas. Assim, as falsas aparências serão encenadas sempre e por meio de pactos duplos, entre a patroa e a empregada, o marido e a mulher, a tia e o sobrinho-secretário. Não é à toa que uma das diversões prediletas do casal [Munhoz] era assistir a encenações teatrais de comédias leves: o paralelo entre a farsa, o fingimento do palco encontra eco em todos os aspectos da vida dessas pessoas.

Uma reflexão sobre o jogo do duplo na narrativa de *Jóias de Família* demonstrou que o assunto pode ser avaliado sob diversos prismas e que as manifestações do duplo podem produzir uma narrativa instável, movediça e altamente geradora de um espaço de ilusão. Consequência disso, surge um mundo de aparências no qual transitam o juiz Munhoz e Maria Bráulia. Ao

manipularem o “rubi sangue-de-pombo”, a cópia da cópia, ambos criaram um mundo de ilusão cuja estrutura “não é outra senão a estrutura paradoxal do duplo. Paradoxal porque a noção do duplo [...] implica nela mesma um paradoxo: ser ao mesmo tempo ela própria e outra.” (ROSSET, 2008, p. 24). Essa estrutura paradoxal encerra, na verdade, a técnica da ilusão na qual a mesma joia foi transformada em duas através de um efeito de ilusão: a existência de uma joia autêntica e de outra não autêntica. Sem dúvida, a arte de jogar o jogo do duplo.

4 DA ARTE DE JOGAR O JOGO DAS APARÊNCIAS

O estudo deste capítulo parte do pressuposto de que o jogo do duplo que se insere na narrativa gera um texto “movediço”, que se configura como um campo minado no qual “a palavra encontrou uma situação social em que pôde desenvolver a ambiguidade sob a forma de atualização do contraditório, [e] deixou de aparecer como palavra una e se mostrou biface, palavra em dobra.” (LIMA, 2003, p. 43). Sem dúvida, essa dobra da palavra, pelo seu poder de engano, direcionou inteiramente a narrativa para um rumo ou para outro, ou seja, fez dela um jogo do duplo. Nesse jogo, duplicam-se, também, as aparências e as relações humanas que flutuam entre o que é e o que não é.

Partindo-se, pois, da arte de jogar o jogo das aparências, um olhar inicial na narrativa de *Jóias de Família* sugere um cenário de teatro no qual a personagem Maria Bráulia encena os dois rostos: “Com o rosto social mais uma vez encenado, o outro, o estritamente particular, recua, como acontece todas as manhãs, e é esquecido imediatamente por sua dona.” (TAVARES, 1992, p. 5) No trecho destacado, o sentido do adjetivo “encenado” remete a algo que é levado à cena, que é exibido em teatro. Considere-se, ainda, que o verbo “encenar” tem o sentido de pôr em cena, de representar. Maria Bráulia Munhoz, portanto, representa, encena os dois rostos. Está *paramentada* para o almoço na companhia do sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz. Tem a consciência de que possui uma infraestrutura teatral própria para a encenação, ou seja, o apartamento-teatro do Itaim-Bibi. A sala composta por uma mesa e sobre ela uma toalha de linho branco adamascado e no centro da mesa, sobre uma superfície espelhada, há a imagem de um cisne de Murano. Articulando-se com esse cenário, Maria Bráulia Munhoz e o sobrinho põem em cena o ritual de molhar a ponta dos dedos no “finger-bowl” gêmeos a denotar o duplo. Quando necessário, ela busca, no cenário montado, o “sininho” de que faz uso para chamar a empregada. Esse sino, como objeto do cenário, é uma espécie de “ponto do teatro” a determinar a entrada em cena da serviçal. Maquiada, o “rosto social” se sobrepõe ao “rosto particular”, pois este, muito íntimo, assemelha-se à personagem demonstrando sua velhice. A certeza de que Maria Bráulia Munhoz

representa no seu dia a dia é confirmada pela expressão “mais uma vez”, articulada com “todas as manhãs”. Nesse sentido, é interessante observar

[...] que é possível julgar a natureza de um homem ou de um animal baseando-se na sua estrutura corporal, visto que todas as inclinações naturais transformam simultaneamente o corpo e a alma: e assim os traços do rosto, ou as dimensões de outros órgãos, são sinais que remetem a um caráter interno. (ECO, 1989, p. 45)

“Em outras palavras, o rosto é o espelho da alma.” (ECO, 1989, p. 45). Maria Bráulia Munhoz, de fato, deixa-se revelar pelos dois rostos e procede como se estivesse encenando um dos atos de uma peça teatral. O “rosto social” maquiado é como se fosse uma máscara que se harmoniza com ela visando ocultar o “rosto particular”, sem maquiagem, a denunciar que ela já pertence à terceira idade. Não se pode, contudo, deixar de perceber que o comportamento de Maria Bráulia é de uma atriz que tem consciência de seu papel na cena que representa. Aborrecida e até mesmo indignada pela revelação do sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz de que o “rubi sangue-de-pombo” não é autêntico, simula uma repentina enxaqueca e, saindo de cena, recolhe-se ao seu “quarto-camarim”. Tem uma atitude teatral: “[...] levanta-se com elegância, rejeita com um movimento imperceptível, uma espécie de pequena cotovelada no ar, a ajuda do sobrinho.” (TAVARES, 1992, p. 12). O aborrecimento e a indignação de Maria Bráulia Munhoz, no entanto, nesta altura dos acontecimentos e da vida, é pura representação, pois ela conhece a verdadeira história do “rubi sangue-de-pombo” e da não-autenticidade dele, uma vez que todos os esclarecimentos sobre o rubi lhe foram revelados pelo joalheiro e amante Marcel de Souza Armand. O sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz percebe a encenação da tia e procura, também, entrar no jogo da representação, ou seja, alegando preocupação com a saúde dela, poupa-lhe maiores detalhes sobre o falso “rubi sangue-de-pombo”. Por meio de um monólogo interior, o sobrinho dá a entender que as enxaquecas da tia são pretextos para ela não querer conversar sobre a falsa joia, além de considerar, ironicamente, que tem mais medo das enxaquecas dela do que das cotações da Bolsa de Valores.

De certo modo, o “rosto social” de Maria Bráulia Munhoz é como uma máscara, um artefato mágico que a domina dando-lhe, durante alguns momentos, o poder da representação e da dissimulação. Somente no “quarto-camarim” é que ela removerá essa máscara e a maquiagem que envolve esse “rosto social”. Removida

a maquiagem e livre dos paramentos usados durante a representação diante do sobrinho, ela assume o “rosto particular” e, conseqüentemente, sua identidade sem disfarce. Conjectura sobre o que aprendera com Marcel de Souza Armand sobre as gemas verdadeiras, ou seja, que elas devem ser engastadas nas joias com o mesmo cuidado com que se engastam na linhagem de uma família. O “rubi sangue-de-pombo”, um autêntico “cabochão”, “prego de cabeça grande” engastou-se, por conseguinte, na vida íntima dela. É preciso considerar, contudo, que Maria Bráulia Munhoz necessita do “rosto social”, maquiado e encenado, pois ele lhe dá trânsito livre no meio social em que ela vive, uma vez que os assuntos sobre joias se misturam constantemente com os da existência dela. Dá-lhe o status social de que necessita para situar-se nas altas rodas da classe endinheirada da sociedade paulistana.

Ressalte-se que Julião Munhoz é um autêntico ator que transita entre dois extremos. Note-se que o sufixo *-ão* associado ao nome dele pode sugerir o aspecto físico de grande, mas, diante da tia Brau, esse aspecto se materializa de maneira oposta, por meio de uma comparação metafórica, na qual o sobrinho-ator é como “um ursão manso com o pêlo ralo, estropiado mesmo [...]” (TAVARES, 1992, p. 17). É o secretário “oficioso” que presta serviços a Maria Bráulia Munhoz, mas *não* é o secretário “oficial”. É “como se” fosse, e, por isso, está sempre a receber admoestações sobre a administração dos negócios dela. Tem a consciência de que o apartamento da tia é palco de encenação, é campo minado, é terreno de areia movediça e, ao deixar o local, na altura do nono andar, pisa terra firme, o solo do bairro Itaim-Bibi. Passa, então, a refletir sobre sua vida íntima com Jurema e de que precisa de capital para investir nos negócios de vídeo-pôquer.

Outro interessante jogo de cena em que se teatralizam as aparências envolve Maria Preta, a empregada do casal Munhoz. Na verdade, o nome dela é Maria Firmina, mas, como trabalhava nas casas em que havia muitas Marias, em razão de sua cor, passou a ser chamada de Maria Preta. É preciso, contudo, considerar que, enquanto atriz, Maria Preta pode ser, também, o pseudônimo de Maria Firmina, numa autêntica articulação com a narrativa no qual tudo é duplo, até mesmo seu nome. Ela é “como se” fosse da família de Maria Bráulia Munhoz, *mas não* é. Isso está presente na narrativa por meio de estruturas sintáticas que são recorrentes e conotam circunstâncias de oposição, de contrariedade: “[...] é como se fosse da família [...]” “[...] não é como se fosse da família, uma vez que não é da família, é

apenas ‘como se fosse’”. (TAVARES, 1992, p. 7). “Uma joia. Como se fosse da família.” (TAVARES, 1992, p. 57). Essas recorrências do “como se” apontam para um texto ficcional que se organiza por meio dessas circunstâncias no qual o mundo que se depreende delas é um mundo representado, pois se trata de uma encenação teatral, mas que se pode deduzir que esse mundo representado pode estabelecer uma relação dialógica entre o imaginário e o real. Na verdade, Maria Preta é a serviçal que atende Maria Bráulia Munhoz, mas não é da família e não tem nenhuma relação de parentesco com esta. Isso fica claro pelo espaço que ocupa na casa, um local meio escondido, separado do restante da casa, ou seja, a dependência de empregadas, a área de serviço. Maria Preta, portanto, só comparece a outras dependências da casa quando é chamada pela patroa por meio do “sininho”. Nesse sentido, Maria Preta realmente representa, encena, dissimula, comporta-se “como se”. Obedece a marcações de palco para entrar em cena “[...] entra no momento certo, parece estar aguardando um sinal qualquer, talvez aquele minuto de silêncio, para fazer sua aparição; como no teatro.” (TAVARES, 1992, p. 10). Sabe muito mais do que demonstra a respeito do “rubi sangue-de-pombo”, mas dissimula e, ao vir Maria Bráulia com o rubi no dedo, refere-se a ele como rubi de Tanajura. É claro que Maria Preta conhece a procedência do rubi, mas representa como se não a conhecesse para receber da patroa os esclarecimentos sobre a correta procedência dele. Tudo jogo de cena de uma em relação à outra. Maria Preta desejava mesmo provocar Maria Bráulia a fim de que esta discorresse sobre a origem e procedência do rubi. Tanto Maria Bráulia como Maria Preta, cúmplices da história do rubi e dos envolvimento desta, prazerosamente, retomam lembranças passadas que evocam uma terceira e misteriosa personagem que se insinua entre elas, ou seja, o joalheiro e amante de Maria Bráulia, Marcel de Souza Armand. No final da cena, percebe-se uma voz na narrativa, como sendo a do narrador, que, interrompendo o diálogo encenado entre Maria Bráulia e Maria Preta, retoma o fio condutor da narrativa para demonstrar ao leitor que ambas guardam as mesmas lembranças que são como elos profundos que as mantêm unidas. Nesse sentido, cabe ressaltar a ironia do narrador ao afirmar que as duas estão “agarradinhas naquele doce cacarejo, repetidoras.” (TAVARES, 1992, p. 36).

Um outro olhar na narrativa de *Jóias de Família* pode apontar para outras situações nas quais a arte de jogar o jogo das aparências é uma recorrência no texto. A alusão da narrativa ao veranico de maio se contrapõe ao verdadeiro verão.

Aquele é caracterizado como um verão fingido e perfeito, sem os excessos deste. Está arquitetada a cena do falso e do verdadeiro em relação ao verão como a compor o esquete, no qual sobrinho e tia dialogam sobre o “rubi sangue-de-pombo”. Termos como “falso”, “falsário”, “falsificador”, “falsificações” inserem-se no diálogo encenado que se encerra na tentativa da tia de demonstrar ao sobrinho a procedência do rubi, “de lapidação antique, da região de Ratnapura no Ceilão, no...no Sri Lanka!” (TAVARES, 1992, p. 8). Evidente encenação de Maria Bráulia Munhoz que se porta como uma brilhante atriz, fingindo deixar-se trair pela hesitação, pela dúvida quanto à procedência da joia.

Retome-se a narrativa no momento em que o sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz deixa o apartamento de Maria Bráulia Munhoz: “Longe está da pequena mesa redonda paralisada no ar, lá no alto; do cisne de Murano no centro [...]” (TAVARES, 1992, p. 17), do palco do teatro arranjado para a representação. Por outro lado, pisando firme o solo do bairro do Itaim-Bibi “[...] a tardinha já escurece nas entradas das lojas e as esquinas cruzam corredores de frio.” (TAVARES, 1992, p. 17-18). Assim, Julião Munhoz assume a vida sem encenação, a vida com seus problemas ao lado de sua companheira Jurema e do amigo Bento.

Antes, contudo, de encontrar-se com os amigos, ele conjectura, por meio de um monólogo interior, sobre o seu improfícuo dia de trabalho na relação com a tia, mas se preocupa com ela, chegando mesmo a indagar a respeito da crise de enxaqueca dela, se ela estará passando bem ou não. O narrador, estrategicamente, interrompe esse monólogo interior para relatar que Maria Bráulia Munhoz passa muito bem. Ela, sem dúvida, encenando uma crise de enxaqueca, por não estar disposta a lidar com a revelação de Julião Munhoz sobre a não-autenticidade do “rubi sangue-de-pombo”, preferiu a mentira à verdade. Nesse sentido vale destacar que

As mentiras de Maria Bráulia, como as de todos os bem-sucedidos e experimentados mentirosos, geralmente não são formadas de uma peça só, contêm vários elementos, muitos verdadeiros, e sob esse aspecto pode-se observar nelas alguma semelhança com os rubis falsos ou semifalsos em montagem do tipo doublets e triplets. (TAVARES, 1992, p. 19)

Depreende-se que Maria Bráulia Munhoz, comparada aos grandes mentirosos, insere-se na esfera da mentira cujo universo prioriza o falso em relação ao verdadeiro e a fantasia em relação à realidade. Sem dúvida, ela pode sofrer de

enxaqueca, mas o anúncio de uma crise pode não significar a expressão da verdade. Assim, ela representa, atua “como se” estivesse sofrendo de uma crise de enxaqueca tão falsa como o rubi que lhe fora presenteado pelo juiz Munhoz na época do noivado. Maria Bráulia encena como um grande ilusionista que transforma uma coisa em duas, ou seja, valida para Julião Munhoz a autenticidade do “rubi sangue-de-pombo”, mas não a valida para si, pois tem a consciência da não autenticidade desse rubi. Dessa maneira, instaura, na narrativa, a dúvida em relação ao que é tido como real, enquanto se ocupa do falso rubi, dirige o seu olhar para o verdadeiro, presente do joalheiro e amante Marcel de Souza Armand. Esse jogo ilusório, de encenação das aparências instala-se na narrativa como uma permanente ilusão que é somente desfeita através das conjecturas de Julião Munhoz quando conclui que “aquele rubi sangue-de-pombo, sangue da puta pomba que o pariu, botou tudo a perder. Por que tinha de começar [a avaliação] justamente por ele?” (TAVARES, 1992, p. 14).

Maria Bráulia Munhoz ratifica, pois, a narrativa do “como se”, uma vez que ela percebe a realidade, pois não sendo mais a “bobinha” dos seus primeiros anos de casada aprendera, por “contágio”, na convivência com o marido, esta técnica. Desse modo, aplica-se a Munhoz e a Maria Bráulia a máxima popular: “bom mestre, melhor discípulo”. Assim, muito bem adaptada às circunstâncias da vida ao lado do marido sem escrúpulos, que fora capaz de enganá-la, dando-lhe de presente uma joia falsa, Maria Bráulia compreende que a natureza do juiz era tão falsa como a da pedra engastada no anel de noivado. Assim, dissimula diante do juiz e marido, levando ao extremo a técnica de encenar a aparência em um jogo no qual mantinha o falso anel, convivia com o marido homossexual e “respeitador” e se tornava amante do joalheiro Marcel de Souza Armand. No espaço social no qual vivia, encenava, prazerosamente, sua vida de atriz, revelando a parentes e amigos que estava usando o anel. Desse modo, simula uma lógica de encenação da dúvida, dissimulando, como uma boa atriz, se usa a verdadeira ou a falsa joia.

É interessante observar:

A técnica geral da ilusão é, na verdade, transformar uma coisa em duas, exatamente como a técnica do ilusionista, que conta com o mesmo efeito de deslocamento e de duplicação da parte do espectador: enquanto se ocupa com a coisa, dirige o seu olhar *para outro lugar* [...] (ROSSET, 2008, p. 23).

Maria Bráulia é, pois, a talentosa atriz que desempenha o papel de criar ilusões e fantasias e isso é tão marcante nela que desenvolveu o hábito de guardar a joia em lugares diversos para poder buscá-la com prazer e ansiedade, pois, ao encontrá-la, vinha-lhe à lembrança a imagem do joalheiro e amante Marcel de Souza Armand. A joia, o “rubi sangue-de-pombo” é, portanto, o objeto mágico que, impregnado de forte componente erótico, se insere em um jogo de “velar e desvelar”, encenando “rodopios” linguísticos cujos significantes sugerem irônica e duplamente os referentes joia/falo. Maria Bráulia se desloca no tempo, na direção da “salinha dos fundos” da Joalheria Marcel a fim de procurar “*fora* um objeto de desejo. Mas este objeto responde à *interioridade* do desejo.” (BATAILLE, 1987, p. 27)

Da convivência com o juiz Munhoz, Maria Bráulia pôde aprender a técnica da mentira e da dissimulação, uma vez que Munhoz sempre fora “mestre” nessa técnica. Pode-se, portanto, deduzir que ele jogou, de modo prazeroso, o jogo das aparências, encenando ao longo de sua vida na magistratura e nas relações com a esposa. Configura-se como um marido “respeitador” que, na primeira noite da lua de mel, apenas toca – “um arranhão” – na esposa.

É, na narrativa teatralizada, o grande protagonista que, por meio de um golpe de mestre, ao presentear a noiva com uma joia de inestimável valor, arrebatou a cena e passa a pertencer à endinheirada família de Maria Bráulia. Assim, o juiz sem tradição familiar ingressa em uma tradicional família paulistana e passa a frequentar o espaço social no qual circula a família da noiva. Foi o grande artífice da mentira em torno da joia que lhe abriu as portas da sociedade paulistana e lhe proporcionou um casamento de interesses e de conveniências. O “rubi sangue-de-pombo” com o qual presenteara a noiva não era autêntico, era falso. Enganando todos, fez crer que se tratava de uma autêntica gema e, por isso, deveria ser feita uma cópia dela a fim de que a original ficasse guardada em um cofre no banco. Nunca existiu, contudo, o “rubi sangue-de-pombo”, mas sempre a cópia da cópia, ambas falsas. A perda da joia durante a viagem de lua de mel do casal foi relativizada pela habilidade do juiz em demonstrar para todos que a joia perdida era a cópia e não a autêntica que ficara no cofre do banco. Como era sempre ele que lidava com o anel, como numa brincadeira encenada na qual o anel “[...] ia e vinha – colocado, trocado, guardado, sumido, roubado [...]” (TAVARES, 1992, p. 30). Maria Bráulia nunca pôde se dar conta da simulação do marido-ator. Somente muito mais tarde é que ela percebeu que nunca existiu o autêntico “rubi sangue-de-pombo”, apenas a ideia dele

representada na cópia. Assumiu, contudo, a encenação do marido como *partner* no processo de simulação envolvendo a joia.

Se a máscara encenada pelos dois rostos de Maria Bráulia – o “social” e o “particular” é o grande trunfo encenado por ela nas relações com as pessoas no espaço social no qual vive, o do juiz Munhoz, na qualidade de mestre, excedia-se em prodígios de encenação das aparências. Nunca desejou expor-se às luzes da notoriedade, preferia sempre a sombra, a meia-luz no escritório de sua residência para seus encontros com o secretário particular e fisioterapeuta. No trabalho como magistrado, de modo talentoso, procedia da mesma maneira protegido pela sombra. Proferia frases em latim que se configuravam como adereços de seu trabalho na qualidade de juiz magistrado. A toga que usava nas audiências era a veste do engodo que ocultava a verdadeira existência dupla do juiz amante do seu secretário particular e marido de Maria Bráulia. Protagonista da narrativa do simulacro, Munhoz, no leito de morte, pronuncia a frase latina que pertence ao universo da magistratura: “- In dúbio pro reo.” (TAVARES, 1992, p. 60).

Sem dúvida, encenou, deixando em aberto o processo no qual se configuraria a sua sentença, ou seja, em caso de dúvida, a sentença deve pender a favor do réu. Ressalte-se que a fala do juiz é permeada por uma linguagem meio opaca, como uma sombra que manifesta um enigma que necessita ser decifrado. Dessa maneira, a linguagem do juiz apresenta

[...] uma natureza fragmentada, dividida contra ela mesma e alterada, que perdeu sua transparência primeira [...] [...] É, ao mesmo tempo, revelação subterrânea e revelação que, pouco a pouco, se restabelece numa claridade ascendente.” (FOUCAULT, 2002, p. 49)

Cabe observar, contudo, que, em relação à sentença do juiz Munhoz, a linguagem continuará a encerrar um sentido obscuro e secreto, evidenciando a dúvida atroz que acompanhou o juiz em sua trajetória de encenação entre o “dolo” e o “decoro”.

Na perspectiva de que a narrativa de *Jóias de Família* é como se fosse um grande teatro em cujo palco se encena o jogo do duplo sob inúmeros prismas, entende-se que o jogo das aparências é apenas mais um dos inúmeros jogos que se pode depreender dessa narrativa mágica e emblemática encenada por Maria Bráulia:

[...] segura o anel, coloca-o no anular da mão esquerda, distancia um pouco a mão que faz graciosos arabescos no ar enquanto ela observa com os olhos entrefechados: - Não é a melhor hora para apreciá-lo e ainda assim... veja que beleza. (TAVARES, 1992, p. 13)

Através de uma réstia de luz e sombra divisam-se a imagem do anel e os graciosos gestos da atriz Maria Bráulia a compreender que a vida, ao longo dos anos que se passaram, tinha “[...] começado a “baixar o som”, a abafar, com os pesados tapetes e reposteiros da idade, o caminho bem percorrido por ela [...]”. (TAVARES, 1992, p. 76). Deixa, contudo, na cortina do palco, uma nesga a propor um constante desafio ao desvendamento do mundo encenado no palco desse grande teatro.

5 DOS PARÊNTESES OU DA ARTE DE JOGAR O JOGO DUPLO DO NARRADOR

Por meio de cem reflexões inseridas nos parênteses ao longo de oitenta e uma páginas da narrativa, percebe-se uma voz que se duplica, de modo performático, ora como um narrador a propor na narrativa a intercalação de parênteses, ora como

[...] uma voz que nos fala afetuosamente (ou imperiosamente, ou dissimuladamente), que nos quer a seu lado. Essa voz se manifesta como uma estratégia narrativa, um conjunto de instruções que nos são dadas passo a passo e que devemos seguir [...] (ECO, 2009, p. 21)

Essa voz, uma espécie de autor-modelo, intromete-se na narrativa produzida pelo narrador e, a seu lado, procura revelar algo ao leitor, isto é, ao “leitor-modelo – uma espécie de tipo ideal que o texto não só prevê como colaborador, mas ainda procura criar.” (ECO, 2009, p. 15), levando-o a uma atitude reflexiva sobre o que é relatado nesses parênteses, pois,

o por entre parênteses explicita que todos os critérios naturais quanto a este mundo estão suspensos. Desta forma, nem o mundo representado retorna por efeito de si mesmo, nem se esgota na descrição de um mundo que lhe seria pré-dado. (LIMA, 2002, p. 973)

Assim, o emprego do parêntese na narrativa de Zulmira pode indicar que o mundo posto nele, embora retrate a realidade, é objeto de uma encenação, como

nas comediazinhas cantadas a que Maria Bráulia assistia nos tempos de Munhoz, desaparecia-se aqui, a empregadinha surgia ali. A patroa saía por lá, o patrão beijava a criadinha, ali, ali, no lugarzinho. Abria-se a boca e se começava a cantarolar no canto direito do palco, no canto esquerdo... no canto esquerdo, ah. A cortina está aberta e o palco iluminado [...] (TAVARES, 1992, p. 10)

Desse modo, sob a perspectiva do jogo duplo do narrador, percebe-se que a ficção vai-se tornando um jogo através do qual é dado sentido a uma infinidade de coisas que acontecem na narrativa. Dessa maneira, a narrativa dupla que se estabelece ao longo do texto de modo paralelo é semelhante aos trilhos de uma via

férrea e sobre a qual se deslocam duas locomotivas que, emparelhadamente, transitam por toda a narrativa.

De um lado, a voz do narrador relatando a história de Maria Bráulia Munhoz, resgatada pelas lembranças da velha viúva sobre um falso rubi, presente de noivado do marido e sobre um “cabochão” ofertado pelo joalheiro e amante. Do outro, o que se produz do narrador por meio das intrusões de um autor-modelo que dialoga consigo mesmo e com o leitor. O autor-modelo, enquanto estratégia textual, insere-se na narrativa para ir preenchendo as lacunas deixadas pelo narrador, uma vez que “o texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos [...]”. (ECO, 2008, p. 37) Nesse sentido, é interessante observar a cooperação que se estabelece na narrativa entre o leitor-modelo, como uma voz capaz de revelar múltiplos elementos da narrativa, associada à voz do autor-modelo como condutor do processo narrativo. Assim, a narrativa produzida pelo narrador sobre os evidentes sinais de velhice do rosto “particular” de Maria Bráulia Munhoz é, imediatamente, retomada pela voz do narrador e pelo comentário do autor-modelo para demonstrar que esse rosto “particular”, sem maquiagem e inexpressivo, é diferente do “social”.

Um rosto que de 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 aliás exatamente a ser), exibi-lo para algum outro, ainda que muito íntimo, como o sobrinho, lhe parecia um ato da mais absoluta e indesculpável falta de pudor. (TAVARES, 1992, p. 5 - 6)

Querendo, ainda, ratificar a velhice de Maria Bráulia, com certa crueldade, o autor-modelo comenta, ironicamente, querendo convencer o leitor-modelo de que o sutiã que protege os “peitinhos” dela foi “[...] (trazido de Paris por uma amiga de uma casa especializada em confecções para a terceira idade avançada) [...]” (TAVARES, 1992, p.7). Não deixa de observar, contudo, com certa onisciência de quem controla todas as ações na narrativa o desempenho de Maria Bráulia: “(E ninguém diria, ao ver aquele pequeno caracol, que dali sairia um dia a velha lépida e desempenada de hoje).” (TAVARES, 1992, p. 25) Essa mesma perspectiva de onisciência do narrador e do autor-modelo, de total cumplicidade, de quem têm amplo conhecimento da trama, é retomada ao se referir aos negócios de Marcel de Souza Armand na Europa: “Ficavam de fato em Beira Alta, Trás-os-Montes. (Mas isso Maria Bráulia

não sabia).” (TAVARES, 1992, p. 77). Mais adiante, na carta que transmitia a notícia do “desaparecimento” de Marcel de Souza Armand essa onisciência é demonstrada pelo comentário inserido nos parênteses:

A carta que chegara após essa, [sobre os negócios de Marcel na Europa], porém, revelava sumariamente o falecimento de Marcel de Souza Armand [...] Qualquer coisa começando com um mal-estar após uma refeição copiosa regada a muito vinho verde em um restaurante português típico, instalado nos arredores de Paris, “Santinha de Samouco”, onde se comemorava... (aí a informação era pouco precisa). (TAVARES, 1992, p. 77)

É interessante destacar que a temática dos dois rostos é recorrente na obra de Zulmira Ribeiro Tavares, particularmente em *O nome do bispo* e em *O japonês de olhos redondos*. Nessas obras, os dois rostos camuflam a personagem para que ela possa se identificar com o que pretende representar nos espaços sociais nos quais se insere. Em *O nome do bispo*, a personagem do tio Oscar apresenta-se com um rosto de “superfície” e outro de “interior”. Referindo-se a essa personagem, uma voz, estrategicamente, manifesta-se na narrativa e destaca que o “rosto inglês”, “de superfície” do tio Oscar, tão nobre pela linhagem aristocrática, é substituído pelo “rosto negro”, “interior”, camuflado, a denunciar lembranças pecaminosas. Conclui, debochadamente, que o “tio Oscar é um mulato loiro!” (TAVARES, 2004, p. 40).

Em *O japonês dos olhos redondos*, a narrativa se escancara para evidenciar que a máscara sobre o rosto contém infinitos recursos para esconder, em quaisquer circunstâncias, “o japonês, o amarelo, o oriental”. (TAVARES, 1982, p. 42). Vai mais além na tentativa de mostrar como o japonês apresenta uma natureza dissimulada sob certos disfarces associados a biombos, a portas silenciosas e à ritualidade dos gestos.

Nessas duas obras, vale ainda destacar a trajetória do narrador que, semelhante ao da narrativa de *Jóias de Família*, insere-se no texto ora pela voz de um narrador, ora pela voz de um autor-modelo. Em *O nome do bispo*, o relato do narrador parece inibir a voz do autor-modelo, e este se cala para dar voz àquele ao longo da narrativa, com poucas inserções de palavras dentro dos parênteses. Em *O japonês de olhos redondos*, contudo, ambos se sucedem na narrativa em que a fala de um complementa a do outro:

Indo por essa ordem de raciocínio porque haveria de espantá-lo a circunstância de estarem tais olhos embutidos numa face rosada e provavelmente (daqui de longe não posso afirmar com segurança) pintalgada de sardas? (TAVARES, 1982, p. 42).

Em *Jóias de Família*, é muito interessante o trecho no qual o sobrinho-secretário convence Maria Bráulia Munhoz a submeter suas jóias a um processo de avaliação sob a perspectiva de que algum dia ela precise fazer dinheiro com a venda dessas jóias. O autor-modelo insere-se na narrativa como uma voz que afirma não desejar que isso aconteça e, performaticamente, se dirige a Maria Bráulia Munhoz chamando-a de “tia Brau”:

Agora não fique muito assanhado com o que eu vou lhe dizer, mas quando fizer cinco anos de serviço aqui comigo (daqui a um ano, tia Brau), então a gema será sua (tia Brau). Se você for louco o bastante para vendê-la (nunca tia Brau), bem, não me importa, não estou lhe dizendo que vai ser sua? Não é você o único sobrinho do Munhoz? Você apura o que puder e aplica como quiser só que para mim um rubi desse tipo não tem preço! (tia Brau). (TAVARES, 1992, p. 15)

Não se sabe, dessa maneira, se se trata da fala do sobrinho Julião Munhoz ou da voz do autor-modelo que, camufladamente, acompanha a voz do narrador com certo tom de irônica obediência. Diante da possibilidade da voz de um e de outro, cria-se uma ambiguidade na narrativa.

Situação semelhante ocorre em *O japonês dos olhos redondos*, no conto *A trilha do sapo*, cuja narrativa focaliza a inquietante questão da vida após a morte no trecho em que as personagens Luísa e Fábio conversam sobre a vida eterna:

Você bem sabe que para os católicos praticantes como você e seu pai, que insistem na vida eterna (eu também no caso para efeito desse papo), virá no final dos tempos a ressurreição dos corpos, uma espécie de sobremesa (de sobrevida) como prêmio por bom comportamento. (TAVARES, 1982, p. 116)

Estrategicamente, a voz que se insinua nos parênteses como “eu” tanto pode ser a do autor-modelo quanto a da própria personagem Luísa que, por um instante, fala na primeira pessoa e, desse modo, torna ambíguo o trecho.

Outra passagem significativa que demonstra o percurso paralelo do autor-modelo ao do narrador refere-se ao trecho em que o juiz Munhoz entrega para Maria Bráulia uma “caixinha e dentro dela havia um anel que em tudo e por tudo parecia o mesmo da noite anterior (ah, mas não era!)”. (TAVARES, 1992, p. 24) Era uma cópia

idêntica à do anel que foi duplicado pelo juiz Munhoz por questão de segurança, pelo fato de que essa cópia imitava a valiosa gema do “rubi sangue-de-pombo”. A voz do autor-modelo interfere, imediatamente, na narrativa, demonstrando sua indignação diante da dissimulação de Munhoz. De modo enfático, ao exclamar: “ah, mas não era!”, reforça essa interferência por uma dupla negativa.

Interessante observar a relação que se estabelece entre o narrador e o autor-modelo em que este, por um breve momento, se cala para dar voz àquele. O narrador, então, no domínio da narrativa, revela que nunca houve rubi verdadeiro, mas sempre existiu o rubi falso e que este que fora roubado em Lausanne, na Suíça, não era a cópia do que ficara em um cofre de banco em São Paulo. A ingerência da voz do autor-modelo, imediata à voz do narrador, confirma que nunca existiu cofre algum, pois nunca existiu o rubi verdadeiro que necessitasse ser guardado em um cofre no banco. Na verdade, o autor-modelo já se antecipara à revelação do narrador sobre a inautenticidade do rubi, como indicado anteriormente, demonstrando, estrategicamente, que um dá vez e voz ao outro em um jogo que se duplica na narrativa.

No jogo duplo da narrativa, no qual a voz do autor-modelo se intercala à do narrador, cabe a este indicar que a personagem Maria Bráulia Munhoz aprendera com a vida e com a convivência com o juiz e marido a técnica da dissimulação e da mentira, pois já não era a “bobinha” dos tempos de recém-casada: “A essa altura de sua crescente intimidade com a VIDA (alguns anos então se haviam passado) [...]” (TAVARES, 1992, p. 33). Nas pegadas do narrador e valendo-se do relato dele sobre a aprendizagem de Maria Bráulia Munhoz, o autor-modelo considera a passagem do tempo, e o narrador, então, revela

[...] o grande fogaréu alastrando-se por horas e horas inteiras da sua existência [de Maria Bráulia] e onde também já se distinguia, iluminada pelas cores vivas e alegres do fogo, a figura encantadora do joalheiro Marcel de Souza Armand. (TAVARES, 1992, p. 33)

Ambos, narrador e autor-modelo parecem estabelecer um pacto no qual a revelação deste sobre a passagem do tempo é como uma “deixa” para a grande revelação daquele sobre o amante de Maria Bráulia Munhoz. Sem dúvida, a Maria Bráulia de agora é diferente daquela do passado e o olhar de ambos, narrador e autor-modelo, é capaz de nos fazer conhecer isso bem como o destino dela.

Depreende-se da narrativa que o destino da viúva Maria Bráulia Munhoz, por não ter sua sexualidade explorada pelo marido homossexual, é buscar “nas cores vivas e alegres do fogo, a figura encantadora do joalheiro Marcel de Souza Armand.” (TAVARES, 1992, p. 33) Assim, a imagem do “rubi sangue-de-pombo”, presente de Marcel, vem-lhe à lembrança como o “cabochão”, cuja forma arredondada assemelha-se a um “prego de cabeça grande”.

A propósito da “lição definitiva” sobre as agulhas de rutilo dentro do rubi e do presente de Marcel de Souza Armand a Maria Bráulia, vale registrar que a voz do narrador é interrompida pelo comentário do autor-modelo: “– 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).” (TAVARES, 1992, p. 79) O narrador, valendo-se do comentário do autor-modelo, nos faz imaginar e ver como se opera a sexualidade entre Maria Bráulia Munhoz e Marcel de Souza Armand:

[...] com as mãos sempre cruzadas na frente pressionara significativamente aquela região que mais tarde ficou conhecida de Maria Bráulia como ‘o cofre de Marcel’, ‘o lugar secreto de 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, toda sua. (TAVARES, 1992, p. 79)

Assim, Maria Bráulia, tão apaixonada pelas joias, via o céu cravejado de pedrarias e atingia o orgasmo.

O discurso narrativo em *Jóias de Família*, em alguns momentos, apresenta extensas referências contidas nos parênteses, entre dez e dezessete linhas:

(Com o passar do tempo, porém, a morte de Munhoz, a velhice chegando, Maria Bráulia Munhoz deixou completamente de pôr o anel no dedo. Está muito bem guardado, obrigada – respondia sempre a quem perguntava por ele. – Mas, e a cópia? Por que não usa a cópia, o anel com o rubi de imitação? Ah, bem, o anel de imitação nunca existira! Havia sido a maneira que o Munhoz arranjara para proteger uma gema tão rara. Acaso ela era mulher de andar com pedrinhas de vidro colorido no dedo? Tinha graça! – E se com o correr dos anos a história sobre o anel de imitação falso caiu no esquecimento, a da existência de um anel verdadeiro com um puríssimo rubi sangue-de-pombo engastado nunca. Tornou-se aos poucos uma gema lendária na crônica sobre as joias da família.) (TAVARES, 1992, p. 29)

Percebe-se que quem fala não é o narrador, mas o autor-modelo “[...] que nesse momento [...] se revela na maneira como organiza a história: não através de um enredo, mas através de um discurso narrativo.” (ECO, 2009, p. 42)

No jogo do duplo, autor-modelo e narrador estabelecem um pacto na narrativa, modulando a voz que se faz presente no texto:

Mas talvez a sua escaldante virilidade é que tornasse o Munhoz tão condescendente (De fato, quem olhasse para o seu tipo de ruivo tostado pelo sol de Pirassununga tinha sempre a impressão de que ele estava a ponto de entrar em ebulição, e que o suor que se evaporava do seu corpo de atleta o envolvia numa aura escaldante, o que, se trazia para dentro da sala um pouco da atmosfera dos estábulos, evoluía por associação para a das florinhas do campo, tornando o Munhoz além de condescendente sempre muito bucólico e cheio de nostalgia). [...] A grande truculência do amigo em emitir pareceres [sobre a eficácia do cofre existente na residência do casal Munhoz] definitivos estava na razão inversa de sua disposição em absorver pareceres contrários aos seus, por mais sensatos que fossem. (TAVARES, 1992, p. 41)

Ambos são unânimes em afirmar que o fazendeiro de Pirassununga, tipo ruivo tostado de sol, corpo de atleta, viril, pai de uma “ninhada de filhos” quando visitava o juiz Munhoz este ficava seduzido e deixava-se envolver pela presença máscula do amigo. Deduz-se, mais uma vez, que o narrador e o autor-modelo, cúmplices na narrativa, ratificam a homossexualidade do juiz Munhoz, ou seja, a preferência sexual dele por indivíduos fortes e truculentos como os do boxe, distração predileta dele:

[...] quando pensava saudoso na sua coleção de retratos de corpo inteiro dos grandes campeões do boxe mundial. (Pois o boxe lhe havia permitido, sem perda do decoro, apreciar tranquilamente aquela inesquecível galeria de musculaturas admiráveis, de torsos formosíssimos.) (TAVARES, 1992, p. 59)

Humor e ironia refinados insinuam-se na narrativa por meio do autor-modelo e do narrador, ora um, ora outro, por detrás da personagem Maria Bráulia, dando voz a ela. Na conversa que mantém com o sobrinho Julião Munhoz sobre a incompetência deste para lidar com negócios, Maria Bráulia afirma que “[...] um bom advogado é como um bom tintureiro, dizia sempre o Munhoz. Pinta qualquer lei com as cores da sua bandeira! Estude advocacia.” (TAVARES, 1992, p. 16) Imediatamente a essa fala, intromete-se o autor-modelo assumindo a voz do sobrinho Julião Munhoz: “(Mas me formei em comunicação tia Brau).” (TAVARES,

1992, p. 16) No jogo duplo da narrativa, o narrador retoma a narração e exclama: “E não pratica, não pratica!” (TAVARES, 1992, p. 16). Essa alternância de vozes constitui uma espécie de diálogo, incitando o leitor-modelo, enquanto entidade textual, que interaja com a narrativa visando decifrá-la durante o processo de leitura: “(Saí do emprego para ficar só com a senhora minha tia). Se fosse advogado seria outra coisa (Vou pensar tia Brau). Você sempre diz isso. Pense mesmo. Pense.” (TAVARES, 1992, p. 16) Parece que essas vozes se confundem na narrativa, mas, na verdade, elas se orquestram visando contar uma história cujos componentes, ou seja, o narrador, o autor-modelo e o leitor aparecem juntos, este último, sobremaneira, articulando-se ora com o narrador, ora com o autor-modelo.

Interessante observar como se comportam o narrador e o autor-modelo em relação ao juiz Munhoz e à sua trajetória na magistratura, uma vez que prefere a discricção à notoriedade. Dessa maneira, contraria sogro e sogra não desejando ser desembargador nem jurisconsulto famoso. Dadas às circunstâncias, conforme observa o narrador, Munhoz prefere “ser respeitado e temido, sim; mas nem sempre lembrado.” (TAVARES, 1992, p. 32) A observação do narrador arrancou do autor-modelo, em tom de galhofa e deboche, a exclamação: “[...] (e a vida lhe piscou um olho gaiato).” (TAVARES, 1992, p. 32). Sem dúvida, autor-modelo e narrador, performáticos, conhecem as circunstâncias que envolvem a vida de Munhoz que, não desejando a excessiva exposição às luzes, prefere a sombra, uma vez que esta, embora se origine da luz, proporciona um espaço não iluminado. Nele, Munhoz adquire a possibilidade de duplicar-se, ou seja, de ser ora o marido de Maria Bráulia ora o companheiro lascivo de seu secretário particular e fisioterapeuta. Ambos, autor-modelo e narrador, ao evidenciar tais circunstâncias, expõem ao ridículo as mazelas de Munhoz:

Cuidado e equilíbrio também e principalmente ao se mover por um escritório escassamente iluminado, com o risco de vir a esmagar os seus rins de magistrado contra alguma quina, ou se deixar tombar fragorosamente sobre os autos de um processo, espalhando e fazendo voar por todos os cantos página e páginas de cerrada exposição. (TAVARES, 1992, p. 32-33).

Em referência ainda à trajetória do juiz Munhoz na magistratura, vale destacar as insinuações do narrador de que o juiz se emaranhou nas próprias teias dos aspectos jurídicos com os quais lidava diariamente, não conseguindo discernir entre o “dolo” e o “decoro”. Tendo a consciência de que o “dolo” indica a “deliberação de

violar a lei, por ação ou omissão, com pleno conhecimento da criminalidade do que se está fazendo” e de que o “decoro” é o acatamento das normas morais, ou seja, da dignidade, da honradez, do pundonor”, Munhoz, segundo o narrador, viveu esse jogo duplo do “dolo” e do “decoro”, encenando ora um ora outro em uma vida de aparente virtude:

O juiz Munhoz ia e vinha pelo escritório, ia e vinha, mas não se decidia se em sua vida o dolo ou o decoro teria sobressaído. Ou se apenas o decoro existira para esconder o outro, o dolo, como se isso fosse possível, ou, ou, a vida meu Deus, a vida. (TAVARES, 1992, p. 59)

Antes de morrer, contudo, investe-se da “persona” do juiz para, sutilmente, se eximir de alguma culpa, proferindo, num sopro de vida, sua própria sentença: “ – In dubio pro reo.” (TAVARES, 1992, p. 60). No jogo duplo da narrativa, a voz do narrador ainda se faz presente para explicitar que “dolo” também é uma espécie de punhal que se coloca sobre a cabeça de Munhoz como uma ameaça constante na vida deste. De certo modo, essa ameaça exige de Munhoz uma postura de decoro nas audiências que preside ao travestir-se de juiz com a ampla toga a cobrir-lhe todo o corpo, não deixando à mostra nenhuma parte íntima do corpo. O narrador, aproveitando-se da fala do autor-modelo, “(tal como faziam as senhoras pudicas da família de Maria Bráulia)” (TAVARES, 1992, p. 57), lança o comentário jocoso sobre o modo de proceder do juiz em relação à toga e às mulheres da família de Maria Bráulia. Narrador e autor-modelo impiedosos e até mesmo cruéis, comentam que o juiz “teria de responder por perdas e danos quando no exercício das funções (e fora das suas, então!) procedesse de forma criminosa, fraudulenta, com dolo.” (TAVARES, 1992, p. 57)

Outro aspecto a considerar ainda no jogo duplo da narrativa evidencia-se na vida de Maria Bráulia na relação dela com os dois joalheiros. De um lado Benedito Moreira Zanni a referendar a autenticidade do “rubi sangue-de-pombo” e do outro Marcel de Souza Armand a negar a autenticidade desse rubi. Marcel de Souza Armand joga, também, o jogo do duplo na sua relação íntima com Maria Bráulia, uma vez que o juiz Munhoz, preso às suas preferências sexuais com o secretário-fisioterapeuta, sugere à esposa que ela passasse a sair mais e começasse a visitar a joalheria do amigo Armand. No início, a relação entre Maria Bráulia e Marcel de Souza Armand evoluiu da troca de olhares para longas conversas na “salinha dos

fundos” da joalheria que era reservada para os clientes especiais. Nessa salinha, Maria Bráulia teve sua primeira aula sobre “rubis em lapidação cabochão”. (TAVARES, 1992, p. 51). Narrador e autor-modelo inserem-se nesse jogo do duplo e, do mesmo modo, alternam-se na narrativa como se um e outro não se pudessem conter e passam a relatar, metaforicamente, a relação íntima entre Maria Bráulia e Marcel de Souza Armand:

[...] com o tempo cada vez ocorria menos [o remorso] (pois ao acariciar o seu rubi escondido eram as próprias palavras tranquilizadoras de Marcel que se aninhavam no seu coração bem-formado) um formigamento sem nada de atormentador, um mordiscar de natureza particular na região em que pousava o cabochão de rubi, substituía aos poucos os remordimentos da consciência. (TAVARES, 1992, p. 73)

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

[...] parece que até as vozes se confundem. Tal confusão, entretanto, é orquestrada de forma tão admirável que se torna imperceptível – ou quase, já que a percebemos. Não se trata de confusão, e sim de um momento de clarividência, uma epifania da arte de contar histórias, na qual os componentes da trindade narrativa – o autor-modelo, o narrador e o leitor – aparecem juntos. (ECO, 2009, p. 30)

Não se poderia deixar de registrar o desempenho de um narrador politizado que avalia a participação política do juiz Munhoz no período referente a Getúlio Vargas e ao Estado Novo. Ironicamente, o narrador refere-se a Getúlio como “um baixinho de barriga empinada, com o charuto no canto da boca.” (TAVARES, 1992, p. 55). Dessa maneira, esse narrador articula “a narrativa natural [referências a Getúlio Vargas e ao Estado Novo] [e] descreve fatos que ocorreram na realidade (ou que o narrador afirma mentirosa ou erroneamente, que ocorreram na realidade).” (ECO, 2009, p. 125) Esse narrador, assim, intervém no mundo existente ao se referir a um período político do país e o associa à narrativa ficcionalizada: “Nesses anos de Estado Novo nunca havia se metido [Munhoz] com política nem havia de. [...]

Quando ia ao Rio, gostava das comediinhas cantadas que caçoavam do Presidente.” (TAVARES, 1992, p. 55) Vale lembrar, a título de lembrança, que o juiz Munhoz e Maria Bráulia apreciavam esse tipo de comediinha: “Nas comediinhas cantadas a que Maria Bráulia assistia nos tempos do Munhoz [...]” (TAVARES, 1992, p. 10).

Ao lado da “narrativa natural”, articula-se a “narrativa artificial” que é “[...] supostamente representada pela ficção, que apenas *finje* dizer a verdade sobre o universo real [...]” (ECO, 2009, p. 126). Nesse sentido, o narrador de *Jóias de Família* excede-se em sua performance ao evocar a imagem do Presidente Getúlio Vargas numa espécie de “paratexto”, ou seja, de mensagens externas que circulam em torno da narrativa:

Entrava saracoteando no palco um baixinho com a barriga empinada e o charuto no canto da boca, a plateia vinha abaixo de tanto riso; no camarote oficial outro baixinho com a barriga empinada e o charuto no canto da boca ajudava a plateia a vir abaixo de tanto riso. O Munhoz olhava para o palco e para o camarote. A casa inteira à cunha olhava para o palco e para o camarote; o baixinho cantava e se agitava para o baixinho que ria e aplaudia. Era preciso dar corda num realejo à Capital do País, ao País; e se dava. (TAVARES, 1992, p. 55)

A mesma perspectiva de articulação da “narrativa natural” com a “artificial” observa-se em *Café pequeno* que relata o sentimento da sociedade paulistana em relação às consequências dos atos de Getúlio Vargas oriundos da Revolução de 1932. O trecho abaixo ilustra, pois, essa articulação, ao relatar a visita de Getúlio Vargas a São Paulo:

Certo dia do inverno de 1938 correu a notícia na família de d. Deolinda que seu cunhado, o proprietário de Valo Fundo, havia pedido a ela para hospedar por uma noite em sua casa o mal amado dos paulistas, o dr. Getúlio Vargas, Chefe do Governo do recém-proclamado Estado Novo e que naquele ano de 38 visitaria pela primeira vez depois de 1930 a capital de São Paulo. (TAVARES, 1995, p. 159)

Em *Café pequeno*, a presença de um autor-modelo, em conluio com o narrador, ambos politizados, explicitam:

O lema dos paulistas depois que Getúlio Vargas literalmente “afrontava” São Paulo em 1932 (conseguindo juntar contra si a incrível e breve aliança de dois partidos paulistas que até ali se antagonizavam): “São Paulo não perdoa, não transige, não esquece”, já na era levado inteiramente a sério; ainda assim...Getúlio continuava sendo olhado de lado pelos paulistas que,

segundo um deles transformara o País – principalmente São Paulo, em “Terra dos Interventores”. (TAVARES, 1995, p. 159).

Ressalte-se, ainda, na mesma obra, que o narrador e o autor-modelo, fazem uma referência crítica à Intentona Comunista de 1935 contra o governo de Getúlio Vargas:

Todavia... o que a maioria dos paulistas pensava realmente dele? [...] “[...] os desconfiados, os descontentes os que lhe apontavam a “última truculência”, o Estado Novo [...] [...] Onde se escondiam? Escondidos estavam ou tudo se resumia a conversas particulares e ao cenho franzido quando o nome (o Nome!) era pronunciado? Ou quando viam o retrato (o Retrato!) e o retrato estava por toda parte. (TAVARES, 1995, p. 161-162).

Como se pôde depreender, o desempenho do narrador e do autor-modelo, ao trazerem para a ficção referências tão precisas do mundo real, misturam elementos ficcionais com referências à realidade. Assim, o leitor-modelo, imbuído da tarefa de fazer revelar o emaranhado de elementos contidos na narrativa, explicita que o “nome” e o “retrato”, grafados com letra maiúscula, chegam a estarrecer por trazer à lembrança um período negro da ditadura Vargas: “E, assim, é fácil entender por que a ficção nos fascina tanto. Ela nos proporciona a oportunidade de utilizar nossas faculdades para perceber o mundo e reconstruir o passado.” (ECO, 2009, p. 137).

Assim, performáticos, irônicos e debochados narrador e autor-modelo conduzem a locomotiva na qual se articula o jogo duplo na narrativa a tal ponto que, embora se tenha consciência dos limites de interferência da voz de cada um, percebe-se que ambos se articulam nessa narrativa visando à sequência do discurso narrativo. Assim, no final desse discurso narrativo – “É muito tarde. Várias cabeças rolaram. Umas fora da vida, outras nos travesseiros.” (TAVARES, 1992, p. 81) – o narrador parece apossar-se definitivamente da narrativa e, em um tom de onisciência, de quem está por trás do discurso narrativo, passa a exprimir-se através de uma considerável autoridade em relação à história que conta. Desse modo, revela seu estado de espírito, concluindo que, de todas as cabeças que rolaram, resta somente a do cisne de Murano, mas esta se assemelha a “[...] um frango de pescoço torcido sem pinga de sangue. Estarrece por afrontar as leis da natureza e os costumes dos homens. Um defuntinho de pé.” (TAVARES, 1992, p. 81)

Sabe-se que “[...] o que está sendo narrado é uma história imaginária, mas nem por isso se deve pensar que o escritor está contando mentiras.” (ECO, 2009,

p. 81), uma vez que o narrador é tão habilidoso no relato das peripécias que o leitor aceita, como um acordo ficcional, essa história imaginária e finge, no papel de um leitor-modelo que interage com o processo de leitura, que o que é narrado de fato aconteceu. E o que é narrado constitui-se em uma espécie de “acerto de contas”, denotando certo “revanchismo” do narrador em relação à conduta do juiz Munhoz ao longo da narrativa. Expõe ao ridículo e com crueldade a imagem do juiz Munhoz através da metáfora do cisne de Murano: “um frango de pescoço torcido”, que tem “a aparência de vida emprestada”, mas não tem vida própria, pois se a tivesse estareceria “as leis da natureza e os costumes dos homens. Um defuntinho de pé.” (TAVARES,1992 p. 81). Eis a desforra do narrador debochando da imagem de Munhoz, não como um defunto, mas, sarcasticamente, caracterizado como um “defuntinho”.

A narrativa de *Jóias de Família*, graças à performance do jogo duplo do narrador, aprisiona o leitor nas fronteiras de um mundo imaginário e, de uma forma ou de outra, leva-o a considerar que o universo ficcional que se esboçou nessa narrativa não se encerra com o ponto final da história, mas se estende indefinidamente...

6 DA ARTE DE JOGAR O JOGO DA LINGUAGEM

A análise da linguagem na narrativa de *Jóias de Família* requer uma reflexão, uma vez que o texto de Zulmira Ribeiro Tavares propõe um universo de sentido que oferece possibilidades múltiplas de interpretação tomando por base o mundo ficcional. Nesse sentido, a linguagem é multiforme e instaura, no campo semântico, significâncias que são engendradas pelo narrador em seu discurso encenado em uma narrativa em que tudo se duplica, em que nada é único e na qual se valoriza a cópia da cópia. Assim, tem-se uma narrativa instável, “porosa” na qual a palavra pode-se abrir para uma multiplicidade de operações que têm por base um jogo de relações que se cruzam nessa narrativa.

A narrativa constitui-se, então, em um discurso literário que, em função de uma linguagem marcada pela opacidade abre-se para um universo de descodificações, uma vez que a linguagem, não sendo um conjunto de signos independentes, admite alto índice de multissignificação. A linguagem é, portanto,

[...] coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que todas juntas, elas formam uma rede de marcas, em que cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação. (FOUCAULT, 2002, p. 47)

A partir, pois, dessa perspectiva apontada por Foucault e do fato de que as próprias coisas podem esconder um enigma por meio da linguagem tem-se, na narrativa de *Jóias de Família*, a primeira “coisa” a que se propõe um deciframento, ou seja, o “rubi sangue-de-pombo”, que, pela sua cor avermelhada semelhante ao sangue de pombo deflagra, pela sua autenticidade ou não, todo o processo narrativo no texto de Zulmira. Assim, segundo Spitzer, como um “objeto movediço”, o rubi se deslocará, metaforicamente, na narrativa, adquirindo uma profunda abrangência psicológica em relação à Maria Bráulia, ou seja, a simples referência ao rubi instaura na personagem um clima de tensão. Isso se materializa no texto por meio do diálogo inicial entre o sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz e Maria Bráulia a respeito da autenticidade do “rubi sangue-de-pombo”. Percebe-se que Julião Munhoz é extremamente cuidadoso no diálogo que mantém com a tia, isto é, por meio de

pensamentos interrompidos por reticências visando a uma substituição de termos que se adaptem psicologicamente ao caráter da tia que não aceita a revelação do sobrinho sobre a não-autenticidade do rubi. Vai, também, adiando a revelação pela inserção de negativas que delongam essa revelação. Por outro lado, a voz do narrador, próxima à do sobrinho, aumenta a tensão da narrativa e a ansiedade deste:

- Pois é... está lhe dizendo o sobrinho, a voz um tanto ansiosa – quem diria... sei que vai ter um grande choque, minha tia, não queria eu lhe trazer a notícia, me admira que durante todo esse tempo nunca...nunca tenha feito uma avaliação... (TAVARES, 1992, p. 7).

O jogo do falso/verdadeiro em relação ao rubi encena-se por meio da linguagem de Maria Bráulia plena de termos cognatos de “falso”, isto é, “falsário”, “falsificador”, “falsificações”. Desse modo, ela tenta desestabilizar o sobrinho quanto à certeza dele sobre a não-autenticidade do rubi, instaurando na narrativa a dúvida e a incerteza, dando a entender que o sobrinho falta com a verdade e esconde algo. Continua a delongar a revelação do sobrinho, argumentando que “pedra”, como se referiu o sobrinho à joia, é diferente de “gema”: “[...] Que joalheiro é esse que chama gema de pedra?” (TAVARES, 1992, p. 9). Sem dúvida, Maria Bráulia dissimula na presença do sobrinho, pois ela sabe que o “rubi sangue-de-pombo”, presente de noivado do defunto juiz Munhoz, é falso. Assim, por meio da linguagem encenada fingem tanto o texto quanto Maria Bráulia.

O “rubi sangue-de-pombo” é, alegoricamente, associado à “grande lição” que Maria Bráulia recebe do juiz Munhoz quando este lhe deu o rubi como presente de noivado. Contudo, o verdadeiro sentido desse presente só foi compreendido muito mais tarde por ela quando se depreende da narrativa, metaforicamente, que a natureza da pedra era falsa como também falsa era a natureza do juiz. A linguagem da narrativa, referindo-se ao rubi original e à cópia, conclui, de modo enfático por meio de uma estrutura paradoxal, que esses rubis “vinham a ser um só rubi e não vinham a ser rubi nenhum [...]” (TAVARES, 1992, p. 30), isto é, nunca existiu o rubi verdadeiro, mas sempre existiu o rubi falso, ou seja, a cópia da cópia, a *mímesis* “[...] que supõe algo antes de si a que se amolda, de que é um análogo, algo que não é realidade, mas uma concepção da realidade.” (LIMA, 2003, p. 180). Deduz-se, portanto, que, na arte de jogar o jogo da linguagem, as palavras encenam tanto quanto o juiz Munhoz.

Metaforicamente, o “rubi sangue-de-pombo” mantém uma semelhança com uma “estrela de seis pontas”, a sugerir uma bússola que (des)orienta Maria Bráulia, quando, no meio da noite, sob a luz artificial do abajur, vê o “cabochão” crescer e o pensamento dela dirigir-se ao joalheiro e amante Marcel de Souza Armand. “O nome [cabochon] foi dado por causa de sua forma arredondada de caboche, que quer dizer prego, prego de cabeça grande.” (TAVARES, 1992, p. 71). Assim, o rubi é, alegoricamente, o “cabochão”, o “prego de cabeça grande” a preencher as noites de fogaréu de Maria Bráulia. Ela o “[...] alisa distraidamente com uma das mãos no peito.” (TAVARES, 1992, p. 63). De fato, o “rubi sangue-de-pombo” é a metáfora da sexualidade que se depreende da narrativa e por meio dele Maria Bráulia e Marcel de Souza Armand atingem o orgasmo: “Ele a havia pronunciado [prego de cabeça grande] no original com um timbre carregado, para cima (uma espécie de relincho exultante), talvez truncada pela emoção [...]” (TAVARES, 1992, p. 80).

No jogo da linguagem, o “olhar” é outro elemento que opera possibilidades de criar significados na narrativa: “[...] e os três, Maria Bráulia, Maria Preta e Julião, o secretário oficioso, de maneira quase imperceptível entreolham-se e confirmam pelo olhar alguma coisa muito secreta e prazerosa que lhes é comum.” (TAVARES, 1992, p.6) Por meio do contexto é que se chegará ao significado do “olhar” das personagens, uma vez que “o significado é resultado de uma função relacional, ou seja, nada significa por si, isoladamente.” (GOULART, 2003, p. 13) As três personagens vão falar sobre joias. Esse assunto é prazeroso para Maria Bráulia, pois se depreende da narrativa que ela detém o conhecimento sobre a procedência do “rubi sangue-de-pombo”, do autêntico e do não autêntico, mas joga, estrategicamente, com esse conhecimento, trapaceando na relação com o sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz. O olhar de Maria Preta é, sem dúvida, o mais pleno de significâncias, uma vez que, como serviçal da família Munhoz e habitando as dependências dos empregados, ouve a conversa sobre joias, mas finge não ouvir e demonstra não conhecer nada sobre o assunto. Na verdade, Maria Preta também encena. Embora sempre negue ouvir a conversa sobre joias, pois da dependência dos serviços só se ouvia o barulho da latrina e do chuveiro, tem sempre “os olhos espertos” a olhar para todos os lados:

[...] Maria Preta que ora olha de baixo para cima, ora de cima para baixo, conforme as circunstâncias. Por isso seu rosto não se memoriza com facilidade e até nas fotografias dos álbuns da família Munhoz tem-se

dificuldade em fixá-lo; é um rabisco, um zigue-zague; as íris, além de subirem e descerem, rolam frequentemente também para os lados, e os cantos dos olhos ficam iguais aos rabinhos de ratos cinzentos. Zucti, somem; onde estão? (TAVARES, 1992, p. 17)

É interessante observar o diálogo de Maria Preta com a sobrinha Benedita:

- Com o tempo se você caprichar [na limpeza do pé] vai ficar tão polido e coradinho quanto um cabochão de rubi.
- O que é isso!?
- Você tem mesmo muito ainda que aprender comigo. Tem muita coisa que você não sabe do mundo.
- E o cabochão o que é?
- É quando uma pedra preciosa é lapidada de forma lisa, assim, meio redonda. (Maria Preta vai explicando com as mãos, tomando o calcanhar de Benedita para exemplo.) (TAVARES, 1992, p. 67)

Fica evidente que Maria Preta, além de se portar de acordo com as “circunstâncias”, ou seja, saber “olhar”, “ouvir” e “calar” detém total conhecimento sobre joias, mais especificamente sobre o “cabochão”, como se pôde depreender da conversa dela com a sobrinha. Vale ainda lembrar que, como se trata de uma narrativa na qual tudo é duplo, o olhar de Maria Preta – “ora de baixo para cima, ora de cima para baixo” – ratifica essa narrativa e a linguagem se presta a um jogo que se dá no seu próprio interior, considerando o que as palavras podem significar nas referências sobre o “olhar” de Maria Preta e no diálogo dela com a sobrinha Benedita. Dessa maneira, a linguagem passa a ser o lugar das revelações e se insere em um espaço no qual a verdade se enuncia e se manifesta.

Depreende-se da relação de Maria Bráulia com o joalheiro Marcel de Souza Armand que a linguagem do olhar é extremamente reveladora da afinidade amorosa entre ambos. Marcel tinha consciência de que seu olhar exercia certo fascínio em relação à Maria Bráulia e esta, impotente diante desse olhar, seguia-o com a um “encantador de serpentes” em um complicado jogo de olhares mediado pelo juiz Munhoz: “[...] o joalheiro e ourives achava cada vez mais difícil fitar Maria Bráulia nos olhos [diante do juiz Munhoz] e a recíproca sendo válida ficava cada vez mais difícil aos dois conversarem sem a mediação do juiz Munhoz [...]” (TAVARES, 1992, p. 46). Como se observa, o próprio juiz Munhoz, percebendo a significância do olhar de Maria Bráulia em relação a Marcel de Souza Armand e deste em relação a ela, facilita o relacionamento dela com Marcel, aconselhando-a a visitá-lo na joalheria com mais frequência. A linguagem, portanto, põe a descoberto que se quebrou o “encantamento” e “[...] teve início para Maria Bráulia Munhoz e Marcel de Souza

Armand uma gratificante troca, primeiro de olhares, logo de confidências, seguidas de discussões amenas e conversas a perder de vista”. (TAVARES, 1992, p. 51)

É interessante destacar que, se se pode parodiar a expressão machadiana – “retórica dos namorados” – extraída das considerações do narrador de *Dom Casmurro* sobre o olhar de Capitu e Bentinho, pode-se, também, como arremedo, aplicá-la a Maria Bráulia e Marcel como a “retórica dos amantes”. Aliás, esse arremedo pode não representar nenhuma novidade para a narrativa que sempre se vê às voltas com o duplo, com a cópia a desvelar a encenação que permeia as relações no núcleo familiar dos Munhoz.

Ainda sobre o “olhar”, a narrativa destaca o “olhar de soslaio” que adquire um desempenho singular e encena, através da linguagem, um jogo que se duplica, como se pode depreender do excerto seguinte:

A figura do joalheiro então lhe aparecia [para Maria Bráulia] nitidamente nos mínimos detalhes: a baixa estatura, os ombros largos, uma certa corpulência não destituída 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 Munhoz. [...] A soberana [rainha Vitória da Inglaterra] posava sentada com uma das mãos apoiada no queixo, a cabeça ligeiramente para o lado, olhando de soslaio para algo fora do quadro. (TAVARES, 1992, p. 48)

Na verdade, tanto o “olhar de soslaio” de Marcel de Souza Armand como o do retrato da rainha Vitória da Inglaterra encerram “[...] o mistério das afinidades fisionômicas ocorrendo por meio de aproximações e afastamentos bizarros.” (TAVARES, 1992, p. 48). A linguagem, pois, destaca os elementos paradoxais duplos – “aproximações”/ “afastamentos” – e, de certa forma, faz revelações que se evidenciam na narrativa dupla e ambígua demonstrando, através do olhar sorrateiro, a “astúcia dos dissimulados”. Nesse sentido, a oposição e a contrariedade depreendidas pelo emprego do elemento coesivo “mas” [“mas com o olhar *sempre* de soslaio”] em perfeita articulação com o advérbio de frequência “sempre” põem a descoberto a “astúcia dos dissimulados” por meio do olhar de esquelha de Marcel e da rainha Vitória em uma narrativa na qual as relações humanas são permeadas pelas falsas aparências e pelo fingimento.

Destacam-se, na narrativa, algumas metáforas e por meio de seu exame torna-se possível compreender as dissimulações sugeridas por essas metáforas, uma vez que “é preciso que haja, nas coisas representadas o murmúrio insistente da

semelhança; é preciso que haja, na representação, o recôndito sempre possível da imaginação.” (FOUCAULT, 2002, p. 95). Nesse sentido, Maria Bráulia é, no universo metafórico das “coisas representadas”, o “pequeno caracol”: “[...] (e apesar do tom ameno ainda assim ela encolhera um pouco e ficara menorzinha. E ninguém diria, ao ver aquele pequeno caracol, que dali sairia um dia a velha lépida e desempenada de hoje.” (TAVARES, 1992, p. 25). De fato, a vida tratou de ensinar a Maria Bráulia a maneira de caminhar nos labirintos engendrados pelo juiz Munhoz: “Para isso a vida tomou mais uma vez Maria Bráulia aos seus cuidados, desempenhando o conhecido papel de sua confidente e conselheira.” (TAVARES, 1992, p. 49). No trecho destacado, observe-se que o emprego do conector “e” na estrutura do texto “[...] E ninguém diria [...]” adquire o sentido de “mas”, significando que, embora representada como um “pequeno caracol” e como “menorzinha”, Maria Bráulia é a grande atriz que aprendeu, por “contágio”, com o marido e juiz a técnica da representação.

Outra metáfora que encerra uma mensagem singular na narrativa é a imagem do “cisne de Murano” enquanto semelhança com Munhoz e sua vida dupla ora como juiz e esposo “respeitador” de Maria Bráulia ora como homossexual e amante de seu secretário particular e fisioterapeuta. A referência metafórica com o cisne, enquanto ave que tanto pode viver na água como fora dela, materializa-se na narrativa de *Jóias de Família*:

Uma ocasião, tempos depois do casamento, em um dia em que o marido trabalhava em casa, [Maria Bráulia] ao abrir a porta do escritório o surpreendera com o seu secretário particular, entretidos ambos numa espécie de ginástica rítmica conjunta, de natureza obscura. (TAVARES, 1992, p. 20)

No final da narrativa, a metáfora do cisne de Murano, agora associada ao que é de “carne” e de “pena”, ironicamente, refaz a imagem do juiz Munhoz como “[...] um frango de pescoço torcido sem pinga de sangue. [...] Um defuntinho de pé.” (TAVARES, 1992, p. 81). Tem-se, assim, a metáfora que escarnece, de modo caricatural, a imagem do juiz Munhoz.

Na observação de outros aspectos linguísticos, as palavras ou expressões mantêm uma cumplicidade com a narrativa, como se houvesse uma harmonia entre o narrador e a narrativa constituindo uma misteriosa correspondência entre ambos.

Retome-se, nesse sentido, o início da narrativa: “A mesa está posta para duas

peessoas: ela [Maria Bráulia] e o sobrinho.” (TAVARES, 1992, p. 5). É interessante observar o emprego da forma nominal de particípio do verbo “pôr” [posta] no trecho com a função de adjetivo para enunciar que a cena está arranjada, apresentada para o início do espetáculo que irá se descortinar para o leitor. O emprego dos dois pontos, como elemento de citação, relacionando a expressão “ela e o sobrinho” é um espécie de ementa do que se deseja anunciar, ou seja, no apartamento 91, no bairro do Itaim-Bibi o palco está pronto para a entrada em cena dos atores. Maria Bráulia meio camuflada pela linguagem da narrativa: “de velhice definida mas idade não declarada.” (TAVARES, 1992, p. 5); o outro ator, o sobrinho Julião Munhoz, é o secretário da tia, oficioso, mas não oficial. Tem-se, portanto, a primeira cena do ato que se pretende encenar, ou seja, a conversa sobre a autenticidade ou não do rubi “sangue-de-pombo”.

O emprego das “aspas” em algumas palavras da narrativa parece conduzir o leitor para compreender o que se deseja transmitir. Observe-se um primeiro exemplo: “Mas a grande lição neste terreno Maria Bráulia recebera do juiz ainda quando apenas ensaiava os primeiros passos de uma existência ao seu lado, apesar de só bem mais tarde ter alcançado o seu “verdadeiro” sentido.” (TAVARES, 1992, p. 21) O narrador, ao colocar em evidência a palavra *verdadeiro* assinalada com as aspas, quis destacar que a “grande lição” apreendida por Maria Bráulia só teve sentido quando, definitivamente, ela percebeu que fora enganada pelo juiz Munhoz ao lhe dar de presente de noivado um falso “rubí sangue-de-pombo”, uma joia não autêntica, cuja gema, ela percebeu mais tarde, ser tão falsa como o caráter do próprio juiz Munhoz.

O emprego das aspas constitui, ainda, um caso de discurso direto, ou seja, “o processo mais simples para isso é apresentar-nos o indivíduo e deixá-lo expressar-se, acrescentando-se um verbo *dicendi* (*disse, perguntou, respondeu*) para anunciar a entrada de outro falante.” (CAMARA JR., 1962, p. 25). Nesse sentido, é esclarecedor o exemplo de discurso direto em que Munhoz fala a seu secretário particular e fisioterapeuta sobre a profissão de advogado: “[...] chegava quase a gritar com voz aguda: “Um bom advogado é como um bom tintureiro! Pinta qualquer lei com as cores da sua bandeira.” (TAVARES, 1992, p. 55). Segundo Mattoso Câmara Jr., as aspas evidenciam o discurso direto na narrativa e esse discurso encena uma narração que, nessas condições, tende a transformar-se numa imaginária representação teatral. Nesse sentido, mais uma vez, o juiz Munhoz

encena na narrativa teatralizada. O mais curioso é que o discurso de Munhoz é retomado, anos depois da morte dele, por Maria Bráulia na conversa mantida entre ela e o sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz sobre a administração dos negócios dela:

- Não, o aumento que me pede é impossível [...]. [...] vai tirando a sua parte dos aluguéis como sempre, posso adiantar alguma coisa. [...] Se precisa de um dinheiro extra por que não arranca aquele casal choramingas da minha melhor casa no Paraíso e a aluga por um bom preço? Você leva de gratificação os dois primeiros aluguéis inteiros (tia Brau, a lei do inquilinato.) (TAVARES, 1992, p. 16)

Compreendendo as razões legais apontadas por Julião Munoz, a tia dirige-se a ele encenando fingida indignação pelo fato de o sobrinho não ter estudado advocacia: “Não quero saber. Um bom advogado é como um bom tintureiro dizia sempre o Munhoz. Pinta qualquer lei com as cores da sua bandeira.” (TAVARES, 1992, p. 16). A fala de Munhoz transposta para o discurso indireto, poderia perder sua espontaneidade, se Maria Bráulia não se excedesse em sua encenação diante do sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz, mantendo o fraseado típico de Munhoz, ao pintar, com as cores da bandeira dela, assimilada por contágio na convivência de longos anos com o marido e juiz Munhoz, as vantagens de ser advogado: “Se você fosse advogado seria outra coisa [...]” (TAVARES, 1992, p. 16).

Retome-se, contudo, a análise do discurso direto, uma vez que a interrupção dessa análise ocorreu pelo fato de não se perder de vista o desempenho teatral de Maria Bráulia ao assumir, diante do sobrinho e secretário oficioso, o pensamento de Munhoz sobre a profissão de advogado. Sem dúvida, a retomada desse pensamento demonstra como a linguagem se encena por meio das personagens na narrativa teatralizada.

Alguns exemplos do discurso direto evidenciam as personagens exprimindo-se por si mesmas:

- Não é mais aquela negrinha magricela que a senhora conheceu pequetita assim não é mesmo, d. Brau? [...]
- Não é mais magricela, não é mais negrinha, estou vendo. Você arrumou uma linda cor de caramelo Dita, Bene, Benedita. Tenha juízo, heim? Vai fazer estragos em muitos corações. (TAVARES, 1992, p. 39)

Do ponto de vista expressivo, o diálogo estabelecido entre Maria Preta e Maria Bráulia por meio do discurso direto mostra, na narrativa, uma das

características desse discurso, isto é, a evocação do fato narrado sob a forma de um esquete teatral no qual as cenas vão-se sucedendo diante dos olhos do leitor-espectador. Esse esquete atinge o auge do humorismo irônico levado a efeito pelo comentário do narrador: “[...] Maria Bráulia repara no seu traseiro [de Benedita] duro e empinado, nas duas bolas que sobem e descem quando ela anda.” (TAVARES, 1992, p. 39).

Ressalte-se o ponto alto do discurso direto articulado pelo ardiloso narrador quando este oferece ao juiz Munhoz, em seu leito de morte, a oportunidade de exprimir-se por si mesmo: “Em suma, ele havia dito então muito claramente, ainda que num sopro: – In dubio pro reo.” (TAVARES, 1992, p. 60)

Munhoz, de modo retórico, como se estivesse no universo jurídico, encenou sua própria morte, instaurando a dúvida por meio da “pequena frase latina que pertence ao universo do juízo togado, de que em caso de dúvida a sentença deve pender a favor do réu.” (TAVARES, 1992, p. 60). Absolver ou condenar o juiz Munhoz? Eis a questão! Fica, contudo, o pensamento de Emile Zola citado por Camara Jr. (1962, p. 26): “A grande questão é por bem aprumadas criaturas vivas, que representem diante dos leitores a comédia humana, com a maior naturalidade possível.”

Percorrida a caminhada do discurso direto, é preciso que se analise como se configura, na narrativa, o discurso indireto, isto é, quando o narrador se encaixa no discurso do enunciado com suas palavras: “Lá embaixo na portaria o sobrinho pede ao moço da guarita que avise no apartamento 91 [...]” (TAVARES, 1992, p. 6) Tem-se, nesse caso, o verbo *dicendi* [pede] estabelecendo um elo subordinativo com a conjunção integrante [que]. A análise desse aspecto gramatical pretende demonstrar que a linguagem, no exemplo destacado, adquire um tom mais informativo em função do vínculo sintático-semântico que se estabelece por meio da fala reproduzida indiretamente pelo narrador. Dessa maneira, a narração perde um pouco de seu efeito pictural e cênico, uma vez que se exclui da narrativa a expressividade linguística do diálogo encenado pelas personagens, como ficou demonstrado na análise do discurso direto. No entanto, a conciliação do discurso direto com o indireto dá à narrativa certa expressividade: “As pessoas às vezes comentam: A vida, heim? A gente nem percebe.” (TAVARES, 1992, p. 54). As palavras do narrador articulam-se com a fala da personagem, sugerindo que se

ouvem as palavras dos próprios lábios de Maria Bráulia de que ela não percebe a passagem da vida.

Ao lado do discurso direto e do indireto, pode-se usar um terceiro processo, isto é, o discurso indireto livre que conserva “o cunho linguístico das frases citadas sem a necessidade da sua transcrição em nome da personagem.” (CAMARA JR., 1962, p. 28). Observemos um primeiro exemplo: “Não seja pidão! [Julião Munhoz] Já não lhe prometi a joia? Sei, sei, está apertado [...]” (TAVARES, 1992, p. 16). Nesse primeiro exemplo, o discurso indireto livre apresenta-se sem nenhum elemento de ligação que se subordine a um verbo introdutor *dicendi* relacionado ao diálogo de Maria Bráulia com Julião Munhoz. Veja-se, agora, um segundo exemplo: “Maria Bráulia estremeceu ao nome. Santinha de Samouco? De Samouco? Por que Santinha de Samouco? – Nunca obteve resposta, primeiro de tudo porque nunca dirigiu a pergunta a ninguém além de si própria.” (TAVARES, 1992, p. 77) Da mesma maneira, não há, no trecho destacado, o verbo *dicendi* atrelado à fala de Maria Bráulia. Valorizam-se as interrogações como expressão espontânea da dúvida que a personagem carregou para sempre consigo. Assim, nos dois exemplos destacados, pôde-se observar a presença do narrador ao lado da personagem, dando a impressão de que ambos falam em uníssono.

Na narrativa de *Joias de Família*, apesar da manifestação do discurso direto e indireto, há o predomínio do discurso indireto livre, até mesmo como resultante da conciliação daqueles, enfatizando a liberdade gramatical de Zulmira em relação ao desempenho psicológico das personagens na narrativa. Conclui-se, preliminarmente, que “o melhor meio de entendermos e interpretarmos a psique de alguém é procurarmos irmanar-nos com ele e sentir os seus motivos e impulsos.” (CAMARA JR., 1962, p. 31). O discurso indireto livre revela, portanto, os sentimentos dissimulados das personagens em uma narrativa que se constitui verdadeiro campo minado no qual tudo se duplica e se encena através de “palavras transatlânticas” (TAVARES, 1992, p. 56). Em decorrência, pois, do duplo, da cópia da cópia, do análogo, do mesmo, a linguagem também se estruturará como tal, ou seja, por meio da relação de um significante com um significado estabelece um liame entre a ideia de uma coisa e a ideia de outra. Dessa maneira é que a palavra duplicada se articula na narrativa, como propõe a *Lógica de Port-Royal* citada por Foucault (2002, p. 88): “O signo encerra duas ideias, uma da coisa que representa, outra da coisa representada; e sua natureza consiste em excitar a primeira pela segunda.” Desse

modo, o autêntico “rubi sangue-de-pombo”, presente do joalheiro e amante Marcel de Souza Armand a Maria Bráulia, associa-se à série dos signos significantes pelo excesso de significados que se produz dele na narrativa e o rubi não autêntico, presente de noivado do juiz Munhoz a Maria Bráulia, como a coisa representada, é o signo flutuado em evidente desequilíbrio em relação à joia autêntica. Pode-se, pois, deduzir que existem “duas séries significante e significada [e que] há um excesso natural da série significante, uma carência natural da série significada.” (DELEUZE, 2007, p. 52).

Alguns exemplos destacados da narrativa certamente demonstrarão como as palavras se articulam na estrutura linguística duplicada: “[...] aflige-se cada vez mais Julião, o sobrinho-secretário que, tal como as gemas compostas, é dois em um, padecente enquanto sobrinho, padecente enquanto secretário.” (TAVARES, 1992, p. 12) No contexto da narrativa, é recorrente a apresentação de Julião ora como o sobrinho do falecido marido de Maria Bráulia, o juiz Munhoz, ora como o secretário dela. Além disso, é o elemento metafórico que é associado a “gemas compostas” visando a um efeito expressivo que se duplica por meio do numeral “dois”. Ressalte-se que o emprego do adjetivo “padecente” associado ao sobrinho e secretário revela o jogo a que se propõe Maria Bráulia ao lidar com a imagem duplicada de Julião Munhoz ora como um, o sobrinho, ora como outro, o secretário. Inserida, prazerosamente, nesse jogo, depreende-se a promessa dela de dar ao sobrinho-secretário a joia: “Já não lhe prometi a joia?” (TAVARES, 1992, p. 16). Promessa nunca cumprida pela exímia jogadora e atriz Maria Bráulia.

Algumas estruturas linguísticas, com palavras duplicadas, são recorrentes na narrativa: “Lindo! Lindo! [o rubi “sangue-de-pombo], ela [Maria Bráulia] repetirá várias vezes.” (p. 24) “Viver! Viver! Como era excitante estar finalmente na própria casa.” [de Maria Bráulia] (TAVARES, 1992, p. 26). Depreende-se das exclamações de Maria Bráulia a força expressiva das palavras que despertam a imagem das coisas que fazem parte da existência dela, ou seja, o “rubi sangue-de-pombo” e a “casa” na qual passa a residir. Assim, a “casa” será o grande palco do teatro no qual Maria Bráulia, ao lado de Munhoz, formando uma perfeita dupla, interpretará “a quatro mãos a mesma peça mas tirando da superfície arrepiada da água dos finger bowls gêmeos encantos sempre renovados.” (TAVARES, 1992, p. 27) O dois “rubis sangue-de-pombo”, o autêntico e o não autêntico, estabelecerão, na vida de Maria Bráulia, uma atmosfera fantasiosa e sentimental impregnada de expressividade. A

joia e a casa, portanto, suscitarão as mais vivas e variadas imagens que se associam ao universo teatral da velha viúva e atriz: “É neste sentido que se diz que numa palavra se podem conter todos os fenômenos da vida. O seu poder evocador não conhece limites.” (LAPA, 1968, p. 10).

Observe-se o trecho seguinte:

Maria Bráulia não saberia dizer exatamente quando, a partir exatamente de que momento, finalmente soubera: que o rubi que ficara guardado no Brasil em um banco de São Paulo, e o que viajara com ela e fora roubado na Suíça em algum lugar de Lausanne, vinham a ser um só rubi e não vinham a ser rubi nenhum (como nunca houvera cofre de banco algum). (TAVARES, 1992, p. 30)

Os verbos em dupla se articulam ora por constituírem ações opostas [ficara/viajara] ora por se corresponderem entre si em relação ao tempo e modo verbal, isto é, o pretérito mais que perfeito do modo indicativo exprimindo um tempo passado, agora retomado pelas lembranças de Maria Bráulia, ora por suscitarem, bem ao gosto da narrativa do duplo, a imagem de uma rua de dupla mão, ou seja, “vinham a ser um só rubi e não vinham a ser rubi nenhum [...]” (TAVARES, 1992, p. 30) Dessa maneira, a imagem do que se passava por autêntico evocava a imagem do outro, do análogo, da cópia. Assim, a linguagem também se estrutura de modo duplicado visando a um jogo em perfeita articulação com a narrativa.

A dúvida de Maria Bráulia se materializa quando ela “parou e deu uma pensadinha suplementar: Desde quando? Desde quando? Desde muito antes do casamento não é mesmo?” (TAVARES, 1992, p. 32) Ironicamente, a “pensadinha suplementar” de Maria Bráulia não se refere somente ao relacionamento homossexual do juiz Munhoz com seu secretário - fisioterapeuta mas também à não-autenticidade do “rubi sangue-de-pombo”, à cópia da cópia, “objeto movediço” sempre presente na narrativa. Assim, a dúvida inicial e a certeza posterior da velha viúva se manifestam “de tal sorte que a representação, sempre acorrentada a conteúdos muito próximos uns dos outros, se repete, se recorda, dobra-se naturalmente sobre si, faz renascer impressões quase idênticas e engendra a imaginação.” (FOUCAULT, 2002, p. 97).

Não se pode deixar de observar que a associação do sufixo *-mente* ao adjetivo “exato”, formando a palavra “exatamente”, com valor de advérbio, dá ao trecho destacado um sentido singular, uma vez que ele se repete na narrativa: “[...]”

não saberia dizer exatamente [...]” “[...] a partir exatamente [...]” (TAVARES, 1992, p. 30). As palavras adverbializadas em dupla estão na sua ordem lógica, isto é, referem-se aos verbos “saberia dizer” e “partir”, mas a relação advérbio/verbo recai mesmo é sobre Maria Bráulia evidenciando a certeza do momento exato em que ela soubera que o rubi, presente do marido e juiz, era falso, pois “o anel que ia e vinha – colocado, trocado, guardado, sumido, roubado – o era sempre pelas mesmas mãos [...]” (TAVARES, 1992, p. 30), ou seja, pelas mãos do juiz Munhoz. Essa certeza é retomada pelo termo adverbializado “finalmente” articulado com o verbo “soubera”. Vemos, assim, que os advérbios exprimem de modo perfeito a cena sobre a não autenticidade do rubi, uma vez que eles, articulando-se com a narrativa, introduzem “não apenas uma noção de tempo, mas ainda de modo.” (LAPA, 1968, p. 188).

É interessante perceber como alguns exemplos próprios da linguagem oral dão à narrativa um tom de conversa informal, como se observa no diálogo entre a serviçal Maria Preta e a sobrinha Benedita quando esta se refere à história de Mária Bráulia e o “rubi sangue-de-pombo”, o “cabochão”: “- Mas essa d. Brau é mesmo do cacete!” (TAVARES, 1992, p.67). Nesse sentido, depreende-se que a linguagem se encena para demonstrar que o tom da conversa entre a sobrinha e a tia acaba estabelecendo a relação entre “cabochão” e “cacete”: “- Nominho do cacete! Esse? – Cabochão.” (TAVARES, 1992, p. 69). Essa relação é corroborada pela explicação de Marcel a Maria Bráulia na “segunda e definitiva lição sobre o cabochão de rubi.” (TAVARES, 1992, p. 71): “o nome foi dado por causa de sua forma arredondada de caboche, que quer dizer prego, prego de cabeça grande.” (TAVARES, 1992, p. 71). Desse modo, o linguajar de Benedita, tão específico da oralidade, se insere na narrativa, estrategicamente, visando ao duplo sentido que dá ao contexto. Assim, a linguagem do diálogo se encena para participar do jogo sugestivo da sexualidade que se estabelece entre Maria Bráulia e o “rubi sangue-de-pombo”: “É quase meia-noite. Maria Bráulia está deitada com o cabochão de rubi no pescoço. Alisa-o distraidamente com uma das mãos no peito.” (TAVARES, 1992, p. 63).

Vejamos outro exemplo:

Tem pessoas que morrem bem referidas, com velório, enterramento, missa de sétimo dia, seguidos por várias providências práticas e inadiáveis (algumas bastante difíceis de serem levadas a cabo, por exemplo a conhecida renúncia a um par de brincos de brilhantes em benefício de certa pessoa), como aconteceu com o juiz Munhoz. E tem pessoas que simplesmente somem do outro lado do oceano, com tal sovínice de provas

materiais que a palavra “morte” aplicada a elas há de parecer sempre descabida, uma coisa excessiva. (TAVARES, 1992, p. 75)

A lembrança da velha viúva Maria Bráulia registra, de modo natural, sem nenhuma afetação, um comentário sobre a morte do juiz Munhoz e sobre o desaparecimento do joalheiro e amante Marcel de Souza Armand. O emprego do verbo “ter” por “haver”, no trecho destacado, evidencia um registro informal da linguagem. Esse verbo encena, por meio da estrutura linguística em que se insere, o jogo duplo da linguagem, ou seja, “tem pessoas que morrem bem referidas [...] e tem pessoas que simplesmente desaparecem [...]” (TAVARES, 1992, p. 75). O pensamento de Maria Bráulia não só se destaca pelo extremo tom de confiança ao leitor mas também é carregado de uma fina ironia ao se referir à morte de Munhoz como “bem referida”, cercada de todos os aparatos que as pessoas da casta dele têm nesse momento. Por outro lado, a velha viúva revela um tom de queixume a respeito do “sumiço” de Marcel de Souza Armand. Tem-se a sensação de que realmente Munhoz morreu, mas não se tem a certeza da morte de Marcel. Nas lembranças de Maria Bráulia, Marcel flutua “numa espécie de limbo” (TAVARES, 1992, p. 76), num local de incerteza “onde a alminha das coisas divertidas, repartidas pelo desaparecido com quem as usufruiu junto dele um dia, permaneça irrequieta e incontrolável; um ziguezague de diabinhos nas suas reinações.” (TAVARES, 1992, p. 76) Assim, o emprego do verbo “ter” no trecho no qual se avalia a ideia da morte sugere algo encantatório, fantasioso que se associa à “alminha das coisas divertidas”. Pode-se, pois, chegar à conclusão de que “há uma tonalidade afetiva para as palavras, decorrente de uma natureza mais ou menos convencional atribuída às coisas designadas.” (CAMARA JR., 1977, p. 52) É exatamente essa “tonalidade afetiva” que se infere das lembranças de Maria Bráulia nas quais a palavra “morte” insere-se numa espécie de “limbo”, não se anula propriamente, mas persiste em surdina a evocar “um ziguezague de diabinhos nas suas reinações.” O “desaparecimento” de Marcel não suscita para a velha viúva a morte dele. Vale, portanto, a dúvida sobre o sumiço dele, e é prazeroso para ela, em seu imaginário, alimentar essa dúvida, esse flutuar ambíguo entre morte e sumiço.

A despeito, portanto, do que foi observado, o que vale mesmo é destacar a importância que têm o tom, a tonalidade afetiva e a perspectiva na formação da escrita, uma vez que tom e perspectiva proporcionam a compreensão da mensagem artística: “Mediante a perspectiva, a trama da cultura entra na escrita. Pelo tom é o

sujeito que se revela e faz a letra falar”. (BOSI, 2003, p. 469). Esse sujeito é Maria Bráulia que, através de suas lembranças, afina-se com a linguagem da narrativa.

A articulação da linguagem com a narrativa, sem dúvida, visa a uma encenação por meio de processos expressivos que, passivamente, submetem-se à narrativa encenada na qual a palavra, ao escapar do seu sentido denotativo, envereda por um caminho em surdina a suscitar certos sentidos tão específicos da narrativa literária. Veja-se: “Maria Bráulia deu uma pensadinha suplementar: Desde quando? Desde quando?” (TAVARES, 1992, p. 32) A expressão “pensadinha suplementar” estrutura-se no trecho para demonstrar certa ironia do narrador ao penetrar no pensamento da personagem Maria Bráulia para demonstrar, sarcasticamente, que a relação amorosa entre o marido dela, o juiz Munhoz, e o secretário particular e fisioterapeuta já acontecia muito antes do casamento. E a associação de “suplementar” à “pensadinha” ratifica e amplia essa ironia, que também se materializa por meio do sufixo *-inho (a)* associado à palavra, de tal modo que o sentido denotativo dessa expressão não se anula propriamente, mas se insinua, camufladamente, na narrativa dando ao trecho um expressividade irônica plena de decepção.

Muitos aspectos foram observados, mas se tem a certeza de que outros podem ser depreendidos da narrativa, uma vez que “as palavras suscitam em nós as imagens das coisas a que se referem; mas como essas coisas podem revestir vários aspectos, cada um de nós apreende na palavra o seu aspecto pessoal, aquele que particularmente lhe interessa.” (LAPA, 1968, p. 10)

Partindo-se, pois, das imagens suscitadas pelas palavras na narrativa, procedeu-se a um estudo analítico-interpretativo da linguagem sugerido pelos diversos processos expressivos presentes no texto. Decorrente desse estudo, percebeu-se como a linguagem, por meio de “desvios”, concorreu para a encenação da narrativa e o leitor deve

[...] tentar ficar no centro da obra e recriar o corpo do trabalho. Uma metáfora, uma anáfora, um staccato podem estar em qualquer lugar na obra e podem ter significação ou não. O que vai nos revelar se são importantes é o sentimento que temos da obra em sua totalidade. (SPITZER, 1970, p. 68-69, tradução nossa).¹

¹ [...] essayer de se placer au centre même de création, - et de recréer l'organisme de l'oeuvre. Une métaphore, une anaphore, un staccato peuvent se trouver n'importe où dans la littérature; ils peuvent être signifiants ou ne pas l'être. Ce qui nous révèle s'ils sont importants, c'est le sentiment qui s'est déjà formé en nous à propos d'une oeuvre en sa totalité.

Dessa maneira, a interpretação de cada detalhe da linguagem revelou um narrador estrategicamente inserido na narrativa, em plena harmonia com ela, consciente de quando estender ou interromper a frase, acelerar ou retardar a ação: “Acaso ela [Maria Bráulia] era mulher de andar com pedrinha de vidro colorido no dedo? Tinha graça!” (TAVARES, 1992, p. 29) A expressão “tinha graça!”, no contexto da narrativa, vai muito mais além do ponto de exclamação e é altamente reveladora do caráter de Maria Bráulia, uma vez que ela terá de lidar com as sutilezas do que é autêntico e do que não é. Assim, não se pretendeu esgotar o assunto, mas apenas suscitar as variadas e vivas imagens evocadas pelas palavras.

7 DO JOGO OU DA ARTE DE JOGAR O JOGO FINAL

A análise da narrativa de *Joias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, revelou a íntima ligação entre o autor, o texto e o leitor. De um lado, o desempenho do narrador como uma voz que conduziu a narrativa por meio de uma postura cujo foco foi o da análise diante da realidade representada. Com uma lâmina afiada, foi dilacerando, aos poucos, as relações humanas permeadas pela mentira, pelo fingimento e pela dissimulação. Do outro, como estratégia textual, a voz de um autor-modelo extremamente “tagarela” que se pôs entre parênteses em diálogo constante com o narrador, numa espécie de “bate-rebate”, visando a dar sentido ao mundo encenado no texto. Assim, foi preenchendo os espaços lacunares da narrativa e se dirigiu ao leitor a fim de tê-lo como colaborador no contexto da narrativa.

Tendo, pois, o texto como um vasto campo para o jogo, narrador e autor-modelo tiveram a consciência de que estavam pisando um campo minado pelo fingimento no qual não só fingiam as personagens como também a linguagem numa espécie de jogo lúdico que se foi expandindo ao longo da narrativa encenada cuja trama fez trapaças com o falso e com o verdadeiro envolvendo um anel de noivado – o “rubi sangue-de-pombo”. A réplica da gema incrustada nesse anel de noivado foi duplicada e guardada, sob o pretexto de seu extraordinário valor, em um cofre de banco. Na verdade, o que ficou demonstrado é que nunca existiu a gema verdadeira, mas sempre existiu a gema falsa, a mesma que foi duplicada como autêntica. Essa duplicação, um jogo ilusório, sempre encenado pelas mãos do mesmo ilusionista, o juiz Munhoz, foi o jogo que ele arquitetou para ingressar na tradicional família de Maria Bráulia, uma vez que pertencia a uma classe social inferior.

Os “giros”, pois, do “rubi sangue-de-pombo” articularam-se com toda a narrativa como algo mágico propondo um jogo discursivo que revelou, aos poucos, Maria Bráulia, como a mocinha ingênua de família e depois como a velha viúva experiente que foi aprendendo a se safar do sobrinho interesseiro e secretário oficioso Julião Munhoz e a conviver com a homossexualidade do marido e juiz, compreendendo a preferência dele pelo secretário particular e fisioterapeuta. Lidou,

com habilidade e destreza, com a serviçal da família, Maria Preta, “como se” ela fosse da família e compreendeu que ela conhecia tudo sobre o “rubi sangue-de-pombo”, embora sempre negasse isso. Cúmplices uma da outra, Maria Bráulia e Maria Preta, ambas “Marias”, afinavam-se em tudo na vida e tudo sabiam sobre joias e gemas falsas ou verdadeiras. Esgueirou-se, também, do casamento de “fachada” e se reinventou na relação amorosa com o joalheiro e amante Marcel de Souza Armand, que lhe deu de presente um autêntico “rubi sangue-de-pombo”, um “cabochão” um “prego de cabeça grande” que, como símbolo fálico, preencheu as noites da velha viúva e se inseriu na sua vida como uma peça inteiramente dela. Assim, esse “cabochão”, enquanto metáfora da sexualidade, levou Maria Bráulia ao orgasmo, e ela, revigorada, no final da vida, não perdeu a oportunidade de estar a sós com o verdadeiro rubi...

Assim, como em um grande palco de teatro, encenou-se a narrativa de *Jóias de Família*. A “mentira” foi o fio condutor dessa narrativa que, permeada por uma linguagem encenada, reinventou-se a cada instante, em um movimento constante de ida e vinda. Assim, no último capítulo, como em um fim de comédia, ironicamente, concluiu-se, de modo patético, a arte de jogar o jogo final, ou seja, de retorno ao início da narrativa e à imagem do “cisne de Murano”, “um frango de pescoço torcido”, um “defuntinho de pé”. Narrador, autor-modelo e leitor, diante dessa imagem estupefacente, têm a consciência de que o mundo ficcional se apoiou “parasiticamente” no mundo real e mostrou as mazelas dos seres humanos em uma sociedade extremamente dissimulada e hipócrita.

Assim, chegou-se ao jogo final. É mister, contudo, destacar o desempenho fascinante da ficção nos diversos espaços suscitados pela narrativa, ou seja, a exploração do espaço sociológico no qual o narrador fez reflexões sobre a sociedade paulistana do século XX. Destacou-se, também, o espaço físico no qual a narrativa se desenvolveu, isto é, a residência da família de Maria Bráulia, além de seu apartamento-teatro no bairro do Itaim-Bibi em São Paulo. Aos espaços subjetivos da memória da velha viúva foram dispensadas atenções especiais, como uma forma de torná-los indelévels e inesquecíveis.

O jogo discursivo, ao propor os inúmeros duplos, foi avaliado sob a perspectiva de que eles se estabeleceram por meio de pactos, ou seja, o marido de Maria Bráulia mantinha um pacto de homossexualidade com seu secretário particular e fisioterapeuta; aquela, por outro lado, relacionava-se com o joalheiro e

amante Marcel de Souza Armand e ainda administrava, com esperteza, o pacto de cumplicidade com a serviçal da família e com o sobrinho e secretário oficioso Julião Munhoz. Todos esses pactos duplos evoluíram e se desdobraram na narrativa dando origem ao jogo das aparências, às dissimulações, ao fingimento. Maria Bráulia foi a grande atriz nesse campo do jogo.

A articulação dos aspectos linguísticos com a narrativa evidenciou-se por meio dos diversos processos expressivos originando certos sentidos tão específicos da linguagem literária. Nesse sentido, as metáforas suscitadas pela narrativa ultrapassaram os efeitos de sua relação com o significante e se desdobraram em um mundo imaginário e de ilusão conduzido, com primor, pelo narrador.

Vale destacar, como observação final, que, sendo qualquer obra de arte passível de várias interpretações, tem-se a consciência de que a leitura da narrativa de *Jóias de Família*, de Zulmira Ribeiro Tavares, suscitou inúmeras questões, que foram analisadas, mas que permanecerão em aberto, como uma proposta de um jogo a sugerir sempre uma nova jogada, um desvendamento...

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Aluísio. **Uma lágrima de mulher**. São Paulo: Martin Claret, 2004. 148 p.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000. 242 p.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 4. ed. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2008. 78 p.
- BATAILLE, Georges. A afinidade da reprodução e da morte. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.52-58.
- BATAILLE, Georges. A transgressão. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.59-65.
- BATAILLE, Georges. O erotismo na experiência interior. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.27-36.
- BATAILLE, Georges. O interdito ligado à morte. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.37-45.
- BATAILLE, Georges. O interdito ligado à reprodução. In: BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987. p.46-51.
- BAUDRILLARD, Jean. A precessão dos simulacros. In: BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. p.7-57.
- BOSI, Alfredo. A interpretação da obra literária. In: BOSI, Alfredo. **Céu, Inferno: ensaios de crítica literária e ideológica**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. p.461-479.
- BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. **Dicionário de Mitos Literários**. Trad. Carlos Sussekind *et al.* Rio de Janeiro: José Olympio, 2005. p.261-287.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. **Contribuição à estilística portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1978. 76 p.

CAMARA JR., Joaquim Mattoso. O discurso indireto livre em Machado de Assis. In: CAMARA JR. **Ensaios machadianos**: língua e estilo. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1962. p.25-41.

CASTELO BRANCO, Lúcia. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984. 71 p.

DA MATTA, Roberto. Carnaval em múltiplos planos. In: DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p.87-136.

DELEUZE, Gilles. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.259-271.

ECO, Umberto. A linguagem do rosto. In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.45-58.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: ECO, Umberto. **Lector in Fabula**: a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008. p.35-49.

ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. 147 p.

ECO, Umberto. Sobre os espelhos. In: ECO, Umberto. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Trad. Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p.11-37.

FOUCAULT, Michel. A prosa do mundo. In: FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.23-61.

FOUCAULT, Michel. Representar. In: FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**: uma arqueologia das ciências humanas. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002. p.62-105.

FRANÇA, Júnia Lessa; VASCONCELLOS, Ana Cristina de. **Manual para Normalização de Publicações Técnico-Científicas**. 8.ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

GÊNESIS. In: **Bíblia Sagrada**. São Paulo: Paulus, 1990. p.14-50.

GOULART, Audemaro Taranto. O duplo e a narrativa recorrente. In: GOULART, Audemaro Taranto. **A conversão da leitura**: ensaios de crítica literária. Belo Horizonte: FUMARC/PUC-MG, 1985. p.114-121.

GREEN, André. O duplo e o ausente. In: **O desligamento**: psicanálise, antropologia e literatura. Trad. Irene Cubric. Rio de Janeiro: Imago, 1994. p.37-55.

KON, Noemi Moritz. A dupla navegação. In: KON, Noemi Moritz. **Freud e seu duplo**: reflexões entre psicanálise e arte. São Paulo: Edusp, 1996. p.105-129.

KON, Noemi Moritz. O Doctor - Poeta. In: KON, Noemi Moritz. **Freud e seu duplo**: reflexões entre psicanálise e arte. São Paulo: Edusp, 1996. p.132-183.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da Língua Portuguesa**. 5. ed. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1968. 220 p.

LIMA, Luiz Costa (Org.) **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.105-118.

LIMA, Luiz Costa (Org.) Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.957-984. v.2.

LIMA, Luiz Costa. A explosão das sombras: Mímesis entre os Gregos. In: LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas de sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p.25-81.

LIMA, Luiz Costa. Mímesis da representação e mímesis da produção. In: LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e modernidade**: formas de sombras. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003, p.179-194.

MARINS, Paulo César Garcez. Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles. In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau (Org.).

História da vida privada no Brasil República: da Belle Epoque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.132-214. v.3.

MARQUES, Priscila Nascimento. O duplo em Crime e Castigo de Dostoiévski: uma análise em psicologia da arte. Disponível em: <http://www.pluralpsicologia.com.br/revistas/02/PSICOLOGIA_E_ARTE.pdf> Acesso em: 13 jul. 2010.

MUCCI, Latuf Isaias. O jogo especular do duplo. Recorte – Revista de Linguagem, Cultura e Discurso, ano 3, n.4, jan – jun 2006. Disponível em: <http://www.unincor.br/recorte/artigos/edicao4/4artigo_latuf.htm>. Acesso em: 20 jul 2010.

ONFRAY, Michel. **Teoria da viagem: poética da geografia.** Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2009. 111 p.

PASSOS, Cleusa Rios. *Jóias de Família: o prazer da encenação.* **Revista USP**, v.13, p.179 -182, mar/abr/mai. 1992. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/13/SUMARIO-13.html>>. Acesso em: 6 abr. 2010.

PLATÃO. **Diálogos.** 2. ed. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleika, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1979. p.129-154. (Os Pensadores)

PLATÃO. **O Banquete.** Trad. Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2010. 141p.

ROSSET, Clément. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão.** 2. ed. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008. 123 p.

SANTOS, Milton. Configuração Territorial e Espaço. In: SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado.** São Paulo: Hucitec, 1996. p.75-85.

SANTOS, Milton. Paisagem e Espaço. In: SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado.** São Paulo: Hucitec, 1996. p.61-74.

SOUZA, Gilda de Mello e. A luta das classes. In: SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: A moda no século XIX.** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.108-141.

SPITZER, Leo. Art du langage et linguistique. In: SPITZER, Leo. **Études de style.** France: Editions Gallimard, 1970. p.45-69.

TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. 2. ed. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983. 153 p.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Café pequeno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. 197 p.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **Jóias de Família**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1992. 81 p.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O japonês dos olhos redondos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. 123 p.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. **O nome do bispo**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. 231 p.

VELOSO, Caetano. **Sampa**. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/caetano-veloso/41670/>>. Acesso em: 22 jul. 2010.