

Tal pai, qual filha? – os falseios da mímese em Jóias de família

Leda Martins | UFMG

Resumo: Estudo das burlas da mímese e das astúcias da representação em *Jóias de família*, de Zulmira Tavares, pelas quais se derrixa a ordem patriarcal.

Palavras-chave: mímese, real, simulacro, ficção.

Neste texto abordamos a narrativa de Zulmira Tavares por um de seus mais instigantes recursos, as modulações das convenções miméticas e da linguagem que, em *Jóias de família*, regem os jogos de sentido entre as coisas e seus duplos, os simulacros, turvando o estatuto e a própria natureza do que se concebe quer como realidade, quer como aparência. Como efeito das representações e máscaras que designam seus referentes, instituem-se, na fabulação da trama romanesca, modos alternativos de figuração da subjetividade, pelos quais, de forma lúdica e burlesca, os personagens encenam sua subjetividade e suas relações no âmbito da ordem social e da cultura.

A narrativa de *Jóias de família* abre-se com uma moldura, apresentando-nos a protagonista, Maria Bráulia, no seu quarto-camarim, preparando-se para receber o sobrinho:

Maria Bráulia – de velhice definida mas idade não declarada, com movimentos seguros e rápidos, acompanhados de tapinhas, faz aderir ao rosto o seu segundo rosto, o “social”, de pele entre o rosa e o marfim, boca e face rosadas. Os cílios com rímel espevitam o azul dos olhos e atizam o amarelo pintado dos cabelos. Com o rosto social mais uma vez encenado, o outro, o estritamente particular, recua, como acontece todas as manhãs, e é esquecido imediatamente por sua dona. 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), exhibi-lo para algum outro, ainda que muito íntimo, como o sobrinho, lhe pareceria um ato da mais absoluta e indesculpável falta de pudor. (Tavares, 1995: 5-6).

Esse quadro que inaugura a aparição pública da personagem introduz o leitor no universo de construção mimética do texto, pela recorrência a um elemento próprio ao jogo teatral: a máscara dramática. Por esse artifício, a cena emoldurada configura uma das lógicas de criação da realidade constitutivas da fabulação textual: a ordem da simulação, do “como se”, que preside as fulgurações do narrado e da narração, de modo especular. Por um viés narrativo, sugere-se o real como máscara, uma verdade simulada pela potência da ação de fingir, dínamo que move as relações sociais, os papéis e personas do sujeito, as hierarquias e valores culturais de todas as representações sociais na esfera pública, visível e sensível. A essas máscaras sociais ajusta-se um sentido corrente, decorrente, por sua vez, de uma semiose que produz modos de realização da *imitatio* através de duas estratégias retórico-discursivas, interligadas e intercambiáveis: a da simulação, que esculpe o efeito de real; e a da dissimulação, que impõe o efeito de dúvida sobre o que, tido como real, deve ser apreendido como ficção. Pelo jogo da simulação, a linguagem e os cenários enunciam a aparição do real, sempre dúbio; pela dissimula-

ção, instaura-se a sua ilusão permanente. A lógica do “como se” configura esse jogo de espelhos nas modulações romanescas e na elaboração da reminiscência do vivido:

Maria Preta é como se fosse da família. Em algumas circunstâncias isso quer dizer exatamente o que enuncia: que Maria Preta é como se fosse da família. Em outras, que Maria Preta não é como se fosse da família, é apenas “como se fosse”. (Tavares, 1995: 7).

Nessa sintaxe do “como se”, o discurso narrado figura o real perceptível na ordem da mentira: o texto finge, as palavras mentem, o olhar engana e os sujeitos simulam. Ou ainda: a realidade percebida – visível – é pura aparência, película que reveste o sensível, tecido sempre por engenhosos atos de ficção. Numa inversão da sintaxe platônica, o real se tece nas sombras e só sua imitação verossímil, que tem estatuto de verdade, brilha na transparência da aparência, ou seja, no simulacro. Assim concebida, essa lógica mimética realiza-se pela superposição de enunciados e qualidades sobre os mais variados referentes, objetos e personagens, sempre recobertos por camadas de significância e de valor reificados e/ou ajustados conforme a conveniência e as contingências sociais. Os sentidos são aí veiculados pela lógica da simulação e da dissimulação, lógica esta que oscila entre a retórica do convencimento, fundada pela persuasão argumentativa que designa os seus referentes; e a recorrência do discurso da dúvida, que os desrealiza e dissimula.

Por um viés diverso, a essa lógica mimética acopla-se um modo alternativo de percepção que institui, na narrativa, um outro movimento conceitual: a apreensão do real como uma dobra, uma sintaxe que mina, ou, pelo menos, rasura, as noções usuais de verdade e mentira como operadoras da *imitatio*, nivelando-as hierarquicamente e explicitando os modos de figuratização da realidade. O primeiro modo de percepção do real funda-se num jogo conflitivo que impõe o distanciamento entre o verdadeiro e o falso, o modelo e a cópia, ajustando-se os sentidos aos efeitos de realidade construídos pela retórica da persuasão, que mantém o real como idéia. A segunda lógica, também matematicamente construída na fabulação textual, abusa de recursos da teatralidade para fazer transbordar a natureza da veracidade e do verossímil, minando o estatuto e o fulgor do real. Sem pouso fixo, tornado cinético, o real

só pode, então, configurar-se como ensaios, dobras, instância não mais da verdade e do logos, mas, sim, do logro e do gozo. Na narrativa de *Jóias de família*, a primeira lógica está associada à figura masculina e à ordem paterna, enquanto a segunda constitui a série feminina, a do parricídio e das dobradiças. Ambas são tecidas em função da existência e qualidades de um anel de rubi, objeto simbólico, cuja natureza oscilante é determinada pelas convenções miméticas que o representam e que, simultaneamente, erigem socialmente os sujeitos em seu entorno.

1. Mímese paterna: a ordem das sombras

No texto, fingir a realidade, milimetricamente, construindo-a por cenários, é uma técnica associada à herança patriarcal, assimilada, no entanto, pelas mulheres, com maestria. A lógica da simulação instaura a teatralidade do vivido e é passada, como herança, de um personagem a outro. Maria Bráulia aprende as táticas “aos poucos, por contágio... no convívio de anos com o juiz seu marido, muito mais velho, e que sempre fora nesse campo, mestre.” (Tavares, 1995: 20). Assim:

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 montagens do tipo dublets e triplets. Maria Bráulia por exemplo sofre de enxaquecas, o que não quer dizer que sempre quando anuncia a proximidade de uma crise isso seja a expressão da verdade. Ou pode juntar sintomas verdadeiros, mal-estar generalizado, leve enjôo etc., a uma enxaqueca inexistente. (Tavares, 1995: 19-20).

Exímio na arte de simular o real em montagens-cenário, Munhoz é também mestre na criação de aparências, por meio das quais exerce domínio e controle sobre a realidade e seus possíveis sentidos. Por ocasião do noivado, ele presenteia Maria Bráulia com um anel, “autêntico rubi sangue-de-pombo”.

A aliança abre as portas da família quatrocentona ao juiz apagado, sem tradição familiar. Para proteger a “jóia”, o juiz afirma ter mandado fazer uma réplica perfeita da mesma, que a esposa deveria sempre ostentar, guardando no cofre bancário o original. Maria Bráulia não distingue a jóia de seu simulacro, tão idêntica a imitação. Como duplo perfeito do modelo, a cópia provoca o mesmo encantamento e fascínio, simulando o que não é (uma jóia), ou dissimulando o que é (uma fantasia): “Os pais sabiam que só as gemas de grande valor faziam-se merecedoras de uma cópia e assim passaram a olhar para a imitação com respeito ainda maior do que aquele com que na véspera haviam olhado para o original”. (Tavares, 1995: 24).

Na viagem de núpcias, por um “descuido”, o anel se extravai. Como é cópia, e não o original, o consolo é fácil. Far-se-ia outra réplica. Já que o real não é dado a ver, por só existir na sombra do cofre, sua falsa presença pode ser simulada *ad infinitum*. O joalheiro, no entanto, revela que o próprio juiz não distinguira as peças e guardara no cofre a cópia. Maria Bráulia, portanto, ficara sem a jóia legítima. Perdido o real, confundido com sua representação, resta apenas o simulacro, ocupando, para sempre, o lugar privilegiado de referência e de verdade. O encanto do olhar alheio será, a partir de então, construído pela persuasão retórica – a linguagem criará o efeito de um real já desaparecido, mas reificado e encenado pelo jogo de sua ausência e presença imaginárias. O falso brilhante passa a transitar fantasmaticamente por todas as cenas, ora como o original, ora como o seu simulacro. Desse modo, as ações miméticas que fundam as representações do objeto projetam o real como efeito de uma perene ilusão retórica e de ótica, pura imagem. Perdida como referência, a verdade instala-se como ideal da aparência, produto da meia-luz e da linguagem. Se, assim, a réplica confunde-se com o modelo, e se a verdade não mais está no objeto sensível (o anel), o real desloca-se para o sentido, sempre fugidio, que no objeto (factual ou fictício) se encosta, por aderência. Perdida a luz, restam as sombras e só elas presidem a criação da ilusão do real e de seus efeitos. Só elas instauram a realidade como imagem, duplo-fulgor, significativo desreferencializado e vazio, mas pleno de sentidos: “Os duplos desses objetos todos ganhando vida própria e circulação independente, produzindo um vago zumbido em sua cabeça (talvez o embrião das futuras enxaquecas).” (Tavares, 1995: 26).

Somente tempos mais tarde, Maria Bráulia irá descobrir que o rubi, afinal, nunca existira, havendo, desde sempre, apenas a sua idéia, depo-

sitada na aparência da bijuteria e nos enredos engenhosos do marido. Ela sabe, então,

... que o rubi que ficara guardado no Brasil... e o que viajara com ela e fora roubado na Suíça... 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, aquelas mesmas que a haviam amparado um dia, impedindo que caísse ao descer timidamente os degraus do altar, longas, aristocratas, escuras, maceradas, encordoadas por veias azuis, mãos de terracota, de marido e juiz. (Tavares, 1995: 30).

Na natureza falsa da pedra, Maria Bráulia desvela o caráter do próprio marido, vislumbrando, ainda, as estratégias e artifícios das criações miméticas de Munhoz e a maquinaria cênica de seus jogos semânticos: pela astúcia mimética de Munhoz, o visto, que tem aparência de verdade, torna-se pura ficção, mas impõe-se como real pela potência da simulação; assim como a verdade, pela dissimulação, metamorfoseia-se em mentira, ou, no mínimo, em ilusão. Nessa correspondência, uma equação se estabelece para a protagonista: a veracidade e o verossímil, os modelos e suas imagens, o real e a fantasia se equivalem, por simetria, na série que discursivamente os institui. Por analogia, ela conclui que nesse processo especular, abismático, o falso rubi figura o próprio marido, pois “a natureza da pedra era a natureza do juiz”. (Tavares, 1995: 31).

E é nesse percurso da transparência às sombras que Maria Bráulia reconhece todo o aparato das teias e tramas fictícias bordadas pelo marido, como um deus *ex-machina* euripídiano. Nesses arranjos outra silhueta de Munhoz se delineia à meia-luz, as suas preferências sexuais:

Uma ocasião, tempos depois do casamento, em um dia em que o marido trabalhava em casa, ao abrir a porta do escritório o surpreendera com o seu secretário particular, entretidos ambos numa espécie de ginástica rítmica conjunta, de natureza obscura. Ao darem pela sua presença separaram-se imediatamente. A luz àquela hora era pouca

no escritório (a lâmpada de leitura não estava acesa, o que acontecia mesmo nos dias curtos e sombrios de inverno, às vezes devido à distração do Juiz, freqüentemente à sua obstinação em só usar eletricidade quando fosse noite fechada) e assim o resto da tarde ela meditou no que havia entrevisto. (Tavares, 1995: 20).

Entre a cena dos afagos e seu sentido, instala-se a palavra mediadora do marido que traduz o ato e molda uma sua possível interpretação, figurando a lógica mimética que lhe interessa imprimir no olhar público da esposa:

À noite, durante o jantar, o Munhoz explicou-lhe tranqüilamente que o secretário também era fisioterapeuta e que ele, Juiz, precisava de constantes exercícios relaxantes e ativadores da circulação, particularmente necessários com a vida sempre tão sedentária que levava, de tantas responsabilidades e com tão fortes tensões morais. (Tavares, 1995: 21).

Na construção da mimese paterna, a aparência pode passar por verdade (no caso do anel), assim como a verdade pode ser tida por ilusão (a relação homossexual). Como a verdade, sempre nebulosa e turva, deslocara-se do referente (o visto) para o sentido (apreensível), o real só pode figurar como engano, sendo, portanto, o efeito de dúvida o resultado dessa sua ambivalência e indiscernibilidade:

Com o tempo ela foi compreendendo o sentido dessa e de outras cenas um tanto bizarras que às vezes ainda lhe ocorria presenciar (ou suspeitar); nada de grande vulto, uma preocupação desusada do secretário com a nuca do juiz, a sua mão que ali às vezes se detinha demoradamente pesquisando com a ponta dos dedos algum ponto enrijecido, pés que se embarafustavam na jurisdição de outros por debaixo da mesa, coisas de pouca monta. Ainda assim, por longo tempo lhe sobrou alguma dúvida a respeito de tudo aquilo, pois os que sofrem a ação da mentira, tanto quanto os que as inventam, mentem também

para si mesmos e defendem-se dos efeitos devastadores da verdade inoculando em si próprios, regularmente, pequenas doses de ilusão. (Tavares, 1995: 21).

Munhoz não apenas instaura o efeito de dúvida, mas é por ele também engolfado, preso nas malhas de confusão que criara, enredado pelo seu próprio jogo de superposição de máscaras e personas:

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, a vida, meu Deus, a vida. (Tavares, 1995: 59).

A necessidade da escolha e sua agônica impossibilidade, frutos da lógica da dúvida, ludibriam seu próprio mestre. Mas será outra lógica, ou percepção da realidade, que moverá Maria Bráulia, aprendiz e trapaceira do jogo paterno, teatralizado na série masculina do texto. Ela, por sua vez, instala uma zona própria de mediação do real que burla a herança paterna; uma zona parricida que arruína a série masculina e os paradigmas do casamento, da sociedade e da cultura.

2. A desordem das coisas: as dobras do real

Maria Bráulia conhece e apreende a lógica de simulação: sabe falso o anel e fingido o marido. Longe de qualquer arroubo denunciador da farsa, Bráulia cala-se, compactua, cúmplice de um jogo que leva à radicalidade, exaurindo-o: mantém o anel falso e o marido inútil, e torna-se amante do joalheiro.

A essa altura da sua crescente intimidade com A VIDA (alguns anos então se haviam passado), Maria Bráulia Munhoz naturalmente já não era mais a bobinha dos seus tempos de recém-casada. Assim, quando o Munhoz lhe

dizia (cada vez mais a propósito de tudo e de nada) que um juiz julga secundum aequitatem, segundo o sentimento que tem do que é de direito, ela baixava modestamente a cabeça como sempre, mas não em sinal de respeito como supunha o marido, e sim de dissimulação, pois o latim lhe soava (apesar do cuidado que o juiz tinha, cada vez, de traduzi-lo imediatamente em seguida para ilustração da mulher) com um timbre esquisitamente lascivo. É que por essa época a cortina das noites de breu de Maria Bráulia já começava a crepitar como que logo mais seria o grande fogaréu alastrando-se por horas e horas inteiras da sua existência e onde também já se distinguia, iluminada pelas cores vivas e alegres do fogo, a figura encantadora do joalheiro Marcel de Souza Armand. (Tavares, 1995: 33).

Mortos o juiz (fulminado ao assistir pela TV uma luta de boxe) e o amante (desaparecido em um naufrágio), Maria Bráulia vê os anos calmamente passarem. No cenário do apartamento, guarda, no cofre, a pedra falsificada, doada pelo marido, perenizando o efeito de ilusão sobre o seu suposto valor. Em meio às quinquilharias, no entanto, deposita seu bem mais precioso, um legítimo rubi cantochão, presente do joalheiro, nunca trazido à luz e mantido aparentemente invisível em meio às peças de fantasia. No espaço público, expõe o rosto social, minuciosamente maquiado, aéreo, enganoso e enganável; na intimidade do quarto, desnuda suas outras personas, suas qualidades escondidas e a engenhosidade de suas tramas. Com esse jogo, esquiva-se da ganância do sobrinho e, sem sentimento de culpa ou frustração, teatralmente goza as memórias, falsas ou verdadeiras, que tece para os outros. Assume o rosto público e o íntimo como representações, vivenciando o mundo como palco, não mais por um efeito de identificação especular entre o ator e o personagem, mas pela via sinuosa e crítica do distanciamento épico, brechtiniano. Ela sabe-se atriz e desdobra de si suas personas, com as quais se deleita:

Terminada a operação-cofre Maria Bráulia começa os preparativos para dormir. Camisola e robe já vestidos ela passa uma fita rosa nos cabelos amarelos puxando-os para trás. Então com um pedaço de algodão molhado no líqui-

do branco cheiroso vai apagando cuidadosamente do rosto, aos poucos, aquelas cores vivas e alegres como faria o gerente de uma casa de espetáculos apagando uma a uma as luzes, primeiro do palco, depois dos corredores, da sala de espera, do pórtico. No espelho resta então alguma coisa tão esvaziada e quieta como a fachada de um teatro às escuras. Mas não é a mesma coisa, pois enquanto no teatro o espírito do espetáculo vai indo embora junto com o público que se retira, ali no fundo do espelho começa a surgir daquelas formas apagadas, mal definidas e rugosas como o interior pálido das ostras, um espírito muito fino, animado e alegrinho, um espírito licoroso, uma destilação de natureza especial. (Tavares, 1995: 41-2).

Nos seus atos de fingimento, Maria Bráulia trapaceia a lógica patriarcal, repetindo-a em diferença e esvaziando-a de seu sentido original. Na ordem paradigmática presidida pelo juiz, todo conflito é jurídico e demanda uma escolha – há sempre que decidir entre o “falso” e o “verdadeiro”, turvados e confundidos pela persistente dúvida. Por isso, importava sempre para Munhoz tentar separar o joio do trigo. Daí sua última sentença: “- in dubio pro reo”. (Tavares, 1995: 60). Para Maria Bráulia esse conflituoso efeito de dúvida não se instala, pois o real (nunca um ideal) não se define como o lugar do logos, mas como uma sua possível dobra. Mais que uma semântica, é uma sintaxe. E é como dobra que o real repousa quer no anel de rubi (simulacro), quer no rubi cantochão (original), ambos com o mesmo poder de asserção e significância na sintaxe das relações sociais que a protagonista experimenta e rege. Para Maria Bráulia, a diferença do mimético “não corresponde a algum real; é uma sintaxe e não uma semântica, que, para circular, necessita semantizar-se, i.e., ser preenchida pelos interesses do leitor, sendo própria desta semantização sua mutabilidade histórica.” (Costa Lima, 1980: 51).

A lógica presidida por Maria Bráulia não é, pois, jurídica, mas dramática, tragicamente dramática, na qual importa não a sentença em si, mas a interpretação do conflito que a experiência humana impõe e que o sujeito em sua alteridade singular vivencia. Segundo ainda Costa Lima, no processo judiciário “enfrenta-se uma questão controversa para daí retirar-se uma sentença.” Na tragédia clássica, por outro lado,

...a 'sentença', quando há, é um mero recurso de encerramento do *mythos*, do enredo. Nela, o decisivo não é a afirmação de que uma parte tem sua pretensão sancionada contra a pretensão da contraparte, mas a reflexão sobre o próprio conflito. [...] O produto mimético é um microcosmo interpretativo de uma situação humana. Nela, o que mais importa não é a declaração de quais os vencidos e quais os vencedores, mas o entendimento interno do que leva à porfia e à tensão. (Costa Lima, 1980: 23).

A diferença entre Bráulia e o juiz sustenta-se, pois, pela sua experiência diversa, como agentes e intérpretes dos processos de criação mimética, no âmbito da linguagem e da práxis social. Para o juiz Munhoz, a lógica da realidade demanda uma solução decisória, pela qual se elide o suposto real de seus simulacros, na busca agônica da verdade, confundida entre luzes e sombras mas, em algum lugar, depositada. Para Maria Bráulia, não há hierarquias entre modelos e réplicas, mas apenas ancoragens de significados que convencionalmente ali se depositam, substituíveis e manipuláveis no jogo mimético que se produz face às situações e contingências. Ao manter o fetiche do falso anel de rubi, sem suspender seu valor de mercado e seu enigma, ela conserva o próprio sentido em repouso, até que o mesmo se esvazie ou se revitalize não pela astúcia mimética da simulação, mas pela constante plissagem e burla da linguagem que o mobiliza. De modo singular ela amplia as possibilidades de ressemantização do vivido, realçando, assim, a potencialidade das dobras e dobradiças do real. Nisso rasura a ordem paterna, com encanto e deleite, experimentando-se como um outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesma. (Costa Lima, 1980: 60).

A ficção de Zulmira Tavares prima por esses recursos de deslocamento das noções usuais da mimese e das convenções que regulam o sujeito e seu olhar sobre a vida e as coisas. Segundo César Guimarães, "...Zulmira Ribeiro Tavares... concebe o trabalho da ficção assentado no domínio de um 'imaginário figurativo' que, ao ultrapassar uma simples mimese figurativa, encaminha-se para a complexidade das abstrações (com a prevalência do domínio sintático sobre o semântico). (Guimarães, 1997: 189). Na sintaxe que figura a artesanaria da memória, em *Jóias de família*, as imagens dos objetos e os próprios objetos que pulsionam a construção da experiência do sujeito, no passado, e seu

rearranjo no presente, são figurinos tecidos por vários adereços significantes, sempre ajustados e significados à sombra das contingências, criando assim, para o olhar espectador, um perene motivo de encantamento. E o encantamento, nesse caso, "...é sempre o efeito de uma representação pictural ou escultural, capturando, cativando a forma do outro, sobretudo em seu rosto, na sua face, fala e olhar, boca e olho, nariz e orelhas: vultus." (Derrida, 1991: 90).

Como *vultus*, a reminiscência do objeto e da experiência, sempre desdobrados, possibilita "àquele que se lembra o domínio de suas lembranças..." (Guimarães, 1997: 191). Com esse domínio do vivido, experimentado como pura representação, Bráulia, "um defuntinho de pé", assim como o cisne de Murano, seu objeto de contemplação e prazer, burla, no interior de sua própria sintaxe, as leis sociais e a ordem da cultura, não mais à semelhança do juiz, seu marido, mas tal qual ela mesma, uma mulher desdobrável, movediça, que estarrece "por afrontar as leis da natureza e os costumes dos homens."

É muito tarde. Várias cabeças rolaram. Uma fora da vida, outras nos travesseiros. Só a do cisne de Murano permanece erguida. A madrugada chega. As cortinas estão afastadas e de fora avança a sua luz branquicenta descendo na sala. Empréstimo ao cisne de Murano a qualidade macia do que é de carne e de penas ao mesmo tempo que lhe rouba a aparência de vida emprestada; tão descorado se acha quanto 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, 1995: p.81).

Abstract: In this essay we focus our attention on the different modes of mimetic representation, through which the main feminine character disrupts the masculine discourse and authority.

Key words: mimesis, reality, simulation, fiction.

Referências Bibliográficas

- Derrida, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- Guimarães, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: PosLit/Editora UFMG, 1997.
- Lima, Luiz Costa. *Mimesis e modernidade: formas das sombras*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- Tavares, Zulmira R. *Jóias de família*. 4.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.