

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

MARTA FREITAS MENDES

**(RE)CONFIGURAÇÕES DO FEMININO NA TRILOGIA DA SOLIDÃO,
DE PATRÍCIA BINS**

Porto Alegre
2019

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

ESCOLA DE HUMANIDADES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

MARTA FREITAS MENDES

**(RE)CONFIGURAÇÕES DO FEMININO NA TRILOGIA DA SOLIDÃO,
DE PATRICIA BINS**

Porto Alegre
2019

MARTA FREITAS MENDES

**(RE)CONFIGURAÇÕES DO FEMININO NA TRILOGIA DA SOLIDÃO,
DE PATRICIA BINS**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Kolhrausch

Porto Alegre
2019

MARTA FREITAS MENDES

**(RE)CONFIGURAÇÕES DO FEMININO NA TRILOGIA DA SOLIDÃO,
DE PATRICIA BINS**

Dissertação de mestrado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Profa. Dra. Regina Kolhrausch – PUCRS

Profa. Dra. Maria Eunice Moreira – PUCRS

Profa. Dra. Cecil Jeanine Albert Zinani – UCS

Porto Alegre
2019

Para Paloma e Bambina.

AGRADECIMENTOS

À Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, minha *alma mater*, pela acolhida e pela infraestrutura.

A CAPES, por ter concedido a bolsa que viabilizou a continuação de meus estudos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), pela oportunidade e pela confiança.

Aos professores do PPGL, por compartilharem seus ensinamentos e experiências.

À secretaria e à coordenação do PPGL, pela solicitude e eficiência.

À professora Regina Kolhrausch, guia, apoiadora e incentivadora desde os tempos da graduação.

Às professoras Maria Eunice Moreira e Cecil Jeanine Albert Zinani, que aceitaram prontamente o convite para participar da banca desta dissertação.

Às professoras e aos professores que, do jardim à pós-graduação, contribuíram para minha educação e me inspiraram a seguir o mesmo caminho.

A todos os meus alunos, de agora e de antes, que me ensinam a ser professora e renovam minha fé na educação.

Às minhas colegas de mestrado e queridas amigas – Aline Costa, Gilmárcia Picoli, Isabel Devicenzi, Luiza Gressler e Thamise Rocha – por terem tornado esta jornada menos árdua e não raro divertida.

À Maria Elizibete Bittencourt e Eva Bittencourt. Vó Bete, obrigada por ter me ensinado as primeiras letras e despertado em mim o amor pela literatura. Bisa Eva, obrigada por ter sido a mulher mais forte e incrível que já conheci: recordo de ti e de tuas sábias palavras todos os dias, com gratidão e saudade.

À pequena Bambina, minha leal e amada companheira de quatro patas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Girl

Sibylle Baier

Who knows the things?
The one who knows
what are you dreaming of
of open breast
Girl
where did you stay so long
Girl
where did you stay so long
I feel strong
the answer she gave
simply was
I'll show you where the lilies grow
at the banks of Italy
there you eased my mind

Girl

Girl

Girl

you were so kind at the banks of Italy
Girl

RESUMO

Esta dissertação apresenta uma leitura do feminino na Trilogia da Solidão, a qual é constituída pelos romances *Jogo de fiar* (1983), *Antes que o amor acabe* (1984) e *Janela do sonho* (1986), de Patricia Bins, com ênfase nas personagens femininas, no narrador e no espaço, categorias narrativas centrais para a compreensão da trilogia segundo o viés da literatura de autoria feminina. A principal pergunta a ser respondida é: como o feminino se configura e reconfigura ao longo da Trilogia da Solidão? As protagonistas Ara (*Jogo de fiar*), Anna (*Antes que o amor acabe*) e Maria (*Janela do sonho*) são mulheres que se apropriam da escrita para resgatarem e reescreverem suas vidas, assumindo a tarefa de romper o silêncio sobre si mesmas. Nesta trilogia, Bins cria um universo narrativo próprio a partir de temas como solidão, casamento, maternidade, escrita e condição da mulher. A primeira parte deste trabalho retoma conceitos-chave para o posterior desenvolvimento da análise, esclarecendo o que se entende aqui por literatura, narrativa literária, elementos da narrativa e romance, conforme Bakhtin (1993), Reis (2003), Bachelard (1978), Forster (2005), Friedman (2002) e Borneuf & Ouellet (1976), dentre outros. O segundo capítulo situa e comenta a questão do feminino e da literatura escrita por mulheres, a partir de autoras fundamentais, como Beauvoir (1980), Woolf (2014; 2017), Schmidt (1988; 1995) e Richard (2002), assim como reflete sobre a literatura de Bins e o lugar de sua obra dentro da cultura sul-rio-grandense e brasileira. O último capítulo divide-se em três partes, cada uma dedicada um livro da Trilogia da Solidão, em ordem cronológica, seguindo a trajetória das protagonistas Ara, Anna e Maria, com enfoque nos elementos da narrativa escolhidos para, finalmente, abordar a representação do feminino nas obras. Por fim, são dispostas as considerações finais, seguidas das referências e do anexo, o qual inclui o inventário das principais publicações que constituem a fortuna crítica de Patricia Bins.

Palavras-chave: Literatura de autoria feminina. Patricia Bins. Trilogia da Solidão.

ABSTRACT

The present dissertation is an analysis of how femininity is featured in *Trilogia da Solidão* (“The Trilogy of Solitude”, free translation), composed of Patricia Bins’ novels *Jogo de fiar* (1983), *Antes que o amor acabe* (1984), and *Janela do sonho* (1986), emphasizing its female characters, narrator and narrative space, which are central narrative categories to comprehend the trilogy through the approach of female-authored literature. The main question to be answered is: how does femininity figure and refigure throughout the Trilogy? The protagonists Ara (*Jogo de fiar*), Anna (*Antes que o amor acabe*) e Maria (*Janela do sonho*) are women who turn to writing in order to rescue and rewrite their lives, by assuming the task of breaking the silence about themselves. In this trilogy, Bins generates an own narrative word, starting from subjects such as solitude, marriage, motherhood, writing and female condition. The first part of this study reviews key-concepts to then develop the analysis, elucidating the meanings of literature, literary narrative, elements of narrative and the novel, according to Bakhtin (1993), Reis (2003), Bachelard (1978), Forster (2005), Friedman (2002) e Borneuf & Ouellet (1976), among others. The second chapter locates and comments the femininity issue, as well as women’s literature, starting from essential authors, as Beauvoir (1980), Woolf (2014; 2017), Schmidt (1988; 1995) e Richard (2002); in addition it presents a reflexive analysis of Bins’ work and where her work is placed inside Brazilian and South-Brazilian culture. The last chapter is divided in three sections, each dedicated to one of the three books that compose “The Trilogy of Solitude”, chronologically, following the course of each protagonist: Ara, Anna and Maria, focusing on selected narrative elements to, at last, approach how femininity is represented in these works. Finally, we present the final considerations, followed by references and annex, which include the catalog of the major publications that constitute the literary criticism on Patricia Bins’ works

Key-words: Women’s Literature. Patricia Bins. Trilogia da Solidão.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 LITERATURA, NARRATIVA E ROMANCE	15
1.1 LITERATURA E MIMESE: LIMIARES ENTRE FICÇÃO E REAL	15
1.2 CONFIGUR(AÇÕES) DO ROMANCE	20
1.3 A NARRATIVA LITERÁRIA	24
2 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA	36
2.1 MULHERES E ESCRITA: DE OBJETO A SUJEITO	36
2.2 PATRICIA BINS: MULHER DE SEU TEMPO	44
3 (RE)CONFIGURAÇÕES DO FEMININO NA TRILOGIA DA SOLIDÃO	50
3.1 ARA	51
3.2 ANNA	67
3.3 MARIA	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	94
REFERÊNCIAS	96
ANEXO – FORTUNA CRÍTICA DE PATRICIA BINS	100

INTRODUÇÃO

Uma série de acasos me levou a descobrir Patricia Bins e, a partir disso, pensar a literatura de autoria feminina. Ingressei no mestrado certa de que estudaria Moacyr Scliar e a relação entre medicina e literatura em sua obra, assim como de que evitaria o estudo do espaço no romance, assunto que, por algum motivo, nunca havia me interessado. Foi ainda nos primeiros meses do curso, em uma conversa com minha orientadora, que surgiu a possibilidade de estudar uma autora que estivesse no catálogo do Delfos – Espaço de Memória e Documentação Cultural¹, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Não conto aqui os pormenores, mas o certo é que logo acabei me decidindo por Patricia Bins e, fascinada, li suas trilogias em poucos dias. Quando me dei conta, estava lendo mais escritoras, pesquisando sobre autoria feminina, pensando a literatura de mulheres e, para minha surpresa, anotando nas margens dos livros (outra coisa que não costumava fazer) considerações sobre o espaço e sua relação com a situação das personagens mulheres.

Ser mulher é difícil. Pensar sobre a mulher sendo mulher, ainda mais. Estudar a literatura de autoria feminina, em meio a tantas posições divergentes, às vezes parece impossível. Mais de uma vez pensei em voltar a escrever sobre Moacyr Scliar, o que com certeza teria sido uma ótima opção, embora não tão desafiadora para mim. Como jovem pesquisadora, tenho medo de falar mais do mesmo, de não conseguir estar à altura do *corpus* que escolhi, de fazer uma análise rasa e desconexa. Nesse sentido, talvez fosse simples escolher um autor mais lido e validado, com ampla fortuna crítica (alguns diriam: “em outras palavras, um autor”). Feliz – ou infelizmente – não escolho os caminhos mais fáceis. Patricia Bins, também não. Assim, nós seguimos juntas, (in)certas de algumas escolhas, consciente das armadilhas de todas elas.

A obra de Patricia Bins recebeu ampla crítica à época da publicação, principalmente no período entre 1983 e 1989, entre o lançamento das Trilogias da Solidão e do romance *Pele nua do espelho*, contudo, obteve pouca repercussão acadêmica e, hoje, mais de trinta anos após *Jogo de Fiar*, romance de estreia, o número reduzido de trabalhos sobre o universo ficcional de Bins impressiona, pois se trata de autora de relevância inegável para a cena literária brasileira dos fins dos anos 1980, como será demonstrado.

¹ Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/>>.

Esta pesquisa não seria possível sem a existência do Delfos, pioneiro ao abrigar, dentre seus diversos acervos, o Acervo Patricia Bins². Desde o final dos anos 1990, inicialmente sob a coordenação da Profa. Dra. Helenita Rosa Franco e, hoje, da Profa. Dra. Regina Kohlrausch, o referido acervo está aberto aos pesquisadores e reúne mais de mil arquivos sobre a vida e a obra de Bins, contendo originais, cartas, fotografias e outros objetos pessoais. O Acervo Patricia Bins é a fonte da quase totalidade dos materiais recuperados³, mas também foram consultados o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes⁴, a tese de doutorado da Profa. Dra. Helenita Rosa Franco e o Caderno do IEL dedicado a Bins.

O inventário dos trabalhos acadêmicos sobre a obra de Patricia Bins, realizado a partir de pesquisa no Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, mostrou apenas cinco dissertações de mestrado, todas compreendidas entre 1998 e 2008, sendo que a busca por artigos não revelou nem dez títulos. No âmbito acadêmico, merece relevo a contribuição da Profa. Dra. Denise Dumith, que explorou a ficção de Bins em sua monografia de especialização e em sua dissertação de mestrado, além de ter publicado a maioria dos poucos artigos encontrados. A natureza das dissertações encontradas é resumida a seguir: i) reconstrução da subjetividade nas Trilogias da Solidão e da Paixão (ANDRADE, 1998); ii) comparação entre a voz feminina de *Antes que o amor acabe* e a obra *Paisagem sem barcos*, de Maria Judite de Carvalho (JOÃO, 2004); iii) representação da maternidade (MARTINS, 2005); iv) diálogos entre o mito de Penélope e *Jogo de fiar* (DUMITH, 2005); e v) crítica genética do prototexto de *Jogo de fiar* (VARGAS, 2008). Há ainda uma tese de doutorado sobre a organização do acervo de Patricia Bins, defendida na Universidade do Novo México, escrita pela Dra. Helenita Rosa Franco, ex-professora da PUCRS e idealizadora desse acervo.

Dentre os esforços para resgatar a obra de Bins, o trabalho da Pontifícia Universidade Católica destaca-se pelo empenho em conservar, catalogar e estudar o acervo da autora, bem como estimular o estudo de sua produção ficcional. O presente trabalho é a segunda dissertação sobre Bins escrita por um membro do Programa de Pós-Graduação em Letras desta universidade (VARGAS, 2008; MENDES, 2019), sendo a terceira defendida no Rio Grande do Sul (DUMITH, 2005; VARGAS, 2008; MENDES, 2019) e a sexta em solo

² Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=bins>>.

³ Ao final deste trabalho, em anexo, encontra-se o inventário de todos os textos que a autora desta dissertação conseguiu recuperar para compor um panorama geral da fortuna crítica de Patricia Bins dos anos 1980 até o presente momento – contemplando artigos de jornal, livros, periódicos acadêmicos, trabalhos e artigos de pós-graduação e sites de referência (excluindo, portanto, fotografias, notícias de jornal, cartas e manuscritos).

⁴ Disponível em: <[http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>](http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/).

brasileiro (ANDRADE, 1998; JOÃO, 2004; MARTINS, 2005; DUMITH, 2005; VARGAS, 2008; MENDES, 2019)⁵.

Na parte destinada às publicações em jornais, todos de grande circulação (dentre eles, *Estado de São Paulo*, *Zero Hora*, *Correio do Povo*, *Diário de Minas*), estão artigos assinados por nomes como Jane Tutikian, Regina Zilberman, Luiz Antonio de Assis Brasil e Deonísio da Silva. A possibilidade de se analisar em detalhe a recepção da crítica especializada à época da publicação das obras de Bins renderia por si só, no mínimo, uma dissertação de mestrado. Ademais, recuperar os textos escritos pela própria Patricia Bins em suas colunas no *Correio do Povo* possibilitaria ao pesquisador investigar a relevância da autora para a emancipação literária, econômica e social da mulher, como indicam várias “cartas à leitora” encontradas no acervo. Outro caminho seria abordar as relações intelectuais e literárias entre as décadas de 1970 e 1990 no Rio Grande do Sul e no Brasil, através das inúmeras cartas trocadas entre Bins e personagens como Rita Terezinha Schmidt, Nélide Piñon, Rachel Jardim, Julieta de Godoy Ladeira, Paulo Hecker Filho, Mario Quintana, Dyonelio Machado, Elvo Clemente, Antonio Houaiss, dentre outros.

Nesta dissertação, serão analisados os romances *Jogo de fiar* (1983), *Antes que o amor acabe* (1984) e *Janela do sonho* (1986), os quais, em conjunto, compõem a Trilogia da Solidão, de Patricia Bins. Essa é a primeira trilogia escrita pela autora que, além disso, publicaria a Trilogia da Paixão – *Pele nua do espelho* (1989), *Theodora* (1991) e *Sarah e os anjos* (1993) – e a inacabada Trilogia de Eros – *Caçador de memórias* (1995) e *Instantes do mundo* (1999). A obra de Bins é geralmente lembrada por seu tom intimista e memorialista, característico de certa tendência da literatura de autoria feminina escrita nas décadas finais do século XX, na esteira de nomes como Lygia Fagundes Telles, Lya Luft e Nélide Piñon. Entretanto, de modo nenhum pode ser reduzida a esses aspectos, apesar de sua importância fundamental.

Na referida trilogia, a escrita de si das protagonistas e narradoras-personagens está diretamente ligada ao autoconhecimento propiciado pelo ato narrativo: todas escrevem a partir de um trauma e tentam preencher, através da escrita, as lacunas da memória e os vazios de sentido do presente e, assim, ordenarem suas trajetórias para entenderem melhor a si próprias e ao outro.

⁵ Ademais, encontra-se em andamento uma dissertação de mestrado que apresenta uma fotobiografia de Patricia Bins, de autoria de Viviane Sampaio, sob orientação da Profa. Dra. Maria Eunice Moreira.

O foco deste trabalho será investigar as (re)configurações do feminino a partir da análise dos elementos da narrativa, principalmente à luz das personagens femininas, do narrador e do espaço de onde se fala, por se entender que tais categorias são centrais para a compreensão da Trilogia da Solidão segundo o viés da literatura de autoria feminina. A proposta de se pensar o feminino a partir do estudo dos elementos da narrativa da Trilogia da Solidão se mostra pertinente, tanto por seu ineditismo quanto pela necessidade do resgate da produção literária de Patricia Bins, cujas obras apontam variadas, ricas e novas possibilidades de interpretação.

Esta dissertação está dividida em três capítulos. Após esta introdução, o primeiro capítulo traz uma retrospectiva de conceitos-chave para o posterior desenvolvimento da análise, seguindo as seguintes etapas: i) explorando as intersecções entre literatura e sociedade; ii) entendendo o romance como narrativa literária e tal narrativa como dependente de estruturas como narrador, personagem, enredo, tempo e espaço; iii) pensando as origens, o conceito e a estrutura do gênero romance.

No segundo capítulo, têm-se dois subcapítulos. O primeiro objetiva conceituar, situar e comentar teóricas fundamentais para se pensar a literatura de autoria feminina; o segundo ocupa-se da reflexão sobre a literatura de Patrícia Bins, abarcando vida, a obra e o lugar da autora dentro da cultura gaúcha e brasileira.

O terceiro e último capítulo está estruturado em três partes, cada uma dedicada a um livro da Trilogia da Solidão, em ordem cronológica, apresentando uma leitura dos sentidos possíveis das obras a partir da análise da disposição e integração dos elementos da narrativa, com ênfase no narrador, no espaço e nas personagens femininas, para, finalmente, refletir sobre a configuração do feminino. A principal pergunta a ser respondida é: como o feminino se configura e reconfigura ao longo da narrativa da Trilogia da Solidão? Destaca-se que, para isso, a leitura das obras foi feita em comparação, por entender-se que a unidade da trilogia não poderia ser abordada de outra forma; contudo, esta dissertação não se compromete com a teoria da literatura comparada.

Para concluir, são dispostas as considerações finais, seguidas das referências e do anexo, o qual inclui o inventário das principais publicações que constituem a fortuna crítica de Patricia Bins.

1 LITERATURA, NARRATIVA E ROMANCE

Antes da análise de uma trilogia de romances, é necessário, como dizia Aristóteles, iniciar pelas coisas primeiras. Neste caso, o fundamental é pensar a literatura como arte, a narrativa como um de seus modos e o romance como manifestação da narrativa literária, esclarecendo as concepções e os autores adotados. À primeira vista, tarefa fácil e elementar. No entanto, à medida que a pesquisa avança, surge uma infinidade de caminhos possíveis e, não raro, divergentes. É por isso que qualquer recorte teórico deve assumir-se como parcial e direcionado para um fim específico, evitando inventários exaustivos e demonstrações desnecessárias de erudição e de saber enciclopédico. Admite-se de antemão que as obras, os autores e os conceitos aqui relacionados não representam a verdade absoluta em teoria literária, mas são válidos para embasar e justificar a posterior análise dos romances de Bins.

Inicialmente, são discutidos o conceito de literatura e os limiares entre ficção e realidade, com ênfase na ideia de mimese, para então chegar ao modo narrativo e ao gênero romance, considerando que *Jogo de fiar*, *Antes que o amor acabe* e *Janela do sonho* são obras que participam dessas classificações. Na seção destinada à narrativa, a ênfase será dada aos elementos narrador, personagem e espaço, no romance, de acordo com a finalidade desta dissertação.

1.1 LITERATURA E MIMASE: LIMIARES ENTRE FICÇÃO E REAL

A primeira questão a ser colocada diante de todo estudo literário é: o que é literatura? (COMPAGNON, 2014). A resposta é discutida há séculos e ainda está longe de um consenso; contudo, esclarecer o que se entende por literário é fundamental ante a tarefa de analisar textos que entendemos como tal.

Em *O demônio da teoria*, Antoine Compagnon (2014) empreende a busca por um conceito geral de literatura a partir do estudo das relações entre autor, mundo, leitor, estilo, história e valor. Ocorre que talvez, como o próprio autor sugere, seja mais pertinente perguntar não o que é literatura, e sim quando é literatura.

Em sentido genérico e adequado à noção clássica de “belas-letas”, a literatura compreende todos os livros que são publicados, incluindo história, filosofia, ciências e ficção; já em sentido restrito, as fronteiras entre o literário e o não literário se transformam segundo as épocas e a cultura (COMPAGNON, 2014).

A acepção moderna de literatura ocidental, separada ou integrada às belas-letas, surge no século XIX, com a decadência do sistema tradicional de gêneros poéticos proposto por Aristóteles (COMPAGNON, 2014). Até aquele momento, a literatura como arte poética limitava-se ao verso: o domínio da prosa na narração e no drama ocorreu ao longo do século XIX (COMPAGNON, 2014). A partir disso, “por literatura compreendeu-se o *romance*, o *teatro* e a *poesia*” (COMPAGNON, 2014, p. 32), em uma remodelação da tríade aristotélica. Essa delimitação de literatura é, portanto, inseparável do romantismo, isto é, “da afirmação da relatividade histórica e geográfica do bom gosto, em oposição à doutrina clássica da eternidade e da universalidade do cânone estético” (COMPAGNON, 2014, p. 32).

A delimitação dos gêneros literários, porém, não resolve o problema do que é, afinal, o literário. Conceituar a literatura é sempre julgar, valorar, selecionar e excluir: “todo julgamento de valor repousa num atestado de exclusão. Dizer o que é um texto literário subentende sempre que um outro não o é” (COMPAGNON, 2014, p.33). Definir literatura extrapola a esfera literária. É possível mesmo afirmar que “tudo o que se pode dizer de um texto *literário* não pertence, pois, ao estudo *literário*” (COMPAGNON, 2014, p. 45).

Ao discorrer sobre o que é literatura, Eagleton (1997) contesta uma série de concepções aparentemente inquestionáveis e bem colocadas sobre o que é literatura. Veja-se: i) definir literatura como escrita imaginativa (ficção) em oposição à realidade não procede, porque a própria distinção entre fatos e ficção é imprecisa e questionável; ii) definir literatura pelo uso criativo da língua e pelo desvio da linguagem comum é uma ilusão: não existe uma língua “normal”, utilizada por todos os segmentos da sociedade (mesmo os formalistas reconheciam que a condição do poético varia conforme o contexto histórico e social) e não há recurso literário que não seja usado no discurso do dia a dia; iii) definir a literatura como discurso não pragmático, autorreferencial e sem finalidade imediata é desconsiderar que a relevância prática do que é dito é importante para o efeito da maioria das obras que se considera literatura e, portanto, a literatura depende mais da maneira pela qual alguém resolve ler do que pela natureza daquilo que é lido (EAGLETON, 1997).

Compreender isso implica aceitar que a literatura não é imutável (qualquer texto pode ser ou deixar de ser considerado literário) e muito menos uma entidade estável e bem definida, porque depende de juízos de valor (EAGLETON, 1997). Em última análise, a definição de literatura, enquanto tipo de escrita altamente valorizada, é subordinada às ideologias, que são historicamente variáveis: “Não existe uma obra ou tradição literária que seja valiosa em si [...]. “Valor” é um termo transitivo” (EAGLETON, 1997, p. 16).

Ainda assim, algumas delimitações são possíveis e necessárias. Em *O conhecimento da literatura*, Carlos Reis (2013) destaca que a literatura possui três dimensões, a saber: i) dimensão sociocultural, relativa à importância da literatura como ilustração da consciência coletiva das sociedades; ii) dimensão histórica, ou seja, a literatura como testemunho do devir histórico; e iii) dimensão estética, qualidade da literatura de ter uma linguagem própria, a linguagem literária.

Reis (2013) não esquece de que a publicação do material livro é insuficiente para determinar a literariedade de um texto e que o literário depende da recepção de uma obra em um dado momento histórico, em certa sociedade e por certo público, isto é, é subordinado às condições situacionais em que é lido.

No entanto, as propriedades formais do discurso literário competem para que ele seja visto como tal, e é por conta disso que, sem medo de cair em formalismos, deve-se pensar a linguagem literária também em suas propriedades composicionais. A linguagem literária é um fenômeno autônomo, porque a criação literária é uma atividade intencional e finalística; escrever literatura é, em geral, um ato estético que demanda algum nível de competência técnico-artística; a escrita literária objetiva a pluridiscursividade e tem funcionalidade e autonomia próprias (REIS, 2013).

Para falar do poético, cabe ainda indagar sobre o conceito de mimese adotado, isto é, sobre os limites entre literatura e realidade, discussão que remonta aos iniciadores desta querela no mundo ocidental: Aristóteles e Platão. Grosso modo, para Platão (2014) o mundo sensível – ao qual estamos presos por conta de nossa condição corporal e mortal – é imitação do Mundo das Ideias, de onde descendemos. A imitação operada pela poesia, por sua vez, se apresenta para o filósofo como imitação de segunda categoria, distorcendo as noções morais de bem e mal e prejudicando a razão. Assim, ao pensar sua idealizada *República*, Platão (2014) expulsa os poetas, posto que para ele a experiência estética propiciada pela poesia poderia levar os cidadãos a questionar a ordem das coisas e a praticar más ações. Em Aristóteles a mimese não é mais entendida como cópia das aparências, mas como reveladora das essências, o que vincula o sentido de imitação à representação. É ele quem reabilita a mimese e funda os estudos da poesia, colocando a imitação como forma de conhecimento e reconhecimento que diferencia os homens dos outros animais.

Conceito problemático desde a tradução latina por *imitatio* e sua conseqüente correspondência a um modelo (COSTA LIMA, 1980), a mimese vêm sofrendo restrições e

alargamentos conforme as interpretações e reinterpretções dos conceitos clássicos de Platão e Aristóteles. Compagnon (2014) resume assim a extensão do problema:

Uma série de termos se coloca, sem nunca resolvê-lo inteiramente, o problema da relação entre o texto e a realidade, ou entre o texto e o mundo: *mimêsis*, evidentemente, termo aristotélico traduzido por “imitação” ou “representação” (a escolha de um ou outro é em si uma opção teórica), a “verossimilhança”, “ficção”, “ilusão” ou mesmo “mentira”, e, é claro, “realismo”, referente” ou referência”, “descrição” (COMPAGNON, 2014, p. 96).

É sabido que a partir de Aristóteles a imitação em literatura se tornou condição de qualidade e funcionou como manutenção de modelos e homenagem aos grandes mestres. Embora os bons autores de todos os tempos tenham sabido driblar em certa medida esse parâmetro, a imitação como norma é superada apenas com os românticos, quando a questão da mimese se distancia de um modelo a seguir e passa a ser domínio de eruditos (COSTA LIMA, 1980). Costa Lima (1980) considera que

como [...] a Poética aristotélica nega o sentido grosseiro de cópia e a leitura mais atenta de Platão mostra que a “imitação” tão pouco se confundia para ele com mera reprodução, tradicionalmente se cria o problema de saber em que sentido se haveria de falar da “imitação” praticada pela arte (COSTA LIMA, 1980, p.28).

No campo da literatura, as discussões sobre o sentido da imitação correm o risco de se esgotarem na defesa do imanentismo, na linha dos estruturalistas, ou da teoria do reflexo, na linha de Lukács. Entretanto, “se o primeiro deriva o poético do poético, a segunda deriva o poético do social e em ambas passam a faltar as mediações que conduzem a transformação da matéria social em tradição poética” (COSTA LIMA, 1980, p. 69).

É preciso ver que a inserção em uma sociedade se realiza pelo acesso a uma rede de símbolos, a qual funciona como uma atmosfera a qual damos o nome de representação (COSTA LIMA, 1980). Em outras palavras: “a produção poética é, pois, uma das formas da representação social” (COSTA LIMA, 1980, p. 74).

Se Aristóteles representou um avanço ao tomar a mimese como especificidade do artístico, ao mesmo tempo se abriu caminho para um retrocesso: desconsiderar as relações entre mimese e representação social (COSTA LIMA, 1980). Dessa forma, a estética a partir de Aristóteles incorreu em um conhecimento imanentista da obra, esquecendo-se de que “o reconhecimento do valor poético não é função da qualidade, pretensamente objetiva do texto,

mas o resultado de um acordo entre a proposta do texto e a aceitação pelo leitor [...]” (COSTA LIMA, 1980, p. 76).

Ricoeur (1994) revê e atualiza os conceitos aristotélicos de tessitura da intriga (*mythos*) e atividade mimética (mimese) para colocá-los como possível resposta à questão da experiência discordante do tempo em Agostinho. Se na *Poética* a dimensão temporal é excluída, Ricoeur (1994) se ocupa de resgatar o tempo na narrativa para apresentar a experiência poética como modo de reparar a discordância temporal através da escrita. É certo que a ambição maior desse filósofo não é repensar o conceito de mimese para contribuir com a teoria da literatura, apesar de fazê-lo indiretamente; contudo, sua releitura da mimese auxilia a desvincular o conceito da definição de cópia do real.

Ricoeur (1994) vê o par mimese-*mythos* como operações e não estruturas. Essa constatação se baseia na observação de que na *Poética* mimese (imitação) e *mythos* (intriga) são praticamente termos equivalentes, o que implica pensá-los em conjunto: quando Aristóteles diz que *mythos* é a disposição dos fatos em sistema, precisa-se pensar não o sistema em si, e sim a configuração dos fatos no sistema, isto é, o agenciamento dos fatos. A poética é a arte de tecer o *mythos*, a intriga; a mimese, por sua vez, deve ser entendida não como cópia, mas representação ou configuração do real (RICOEUR, 1994).

No ato da leitura, as fronteiras entre real e ficção dialogam. Durante a leitura, os leitores consideram o mundo ficcional como possível e verdadeiro enquanto a referência permanece compatível com o mundo real (COMPAGNON, 2014). A literatura não é o real, mas parte dele como substrato, reconfigurando-o pela ficção:

A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem; seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura (COMPAGNON, 2014, p. 132).

Não é necessário nem desejável que se escolha apenas um sentido da representação mimética: a literatura se refere ao mundo *e* a si própria; sua referência é o contexto *e* o texto. Entende-se que a literatura tenta resolver criativamente as questões colocadas pela sociedade, iluminando-as de modo característico, sem maniqueísmos. É interessante lembrar, afinal, que ficção e realidade não raro se interpõem e são indissociáveis na experiência humana.

1.2 CONFIGUR(AÇÕES) DO ROMANCE

Se é certo que as raízes do romance estão na épica, de antemão cabe lembrar que uma obra de arte realmente poética contém, em modos e medidas diferentes, todos os três gêneros literários: só conhecemos obras predominantemente líricas, épicas ou dramáticas (STAIGER, 1975).

Antes da constituição do romance em uma narrativa literária escrita, a literatura oral e os livros sagrados, como a *Bíblia* e as *Mil e uma noites*, podem ser considerados os antepassados desse gênero (BOURNEUF e OUELLET, 1976). A épica é fundada na tradição oral: a composição integral da *Ilíada* e da *Odisseia* pressupõe a escrita, que está ali em sua fase embrionária e, portanto, repleta de influências da oralidade (STAIGER, 1975).

Ainda que remonte à épica, o romance, sendo uma descoberta cristã, mostra o homem como um ser que se desenvolve em uma dimensão temporal, desconhecida aos heróis da epopeia (STAIGER, 1975):

Homero nada sabe de uma evolução. Nele os últimos anos de um homem não decorrem dos primeiros; simplesmente acrescentam-se a eles. E porque ele não pensa relacionando passado e futuro, foge-lhe o fenômeno do amadurecimento, ou mesmo do envelhecer (STAIGER, 1975, p. 108).

Para Staiger (1975), essa dimensão temporal do romance é a principal característica que distingue esse gênero da epopeia. Outra diferença notória, observada com o advento do romance moderno, é a posição do narrador em relação aos fatos que narra e a matéria de sua narrativa ou seja, o narrador não se ocupa mais da narração dos feitos dos grandes homens em um mundo mítico e estável, mas narra a vida de personagens imperfeitas, em um mundo instável e já desprovido de certezas inabaláveis:

O romance é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca; a objetividade do romance, a percepção virilmente madura de que o sentido jamais é capaz de penetrar inteiramente a realidade [...] (LUKÁCS, 2000, p. 88-89).

Fruto de um mundo caótico e tendo como protagonista o herói degradado dos quais fala Lukács, o romance como o conhecemos hoje é uma manifestação literária tardia, sendo cronologicamente um dos últimos gêneros a aparecer (BOURNEUF e OUELLET, 1976). *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, publicado pela primeira vez em 1605 (parte I), é o primeiro romance moderno e muitos teóricos acreditam que só é lícito falar no gênero

romanesco propriamente dito depois dessa obra: “O primeiro romance em sentido próprio é o incomensurável *Dom Quixote* [...]; a partir de seu modelo, séculos mais tarde, o romantismo inventa e codifica o romance como expressão por excelência da modernidade” (MAGRIS, 2009, p. 1017).

No ensaio “O romance é concebível sem o mundo moderno?”, Claudio Magris (2009, p. 1016) responde à pergunta-título com um categórico não: “O romance é o mundo moderno; não apenas não poderia existir sem esse [...], mas por alguns aspectos identifica-se com este”. Decerto o termo romance vem dos tempos medievais e há mesmo romances gregos, contudo, todos os textos que levam esse nome já traziam, ainda que em forma embrionária, características da modernização (MAGRIS, 2009).

O romance não pretende apresentar a verdade, mas a sua própria versão de verdade, dentro do universo ficcional particular que configura através dos elementos da narrativa, já previstos por Aristóteles. Dentre esses elementos, o narrador do romance, fruto da crise epistemológica que inicia na Idade Moderna, é o que inaugura e define o novo gênero, apresentando uma crítica social, nem sempre direta (1996). Relendo Lukács, Fernandes (1996, p.21) entende que “a crítica social não será necessariamente explícita, pode o herói ser uma personagem em crise ou a crítica aparecer através das leituras suplementares dos códigos velados do autor”. O narrador do romance surge como o porta-voz do desconforto e da inadequação experimentados pelo homem moderno e, por isso, coloca-se e fala de modo diverso do narrador épico, pois está em outro tempo e dirige-se a outro público.

Ao empreender uma retrospectiva histórica do romance, Bourneuf e Ouellet (1976) lembram que, para o leitor não especializado, é comum que a palavra romance remeta a conotações agradáveis, como lazer, férias e diversão. Romance, visto como uma história complexa, idealizada e inverossímil (BOURNEUF e OULLET, 1976), seria, para esse leitor, uma forma de entretenimento entre outras tantas disponíveis.

Com efeito, “o romance não inaugura somente uma nova morfologia mas também uma representação de um modo de viver, um gênero que veio preencher um desejo, um vazio, uma mitologia que antes era exercida por outros gêneros” (FERNANDES, 1996, p. 17). Bourneuf e Ouellet (1976) retomam Eliade para explicar que, se na literatura oral a narrativa se confunde com a religião, no romance a noção de mito evolui e se torna sinônimo de ficção, com os personagens ocupando um papel análogo ao dos deuses, e o fim último da narrativa seria dar sentido à experiência humana e preparar para a morte, como outrora fora o papel exclusivo da mitologia antiga.

O romance talvez seja o gênero literário mais popular. A partir do século XIX, por uma série de fatores desencadeados com a Revolução Industrial, o hábito da leitura, antes privilégio da nobreza, estende-se às classes sociais afastadas da literatura e da leitura em geral (BOURNEUF e OUELETT, 1976). A ascensão da burguesia particularmente, é relacionada ao romance por inúmeros autores.

Dessa forma, o romance expande seu público e, no século XX, não escapa ao fenômeno de massificação (BOURNEUF e OUELETT, 1976). No século XXI, os milhões de tiragens dos *best-sellers*, agora também disponíveis em formato digital (*e-books*), comprovam que esse fenômeno ainda está em curso e atestam a vitalidade do gênero.

Isso não significa que o status do romance não tenha sido questionado: “desde há mais de três séculos que não lhe têm faltado condenações de ordem literária ou moral” (BOURNEUF e OUELETT, 1976, p. 12). Apesar de solidamente estabelecido no século XIX, do Naturalismo em diante o romance passa a ser criticado: no âmbito literário, devido à pretensão ao realismo; moralmente, devido a suposta influência corruptora dos costumes (BOURNEUF e OUELETT, 1976).

Centrados no problema dos limites da mimese, discutido na primeira seção deste capítulo, os ataques ao romance estão diretamente relacionados à capacidade que ele tem de dialogar com a realidade, modificando-a (e, para alguns, deformando-a), na medida em que “não somente reflete os gostos do público, mas cria-os” (BOURNEUF e OUELETT, 1976, p.15).

Embora os historiadores da literatura anunciem a morte do romance há mais de um século, o romance segue dando atestados de sua sobrevivência (BOURNEUF e OUELETT, 1976). A maleabilidade, a multiformidade e a intergenericidade podem ser consequência ou uma das causas de sua perenidade e popularidade em todos os tempos (BOURNEUF e OUELETT, 1976).

Forma e conteúdo são inseparáveis no romance. A teoria do romance de Bakhtin prova que a ruptura entre o formalismo e o ideologismo não se sustenta no discurso literário: “A forma e o conteúdo estão unidos no discurso, entendido como fenômeno social – social em todas as esferas de sua existência e em todos os seus momentos [...]” (BAKHTIN, 1993, p. 71). É a natureza dialógica de todo o discurso que possibilita o romance enquanto gênero literário:

A orientação dialógica do discurso para os discursos de outrem [...] criou novas e substanciais possibilidades literárias para o discurso, deu-lhe a sua

peculiar *autenticidade* em prova que encontra sua expressão mais completa e profunda no romance (BAKHTIN, 1993, p. 85).

O romance não é visto por Bakhtin (1993) apenas como mais um gênero literário, e sim como o gênero literário que expressa mais complexa e artisticamente a propriedade dialógica intrínseca a todo o discurso. A intergenericidade do romance é, em princípio, inesgotável: Bakhtin (1993) afirma mesmo que é muito difícil encontrar algum gênero que nunca tenha sido incorporado ao romance e aponta a confissão, o diário, o relato de viagens, a biografia e as cartas como exemplos tão comuns que podem determinar a estrutura do conjunto, gerando formas como o romance epistolar, por exemplo.

É por isso que a plasticidade do romance pôde resistir às crises ao longo dos séculos:

O caráter “aberto” do gênero, que permite trocas recíprocas, a sua aptidão para integrar, segundo dosagens diversas, os elementos mais díspares [...], a sua ausência de fronteiras, numa palavra, contribui para fazer o seu sucesso – cada um acaba por encontrar nele o que procura – e para lhe assegurar uma longa vida [...] (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 27).

Os gêneros introduzidos no romance contribuem para a elasticidade estrutural e a originalidade estilística, aprofundando o dialogismo e o plurilinguismo característicos desse gênero (BAKHTIN, 1993). Assim, a intergenericidade compete para as transformações e renovações do gênero.

A propriedade dialógica do romance deve-se ao fato de que o discurso do autor, por mais original que possa ser, não é um “dialeto individual” (BAKHTIN, 1993). Em outras palavras, se o “sujeito que fala no romance é um *homem essencialmente social, historicamente concreto*” (BAKHTIN, 1993, p. 135), o discurso que ele produz também o é, especialmente no gênero romanesco, dialógico por excelência. Isso não equivale a dizer, entretanto, que o romance concentra em si toda a pluralidade do real, e sim que ela se encontra ali em potência. O sujeito que fala representa certo ponto de vista sobre o mundo, e tal resposta é por si só uma réplica outros pontos de vista que estão contidos – ou ao menos subentendidos – no tecido semântico do romance.

Isso exposto, é tempo de oferecer uma definição básica e abrangente de romance. Segundo Bourneuf e Ouellet (1976), o romance é uma narrativa de uma história fictícia, de dimensão variável, constituída por fatos selecionados e organizados esteticamente por um romancista que se interpõe entre o leitor e a realidade que deseja mostrar, oferecendo determinada interpretação sobre ela, com o objetivo de produzir um efeito sobre quem lê.

Cautelosamente, antes de responderem a esta delicada questão, os referidos autores mostraram que as diferentes definições de romance, do século XVII ao XIX, atestam a permanente transformação do gênero. Por extensão, o conceito de romance apresentado por eles também é provisório e depende do que se classifica como romance desde o século XX – entendimento que talvez mude daqui a algumas décadas.

Cada romance minimamente complexo apresenta, no limite, uma espécie em si (BOURNEUF e OUELLET, 1976). É por isso que as classificações rígidas são um perigo para a análise desse gênero: “O importante não é fazer entrar obras, à força, em quadros pré-estabelecidos, mas aprender afinidades e constantes [...], ver como o romancista conseguiu levar a sua obra a produzir um timbre que a distingue [...]” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 36).

Pensando assim, a análise da Trilogia da Solidão, de Patricia Bins, procurará estudar o processo compositivo das obras e o diálogo que, a partir dele, se dá entre ficção e realidade, se é que uma delimitação exata é realmente possível, considerando as perguntas a seguir: “[...] sobre que aspecto da história pôs o autor o *acento*? que *processos* empregou para narrar? que *forma* toma ela? quais são as intenções, as implicações, o *sentido* da narrativa?” (BOURNEUF e OUELLET, 1976, p. 36). As respostas são várias. Uma das possibilidades será desenvolvida na terceira parte deste trabalho.

1.3 A NARRATIVA LITERÁRIA

A narrativa literária, ou ficção narrativa literária, abarca o conjunto dos textos literários do modo narrativo, expressos, a partir do advento da modernidade, predominantemente na forma de prosa, embora compreenda a epopeia, que também pode ser enunciada em verso (REIS, 2013). Há a possibilidade de se estudar a narrativa como processo geral comum a outros textos além dos literários (filmes, telenovelas, canções, pinturas etc.) (REIS, 2013). Os chamados gêneros narrativos são categorias históricas, como a epopeia, o romance, a novela e o conto, nas quais se reconhecem determinadas implicações periodológicas, além da manifestação de propriedades da narratividade (REIS e LOPES, 1988).

Em relação ao modo, o texto narrativo literário concretiza um processo dinâmico de representação, sobretudo por meio da ação de mecanismos temporais (REIS, 2013). A narrativa literária estrutura-se a partir de dois aspectos fundamentais: “o plano da história

relatada e o plano do discurso que a relata, articulados num ato de enunciação que é a instância da narração.” (REIS, 2013, p. 246). A partir disso, têm-se categorias narrativas distribuídas por esses níveis de inserção: o narrador, o enredo, a personagem, o espaço e o tempo.

Reis (2013) resume assim as três propriedades fundamentais do texto narrativo, que configuram o que chama de narratividade:

- 1.1.2 Os textos narrativos traduzem uma relação de exteriorização, centrada num narrador que conta a história;
- 1.1.2 Em função dessa relação, os textos narrativos implicam representação de tendência objetiva;
- 1.1.3 Os textos narrativos contemplam procedimentos que instauram uma dinâmica de sucessividade (REIS, 2013, p. 248).

A descrição e a caracterização de um universo autônomo, no qual se integram personagens, espaços e ações por meio da configuração operada pela figura do narrador – o qual se coloca em situação de alteridade perante o que narra –, são o que permitem dizer que a ficção literária constitui um processo de exteriorização (REIS, 2013). A tendência objetiva, entendida nos limites do predomínio, não impede tendências subjetivas, antes está relacionada à capacidade da narrativa literária de revelar ao leitor algo objetivamente diverso do sujeito que a enuncia: “em princípio, não é o narrador que constitui o centro de atenção da narrativa, mas sim, as coisas, os lugares, as personagens, os acontecimentos etc.” (REIS, 2013, p. 249). A dinâmica de sucessividade, por sua vez, está diretamente vinculada à questão do tempo e ao modo como nele se desenvolvem os demais elementos da narrativa, estabelecendo relações de contiguidade através da configuração de três temporalidades independentes e, ao mesmo tempo, relacionáveis (o tempo da história, o tempo do discurso e o tempo da narração) (REIS, 2013).

O narrador é a entidade essencial a quem cabe a função de enunciar a narrativa literária (REIS, 2013). É um sujeito cuja existência é textual, e não deve ser confundida com a do autor empírico, embora seja invenção deste (REIS, 2013). No entanto, cabe ressaltar que

é um facto que o autor pode projetar sobre o narrador determinadas atitudes ideológicas, estéticas, culturais etc., [...] o que não quer dizer que o faça de modo direto e linear, mas eventualmente cultivando estratégias adequadas à representação artística dessas atitudes” (REIS, 2013, p. 253).

É inevitável que o autor, ser empírico e histórico, projete em sua literatura certos reflexos do tempo, do lugar e das circunstâncias em que o seu texto foi escrito. Quer explicitamente

em maior ou menor grau a sua autoria ou busque escondê-la, o fato é que o universo ficcional da literatura é criado, em primeiro lugar, por um ser humano e social. Para indicar a imagem do autor que é construída, através do texto, pelo leitor, Wayne Booth (1980) cunha o termo “autor implícito”:

Enquanto escreve, o autor não cria, simplesmente, um homem geral, impessoal, ideal, mas sim uma versão implícita de si próprio, que é diferente dos autores implícitos que encontramos nas obras de outros homens. Na verdade, pareceu a alguns romancistas que se estavam a descobrir ou a criar à medida que escreviam (BOOTH, 1980, p. 88).

A figura do autor implícito é inseparável da própria concepção do papel do escritor como artista. Embora não corresponda exatamente ao autor real, antes funcione como um elemento do texto, o autor implícito projetado na obra está comprometido com determinados valores e ideias do escritor de carne e osso, funcionando como uma espécie de alterego ou inteligência criativa e organizadora. Se é certo que não é o narrador, o autor é ao menos o agente que cria esse e os demais elementos da narrativa.

Em suma, o narrador é o protagonista da narração, apresentando níveis de conhecimento e participação variáveis em relação aos fatos da diegese. Como voz que conta a história, o narrador pode participar dela como personagem – narrador homodiegético – ou não – narrador heterodiegético (GENETTE, 2006). Há ainda o narrador autodiegético, caso do protagonista que narra sua própria história (GENETTE, 2006). O termo narrador-personagem será empregado neste trabalho para indicar genericamente os narradores – protagonistas ou não – que também são personagens nos livros de Bins.

Dentro do elemento narrador, destaca-se o foco narrativo. A focalização corresponde ao posicionamento adotado pelo narrador para narrar a história (FRANCO JÚNIOR, 2003). Segundo Franco Jr. (2003), “o foco narrativo é um recurso utilizado pelo narrador para *enquadrar* a história de um determinado ângulo ou *ponto de vista*” (FRANCO JÚNIOR, 2003, p. 42). É pelo foco narrativo que o narrador pode manipular o leitor de modo a fazê-lo se identificar com os pontos de vista expressos, indiretamente, pelo autor. O foco narrativo direciona, pois, a visão do leitor para os aspectos que o narrador deseja sublinhar.

A questão do ponto de vista se relaciona com a problemática do autor e do narrador: “o ponto de vista oferece um *modus operandi* para distinguir os possíveis graus de extinção autoral na arte narrativa” (FRIEDMAN, 2002, p. 169). Retomando os estudos pioneiros de James, Beach, Lubbock, Wharton e Schorer, Norman Friedman (2002) faz uma tipologia do

ponto de vista na narrativa, classificando os tipos de narrador conforme o ângulo do qual abordam a história.

Entre o que se pode chamar de narradores propriamente ditos – vozes em que a narrativa está mais explícita – Friedman (2002) distingue o autor onisciente intruso, o narrador onisciente neutro, o “Eu” como testemunha e o narrador protagonista. Dentro de outros recursos do ponto de vista, o autor ainda destaca a onisciência seletiva, o modo dramático e a câmera, os quais funcionam como artifícios que procuram eliminar o narrador clássico para apresentar a ficção de modo cada vez mais próximo ao teatro ou ao cinema. Friedman (2002) critica o modo dramático e a câmera por sua artificialidade e distância da essência da arte de narrar e, por esse motivo e pelo fato de que Bins não explora esses dois últimos métodos, essas categorias não serão discutidas aqui.

A tendência do autor onisciente intruso é estar mais longe da cena e mais próximo do autor, o qual se projeta no texto através de um “eu” ou de um “nós” (FRIEDMAN, 2002). É uma técnica difícil de controlar, pois a onisciência permite, em tese, contar a história de ilimitados pontos de vista, podendo o autor escolher contar a história de um ou outro ângulo ou mesmo alternar entre vários (FRIEDMAN, 2002). Conforme Friedman (2002, p. 173), “a marca característica [...] do autor onisciente intruso é a presença das intromissões e generalização autorais sobre a vida, os modos e as morais [...]”. No entanto, cabe precisar que o uso do termo autor em vez de narrador não significa que Friedman (2002) suponha que essas entidades são sinônimas; trata-se apenas a sinalização de que o tipo intruso é aquele em que o autor mais se deixa entrever por meio do narrador.

O narrador onisciente neutro não apresenta intromissões autorais diretas, já que fala na terceira pessoa, de modo impessoal; mas isso não quer dizer que esse narrador realmente não traga marcas (indiretas) do autor (FRIEDMAN, 2002). A tendência desse narrador é descrever e explicar os personagens e os espaços com a sua própria voz: “os estados mentais e os cenários que evocam são *narrados* indiretamente, como já tivessem ocorrido – e são discutidos, analisado e explicados [...]” (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

O “Eu” como testemunha representa o ponto em que o narrador, embora seja criação do autor, assume todo o trabalho narrativo, sem a intervenção direta do autor (FRIEDMAN, 2002). Friedman (2002, p. 175-176), afirma que “o narrador-testemunha é um personagem em seu próprio direito *dentro* da estória, mais ou menos envolvido na ação, mas ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa”.

A principal consequência do emprego do “Eu” como testemunha é que o narrador não possui acesso total aos estados mentais dos outros, agindo como mero observador que conta aquilo que pôde descobrir (FRIEDMAN, 2002). Todavia, Friedman (2002) esclarece que a abrangência desse narrador não é tão restrita quanto parece: a testemunha pode conversar com todas as personagens e, assim, obter o ponto de vista delas. Apresentar como discurso direto os relatos de outras personagens, por exemplo, é um recurso disponível para introduzir novas vozes nesse espectro narrativo.

O narrador-protagonista, por sua vez, tem mobilidade, amplitude e variedade de fontes ainda menores do que as do “Eu” como testemunha, posto que está totalmente envolvido no centro da ação (FRIEDMAN, 2002). Dessa forma, o narrador protagonista tem seu ângulo de visão “quase que inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções” (FRIEDMAN, 2002, p. 176).

Tanto o autor onisciente intruso quanto o narrador onisciente neutro fazem parte dos processos da onisciência, na qual o autor pode intervir a qualquer momento entre o leitor e a história (FRIEDMAN, 2002). Quando o objetivo é dramatizar os estados mentais dos personagens, é comum – e isso é característico dos romances modernos – alternar a onisciência seletiva e a onisciência seletiva múltipla, das quais derivam técnicas como o fluxo de consciência e o monólogo interior (FRIEDMAN, 2002).

Na onisciência seletiva – propriamente dita ou múltipla –, tanto o narrador quanto o autor são eliminados: “neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente da mente dos personagens à medida que deixa suas marcas” (FRIEDMAN, 2002, p. 177). Na onisciência seletiva, o foco narrativo é limitado à mente de apenas uma personagem, sendo a história contada de um ponto de vista fixo; já na onisciência seletiva múltipla, o procedimento é semelhante, mas há a alternância entre os pontos de vista de vários personagens, trazendo várias versões de uma mesma cena (FRIEDMAN, 2002).

Segundo Friedman (2002), a diferença principal entre a onisciência comum e a onisciência seletiva é que a primeira sumariza e explica os acontecimentos depois que eles ocorrem (narrativa), enquanto a segunda expõe pensamentos, percepções e ações à medida que eles acontecem e são filtrados pelas mente de uma personagem (cena)⁶.

O enredo designa o conjunto dos fatos de uma narrativa literária conforme a disposição escolhida pelo autor (REIS e LOPES, 1988). Dependendo do viés teórico, o enredo

⁶ Os conceitos de *showing and telling*, geralmente traduzidos por mostrar e contar, tradicionais na teoria literária americana são usados por Friedman (2002) e indicam, respectivamente, a cena e a narrativa *per se*.

pode ser denominado de intriga, ação, trama ou *plot*. É tradicionalmente contraposto ao conceito de fábula, ou seja, ao conjunto dos acontecimentos em sua ordem de relações cronológicas e causais (REIS e LOPES, 1988). Na teoria literária contemporânea, a dicotomia fábula vs. intriga foi atualizada em diversas nomenclaturas – história vs. discurso, história vs. narrativa, por exemplo –, mantendo distinções homólogas (REIS e LOPES, 1988).

Pode-se dizer, seguindo os formalistas russos, que o enredo (para eles, intriga) elabora esteticamente os elementos da fábula, provocando os efeitos de *desfamiliarização* e estranhamento, chamando a atenção do leitor para a percepção de uma forma (REIS e LOPES, 1988). Nesse processo de manipulação estética dos fatos, a questão da ordenação temporal é significativa: “à linearidade de consecução das ações na *fábula*, opõe-se muitas vezes a disposição não linear dessas ações, no plano da intriga” (REIS e LOPES, 1988). Ademais, a composição do enredo depende também dos processos de focalização (ponto de vista) operados pelo narrador (REIS e LOPES, 1988). É por conta disso que Reis e Lopes (1988) advertem que a análise do enredo só será satisfatória se for além do estudo da sucessividade e concatenação dos fatos da história para realizar conexões com os demais elementos da narrativa (narrador, personagem, espaço, tempo...).

A personagem é um signo narrativo e, como tal, está sujeita a operações que definem sua função e peso na ficção literária (REIS e LOPES, 1988). Em termos de importância, há o protagonista (ou herói), a personagem secundária e, por fim, o figurante, de acordo com a força da intervenção desses agentes na ação da narrativa (REIS e LOPES, 1988).

É famosa a tipologia das personagens de E. M. Forster, registrada em seu *Aspectos do romance*, livro que contém a íntegra de uma série de conferências proferidas pelo autor no Trinity College Cambridge, em fins da década de 1920. Romancista por vocação e crítico por necessidade, Forster é não raro atacado por conta do seu desprezo ao academicismo e por suas definições pouco precisas. De qualquer forma, trata-se de um nome incontornável para se falar da personagem no romance, e seus conceitos de personagem plana e redonda são citados pela maioria dos manuais de teoria da literatura.

Para Forster (2005), personagens são atores de uma história, os quais são, ou pretendem ser, seres humanos. Dado que o próprio romancista é um ser humano, existe entre ele e a sua obra uma ligação íntima, ausente em muitas outras artes: ao compor as personagens, o romancista descreve a si mesmo em termos gerais para, depois, inserir as sutilezas que individualizam suas criaturas (FORSTER, 2005).

Apesar disso, pessoas e personagens não são termos equivalentes. Forster (2005)

afirma que se uma personagem for exatamente igual a uma pessoa, não há romance, e sim um relato pertencente ao domínio da História. Em outras palavras, o historiador registra, o romancista cria (FORSTER, 2005). Hoje é lugar comum que nem mesmo a História é isenta de certa dose de criação, mas esta segue distinta da ficção literária, de modo que as palavras de Forster continuam válidas.

Forster (2005) divide as personagens entre planas e redondas. As personagens planas compreendem os chamados tipos ou caricaturas, estáveis e construídos em torno de uma ideia ou qualidade simples, passíveis de serem resumidos a uma única frase (FORSTER, 2005). As personagens redondas, por sua vez, não são expressamente definidas por Forster, entretanto, pode-se inferir que são mais complexas e construídas a partir de vários fatores. Quando uma personagem convence e surpreende, é redonda; quando não surpreende, é plana; quando não convence, é plana com tendência à redonda (FORSTER, 2005). Embora fiquem vagos os critérios para o convencimento e a surpresa, Forster (2005) adianta que o leitor os sabe instintivamente, ou melhor, emocionalmente, quando está diante de uma personagem plana ou redonda.

No ensaio “A personagem do romance”, Antonio Candido (1981) parte do princípio de que a personagem é um ser fictício, mesmo quando baseada em uma pessoa real. À semelhança de Forster e a partir da leitura deste autor, Candido (1981) diz que se o romance tentar se equiparar à realidade, o romance fracassará, porque o romancista precisa criar um mundo próprio, fictício, em que as personagens obedecem a uma lei própria.

Para Candido (1981, p. 53-54), é difícil dissociar o enredo e os personagens de um romance: “O enredo existe através das personagens, as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance [...]”. Daí decorre que “a personagem pareça o que há de mais *vivo* no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da *verdade* da personagem por parte do leitor” (CANDIDO, 1981, p. 54). O romance aborda as personagens de modo fragmentário buscando retomar a maneira fragmentária com que se elabora o conhecimento das pessoas reais (CANDIDO, 1981). Mas Candido (1981, p. 54) ressalta que se “na vida, a visão fragmentária é imanente à nossa própria existência [...], no romance ela é criada, é estabelecida e racionalmente dirigida pelo escritor”.

Por ser uma criação menos instável e mais coerente do que a viva, Candido (1981, p. 59) diz que “a personagem é mais lógica, embora não mais simples do que o ser vivo”. Ainda segundo esse autor, o romance moderno buscou potencializar a complexidade do ser fictício,

disfarçando a ideia de ente fixo que se constrói pelo trabalho de seleção do romancista (CANDIDO, 1981). Esta progressiva complexificação das personagens, porém, é possível justamente graças à seleção, combinação e manipulação operadas pelo autor, sendo fruto da criação artística a impressão da natureza aberta de alguns romances:

[...] essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado (CANDIDO, 1981, p. 60).

Candido (1981) ensina que o romance moderno operou uma crescente complicação da psicologia das personagens, o que, na verdade, é o desenvolvimento de uma tendência constante desde as origens do gênero romanescos: tratar as personagens como seres íntegros e com traços bem marcados ou como seres complicados, inesgotáveis em seus traços característicos. Assim, do século XIX em diante, o romance passa de um enredo complexo com personagens simples para um enredo simples com personagens complexas (CANDIDO, 1981). Essa revolução da personagem do romance é, pois, uma acentuação de um caráter intrínseco ao gênero.

Desde a *Poética* de Aristóteles, com a regra das três unidades, a teoria da literatura se preocupa com a questão do tempo (NUNES, 1995), sempre tendo em vista a sua função na economia da obra. No caso da narrativa, interessa analisar sobretudo como o enredo configura o tempo, conectando artisticamente uma sucessão de fatos.

Tempo e narrativa são indissociáveis, na medida em que esta se desenvolve em uma sequência que, não sendo necessariamente linear, pressupõe início, meio e fim. A narrativa dá sentido e conteúdo ao tempo que, sem a mediação formal da palavra, é invisível (NUNES, 1995). É isso que permite Ricoeur (1994) dizer que só existe tempo humano quando o tempo é narrado e que a narrativa é capaz de reparar a discordância do tempo, ainda que através de uma mediação imperfeita.

O conceito de tempo é plural. Na esfera do tempo real, pode-se falar em tempo físico, tempo psicológico, tempo histórico e tempo linguístico (NUNES, 1995). Na esfera literária, contudo, “o tempo é inseparável do mundo imaginário, projetado, acompanhando o estatuto irreal dos seres, objetos e situações” (NUNES, 1995, p. 24). O tempo configurado pela narrativa têm limites próprios, isto é, os limites do discurso, pois depende de um determinado número de frases e, por conta de sua existência material, não possui a mesma continuidade infinita do tempo real (NUNES, 1995).

O tempo da narrativa se refere em primeiro lugar ao tempo cronológico, matematicamente delimitado em horas, dias, meses, anos e assim por diante, em que se sucedem as ações da história (REIS e LOPES, 1988). Isso não implica, contudo, que o período dos fatos narrados coincida com o tempo de publicação da obra, pois a ficção pode projetar-se em passado, presente e futuro. Quando o tempo é filtrado pelas vivências dos personagens, fala-se em tempo psicológico, o qual age no tempo da narrativa como “fator de transformação e redimensionamento (por alargamento, por redução ou por pura dissolução)” (REIS e LOPES, 1988, p.221). Interno e indeterminado, o tempo psicológico dilata, comprime ou suspende o tempo cronológico, operando uma metamorfose e uma deformação do tempo linear.

Bakhtin (1993) inova ao utilizar o conceito de cronotopo (tempo-espaço), adaptado da teoria da relatividade de Einstein, para designar a interligação fundamental e indissolúvel entre tempo e espaço na literatura:

Aqui o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo. Esse cruzamento de séries e a fusão de sinais caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 1993, p. 211).

O cronotopo artístico de Bakhtin (1993) trata-se de uma categoria conteudístico-formal, não apenas, mas também, literária, em que se dá a fusão dos indícios espaciais e temporais em uma unidade concreta e compreensível.

A definição de espaço extrapola o campo dos estudos literários, sendo objeto de investigação de áreas tão variadas quanto a geografia, a física e a filosofia, por exemplo. A própria teoria da literatura possui mais de um sentido para a palavra, como espaço de sentido e espaço literário. Em seu estudo sobre o espaço, Brandão (2013) comenta o seguinte sobre a abertura e a fluidez do conceito:

É fonte não somente de abertura crítica estimulante, já que articulatória, agregadora, mas também de dificuldades devidas à inexistência de um significado unívoco, e ao fato de que o conceito de espaço assume funções diferentes em cada contexto teórico específico (BRANDÃO, 2013, p. 47).

No âmbito da teoria da literatura, o estudo do espaço foi muitas vezes solapado devido a abordagens imanentistas que, do formalismo russo ao estruturalismo, desprezaram a relação entre a literatura e o exterior (BRANDÃO, 2014). Conforme Brandão (2013), coube ao pós-estruturalismo, aos estudos culturais e à teoria da recepção o feito de reabilitar a análise do

espaço em literatura. Atualmente, o espaço não só retomou seu merecido lugar na análise literária como adquiriu a primazia em determinadas correntes teóricas, quase sempre tendo em vista a relação com a categoria tempo.

O espaço “constitui uma das mais importantes categorias na narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam” (REIS e LOPES, 1988, p. 204). Em primeiro lugar, se refere ao lugar físico onde se passa a ação e a movimentação dos personagens (espaços geográficos, interiores, objetos, decorações etc.), mas pode ser visto também em sentido ampliado, abarcando as atmosferas sociais (espaço social) e psicológicas (espaço psicológico) (REIS e LOPES, 1988).

O espaço pode surgir na narrativa de formas variadas e ocupando diferentes graus de importância (LINS, 1976). O romancista e crítico Osman Lins (1976, p. 78) faz distinção entre espaço e ambientação, entendendo esta última como o “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente”. Se para apreender o espaço a experiência do mundo é suficiente, para compreender a ambientação, é necessário certo conhecimento da arte narrativa (LINS, 1976).

Retomando o trabalho de Lins, Dimas (1994) explica que o espaço é denotado, enquanto a ambientação é conotada, ou ainda, que “o primeiro é patente e explícito; o segundo é subjacente e implícito” (DIMAS, 1994, p. 20). Para fins de ilustração: o espaço puro e simples seria, por exemplo, um quarto, e a ambientação, as descrições e referências à composição específica desse lugar, que pode assumir dimensão simbólica.

Lins (1976) ainda diferencia três tipos de ambientação, empregadas isoladamente ou relacionadas entre si, definidas conforme o nível de interferência do narrador: franca, reflexa e dissimulada. Na ambientação franca, há a introdução direta do narrador, não raro entremeada por julgamentos e avaliações:

Sendo a narrativa na terceira pessoa, acentua-se a ambientação franca, quando o observador, violando a objetividade, reage de algum modo ante a coisa descrita [...]. Inversamente, a ambientação franca, quando enunciada na primeira pessoa, é tanto mais característica quanto menos se percebe, ante o que se descreve, a presença do narrador (LINS, 1976, p. 80).

Na ambientação reflexa, característica das narrativas em terceira pessoa, as coisas são percebidas através das personagens, sem a interferência direta do narrador (LINS, 1976). Para Lins (1976, p. 83), a ambientação franca e a ambientação reflexa são, guardadas as

especificidades, facilmente reconhecíveis pelo leitor por causa de “seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos”.

A ambientação dissimulada, entretanto, age de modo contrário ao das outras duas: “exige a personagem ativa: o que a identifica é um enlace entre o espaço e a ação” (LINS, 1976, p. 83). Nela, “os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, 1976 p. 84). Dimas (1994, p. 26) esclarece que “se a ambientação *franca* depende, basicamente, do narrador e a *reflexa* de um personagem tendencialmente passivo, a *dissimulada* ou *oblíqua* é a mais difícil de se perceber”, porque não rompe o fluxo narrativo e nem é expressamente assumida por uma personagem. Menos explícita e mais difícil de ser obtida, por isso mesmo a ambientação dissimulada é artisticamente preferível.

Gaston Bachelard (1978) se interessa pelo espaço não enquanto espaço geográfica e geometricamente delimitado, e sim pelo espaço vivido, experimentado. Em *A poética do espaço*, o teórico busca estudar o espaço literário dentro de uma toponálise, ou melhor, de uma *topofilia* (termo do autor), isto é, dentro do valor humano atribuídos aos espaços pelos quais o homem transita: “O espaço compreendido pela imaginação não pode ficar sendo o espaço indiferente abandonado à medida e reflexão do geômetra. É vivido. E é vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1978, p. 196).

Nesse sentido, a casa e os espaços domésticos são o objeto de análise privilegiado por Bachelard. A casa é vista como território da memória:

Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso (BACHELARD, 1978, p. 202).

Em Bachelard (1978), o espaço, sobretudo o espaço doméstico, ao reter o “voo do tempo”, possibilita que a experiência temporal seja recuperada e, assim, repensada e reelaborada, quase como em um processo terapêutico. Quando há poucos fatos na história e o enredo é predominantemente psicológico, a tendência natural é que haja menos variedade de espaços. O estudo de Bachelard (1978) relaciona-se com a questão da memória, privilegiada em obras de tom intimista – como as da Trilogia da Solidão, de Bins – e, assim, *A poética do espaço* privilegia os espaços reduzidos e elementares como a casa, o ninho etc.

Considerando as colocações dos teóricos selecionados, o terceiro capítulo apresentará um estudo das (re) configurações do feminino na Trilogia da Solidão. Antes disso, porém, o próximo capítulo explorará a questão da literatura de autoria feminina, bem como a vida e a obra de Patricia Bins.

2 LITERATURA DE AUTORIA FEMININA

Este capítulo reflete sobre o desenvolvimento, características e problemáticas da literatura escrita por mulheres para, em seguida, apresentar a trajetória e a obra de Patricia Bins, contextualizando a produção da autora dentro do panorama brasileiro e sul-riograndense. Por último, empreende-se um levantamento da fortuna crítica de Bins – em jornais, revistas, artigos, teses e dissertações –, oferecendo um panorama dos principais estudos já realizados, de modo a pôr em relevo a importância da produção ficcional dessa escritora e o quanto ainda falta a ser dito sobre sua obra.

2.1 MULHERES E ESCRITA: DE OBJETO A SUJEITO

Mulher. Feminino. Feminismos. Sexualidade. Gênero. Identidade. Palavras cada vez mais discutidas em tempos de revisão, desconstrução e redefinição, mas também de retrocesso, preconceito e intolerância. Qual o sentido de falar hoje em mulher e em feminino? O que é uma mulher? O que é o feminino? E, por conseguinte, o que é literatura de autoria feminina? Há uma escrita feminina? Há temas femininos?

No monumental clássico *O segundo sexo*, Simone de Beauvoir, analisa o dito sexo frágil, a partir da filosofia, da biologia e da história, discutindo a condição da mulher em uma época em que a palavra feminismo sequer era utilizada. A reflexão inicial da autora continua atualíssima: “Não sabemos mais exatamente se ainda existem mulheres, se existirão sempre, se devemos ou não desejar que existam, que lugar ocupam no mundo ou deveriam ocupar” (BEAUVOIR, 1980, v. I, p. 9).

A função de fêmea e o eterno feminino não são suficientes para definir o sexo feminino (BEAUVOIR, 1980). É pesando assim que Beauvoir (1980) procura definir, sem limitar, se não exatamente o que é uma mulher, o que significa ser uma mulher na sociedade ocidental. Ser mulher é ser marcada pela diferença em relação ao homem, ao passo que ser homem é simplesmente ser, diz (BEAUVOIR, 1980). Em outras palavras, a mulher é o polo negativo (não homem), e o homem é ao mesmo tempo polo positivo e universal (BEAUVOIR, 1980). Para esclarecer ainda mais esta diferença notória, a autora afirma: “[dizemos] os homens para designar os seres humanos, tendo-se assimilado ao sentido singular do vocábulo *vir* o sentido geral da palavra *homo*” (BEAUVOIR, 1980, v. I, p. 9).

Entretanto, para Beauvoir (1980), a mulher não nasce mulher, torna-se mulher. Isso equivale a dizer que não há nenhum determinismo biológico, psíquico ou econômico capaz de definir a forma que a mulher assume na sociedade: “é o conjunto da civilização que elabora esse intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino” (BEAUVOIR, 1980, v II, p. 9).

É verdade que os estudos de gênero, em larga medida iniciados por Beauvoir, provam que a oposição homem vs. mulher não consegue abarcar a complexidade da vida humana, a qual desafia a lógica binária das categorias feminino e masculino. Ainda assim, cabe indagar por que a escrita das mulheres foi desvalorizada, silenciada e apagada ao longo dos séculos e por que até hoje escritoras do mundo todo têm que responder se existe uma escrita feminina.

Não se fala em “literatura masculina”, apenas em literatura, mas literatura feminina é literatura escrita por mulheres: o que isso revela? Talvez “[...] lo que ha sido, en la casi totalidad de su historia, la literatura: media humanidad hablando en nombre propio y en nombre de la otra media; la mujer como objeto (o inspiradora) del arte y el hombre como su único sujeto [...]” (FREIXAS, 2000, p. 21). Desde Adão e Eva, a mulher é o Outro (BEAUVOIR, 1980). A relação do homem com o mundo é dada como natural; a da mulher, estabelecida a partir do homem: “A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante essencial” (BEAUVOIR, 1980, v. I, p. 10). Diante disso, entende-se por que homens produzem sua literatura sem a necessidade de justificar a importância do que escrevem e muito menos a existência ou não de uma literatura masculina.

A crítica Nelly Richard (2002) diz que muitas escritoras, quando questionadas sobre a existência de uma literatura feminina, respondem que só há boa ou má literária ou que não há diferença entre literatura escrita por homens ou por mulheres ou ainda que a linguagem não tem sexo porque, diante dessa pergunta que é uma “ameaça de se verem rebaixadas da categoria do *geral* (o *masculino-universal*) à categoria do *particular* (o *feminino*), optam pelo caminho “neutro”. O problema é que este pretense neutro não existe: reforça o masculino como parâmetro universal (RICHARD, 2002).

A escritora Marina Colasanti (2016) dedicou o ensaio “Por que nos perguntam se existimos” à questão da existência da literatura feminina. Cansada de responder a mesma pergunta, a qual jamais é eliminada ou ao menos modificada, a autora chega à conclusão de que o problema não está na resposta, e sim na pergunta, posto que a indagação não é nova e já foi mais do que repetida e suficientemente respondida por escritoras, pelos estudos

acadêmicos e pela crítica feminista: “[...] Ela [a pergunta] não está interessada nos argumentos. Independe da resposta. É uma espécie rara de pergunta, cuja razão de ser não é a busca de um esclarecimento, é a pergunta em si” (COLASANTI, 2016, p. 325).

Isso significa que quando alguém pergunta se existe uma literatura feminina – e para Colasanti (2016), esse alguém é a sociedade como um todo – o que interessa não é saber sobre essa literatura, é duvidar sobre a capacidade da mulher de escrever:

Aquilo de que se duvida está em suspeição. Em suspensão. Enquanto a pergunta for aceita, a dúvida estará sendo aceita com ela. E a nossa literatura, a das mulheres, estará suspensa, no limbo, em um espaço intermediário [...]. Mas, sobretudo, estará em um espaço que, não sendo o seu verdadeiro, só poderá ser o espaço do plágio, do decalque. Um espaço claramente localizado atrás do espaço literário já reconhecidamente existente, o masculino (COLASANTI, 2016, p. 326).

Colasanti (2016) demonstra que o motivo da insistente pergunta reside na luta pelo poder literário e pelo poder simbólico da palavra: as mulheres têm cada vez menos tempo e leem cada vez mais do que homens, também são as que mais compram livros escritos por mulheres, e o número de escritoras não para de aumentar; além disso, a escrita é subversiva e emancipadora. Esse novo contexto insere definitivamente as mulheres no contexto literário e, como não consegue reverter esse processo, quem não aceita a emancipação feminina põe em questão a legitimidade e a qualidade da escrita das mulheres.

Durante séculos o papel de narradora foi concedido à mulher, desde que no campo da oralidade, reforçando a tradição (COLASANTI, 2016). Quando a mulher se torna narradora do seu próprio texto, porém, é vista como uma ameaça:

Literatura – reconhecível como tal – implica linguagem individual. E linguagem individual é transgressão, ruptura das normas, questionamento do já estabelecido. Se nos homens a transgressão é estimulada e louvada pela sociedade [...]. No reconhecimento de uma literatura feminina, viria embutido o reconhecimento de uma linguagem individual. E esse reconhecimento levaria não apenas à legitimação de transgressão por parte das mulheres como à afirmação inequívoca de que transgredir faz parte da sua natureza e não diminui nada a feminilidade (COLASANTI, 2016, p. 329).

Ao aceitar a literatura feminina, a sociedade estaria dando voz à mulher e aos anseios femininos, o que implica o reconhecimento de que esta tem direitos iguais aos seus pares masculinos e deve ser reconhecida assim como eles o são. Palavra é poder, mas embora as mulheres sejam mais de cinquenta por cento da população mundial, o direito delas à voz e à

vez nunca foi facilmente aceito. A história do mundo mostra como sempre foi difícil dar voz própria à mulher, o que é provado pela quase total ausência de textos de autoria feminina ao longo dos séculos (NAVARRO, 1995).

Para Virginia Woolf (2017), em primeiro lugar deve-se lembrar da grande e óbvia diferença de experiências entre homens e mulheres, mas isso não quer dizer apenas que os homens descrevam batalhas e as mulheres o nascimento dos filhos, e sim que cada sexo descreve a si próprio. Pensando assim, nota-se que atualmente, estando a sociedade cada vez mais preocupada – mesmo que não o suficiente – com a reflexão e a redefinição do que pertence ao domínio do feminino e do masculino, é natural que a literatura escrita por mulheres progressivamente ultrapasse os limites dos temas ditos femininos, como a maternidade, mostrando outras versões do que é ser mulher.

Lygia Fagundes Telles (2016) afirma que a literatura feminina tem uma fisionomia própria por questões históricas que condicionaram a mulher a uma servidão absoluta, da qual a mulher brasileira demorou ainda mais para se libertar. Afinal, para que possa escrever, a mulher precisa, como disse Woolf (2014) de um “teto todo seu”, ou seja, de um espaço próprio e de dinheiro, sem os quais a autonomia necessária à criação artística é impossível. Essa autonomia, evidentemente, implica emancipação e integração da mulher na sociedade, o que foi – e ainda está sendo – conquistado a duras penas pelas mulheres brasileiras.

Para Telles (2016, p. 334), a literatura escrita por mulheres é mais intimista e confessional: “a mulher está podendo se revelar, se buscar e se definir, o que a faz escolher um estilo de mergulho em si mesma, aparentemente narcisista porque precisa falar de si própria, deslumbrada às vezes como se acabasse de nascer”.

O viés confessional e intimista de boa parte da literatura de autoria feminina também pode ser explicado pelo fato de que as meninas sempre foram encorajadas a escrever seus desejos, angústias e segredos em um diário, guardado a sete chaves, diferentemente dos meninos, livres para viverem aventuras ao invés de apenas as imaginarem.

À acusação de que a ficcionista brasileira é narcisista, Telles (2016) responde com a imagem da mulher-goiabada que, trancada em casa e sem meios para se expressar, escrevia nas horas vagas em um caderninho artesanal, enquanto mexia o tacho de doce: “Agora ela está se descobrindo: que mundo há de querer mostrar senão o próprio?” (TELLES, 2016, p. 334). E mais: por que uma mulher falando de si mesma é narcisista enquanto um homem provavelmente seria visto existencialista ou algo do tipo?

Em entrevista (IEL, 1990), Patricia Bins disse que a mulher se deu conta de que ficou quase de fora do processo histórico secular e por conta disso é que “[...] nós temos a urgência e a lucidez necessárias para revelar ao mundo o nosso mundo, que é um mundo diferente por toda a nossa internalização, por todo o nosso sofrimento, por toda a nossa tragédia de repressão”.

Acontece que chegou a nossa vez (e aqui a autora deste texto abandona provisoriamente a pretensamente neutra terceira pessoa para se colocar – através do nós – como uma mulher que escreve sobre a literatura escrita por mulheres, em um movimento que é crítico e autorreflexivo). Em 1995, isto é, mais de duas décadas atrás, Rita Terezinha Schmidt afirmava que

Nunca se falou tanto, nunca se escreveu tanto sobre mulher quanto na última década, fato inusitado no contexto de uma história literária de mais de dois mil anos, história essa construída e constituída por um *corpus* de textos canonizados e escritos no registro do masculino (SCHMIDT, 1995, p. 182).

Da década de 1980, período a que Schmidt (1995) se refere, o volume de textos sobre a literatura de autoria feminina só aumentou, fato tão facilmente observável por quem estuda esse tema que dispensa comprovações estatísticas. Os novos feminismos e os estudos de gênero em geral têm contribuído para diferentes e estimulantes abordagens sobre a escrita das mulheres.

Nem sempre foi assim. No Brasil, a legitimidade cultural da mulher e a representação e a significação e representação de suas obras foram negadas até mais ou menos a década de 1970, sendo que até então somente Raquel de Queiróz, Cecília Meireles e Clarice Lispector haviam sido reconhecidas pela crítica (SCHMIDT, 1995).

No século XIX, por exemplo, a mulher só entrou para a história da literatura como objeto (MUZART, 2016). Nesse sentido, a crítica literária, sobretudo a feminista, tem contribuído para o resgate das vozes de mulheres pioneiras na escrita que tiveram suas vozes apagadas do cânone (MUZART, 2016). A reflexão em torno do cânone deve, portanto, “mostrar o que aconteceu, quando o objeto começou a falar” (MUZART, 2016, p. 311).

No Brasil do século XIX, as escritoras foram numerosas e escreveram em todos os gêneros: “das cartas e diários, dos álbuns e cadernões aos romances, poemas, crônicas e contos, dramas e comédia, teatro de revistas, operetas, ensaio e crítica literária” (MUZART, 2016, p. 311). A escolha do gênero literário, aliás, foi fator de inclusão e exclusão do cânone: conforme pesquisa de Muzart (2016), as poetisas obtiveram certo espaço e apoio crítico, desde

que dentro dos limites impostos pela sociedade da época, ao passo que dramaturgas e romancistas foram ignoradas.

Muzart (2016) explica a relativa abertura às poetisas pela temática nobre dos versos: flores e sentimentos maternos e filiais. Isso mostra que literatura de autoria feminina foi permitida em certos contextos e por vezes até mesmo estimulada, desde que seguisse a moral e os bons costumes vigentes, de preferência a exaltar as virtudes do lar e da vida da mulher casta que vive para desempenhar os papéis de mãe, irmã, filha e esposa fiel e dedicada.

Schmidt (1995) entende que as razões do “esquecimento” do cânone em relação às escritoras remetem à noção patriarcal de que os homens criam e as mulheres apenas procriam. Essa tradição coloca o masculino como paradigma da criação e, conseqüentemente, a experiência masculina como paradigma da existência humana, neutralizando a experiência feminina (SCHMIDT, 1995). Assim, a produção artística das mulheres é destituída de valor, pois a vivência feminina não é considerada à altura da masculina, tida como universal e superior. A invisibilidade da mulher não parte necessariamente da proibição do ato de escrever, mas da indiferença e do desprezo por suas obras:

Se, por um lado, sabemos que a patriarquia nunca impediu a mulher de falar (e de escrever), por outro, sabemos que sempre se recusou a ouvi-la quando ela não falou (e escreveu) do ponto de vista do universal, isto é, do ponto de vista do masculino (SCHMIDT, 1995, p. 185).

A representação das mulheres na literatura oscila do mito ao romance moderno, entre dois polos: a mulher-deusa, pura e divina, e a mulher demônio, sexual e mundana (SCHMIDT, 1988). Para Schmidt (1988, p. 153), “de modo geral, o tratamento crítico da literatura das mulheres é, até certo ponto, análogo ao tratamento da mulher como imagem”. Quase sempre excluída das histórias literárias, a escritora se situa em uma zona periférica (SCHMIDT, 1988) e seu texto está sujeito ao epíteto “feminino” como se fosse sinal de desvalorização.

Em “A escrita tem sexo?”, Nelly Richard (2002) se preocupa em recuperar a crítica feminista para discutir a especificidade e a diferença do feminino: falar de literatura de mulheres é o mesmo que falar em escrita feminina? Ou “falar de ‘escrita feminina’ é o mesmo que se perguntar como o feminino em tensão com o masculino, ativa as marcas da diferença simbólico-sexual e as recombina na materialidade escritural [...]?” (RICHARD, 2002, p. 129). Em outras palavras: como se dá a diferença genérico-sexual textualizada?

Richard (2002) considera a literatura de mulheres como o conjunto de obras literárias produzidas por mulheres, ainda que nem todas estas obras textualizem a diferença genérico-sexual, ou seja, como um recorte baseado no gênero de quem escreve. A autora acredita que

a ‘literatura de mulheres’ arma um corpus sociocultural, que contém e sustenta o valor analítico de uma das perguntas que se faz a crítica literária feminista: a de saber se existem, ou não, certas caracterizações de gênero e quais delas podem tipificar uma “escrita feminista (RICHARD, 2002, p. 129).

É a partir desse *corpus* que se coloca a questão das marcas textuais da escrita feminina. Richard (2002) aponta que há críticas literárias feministas que se propõem a rastrear as caracterizações da escrita feminina no nível expressivo, procurando um “estilo” do feminino, ou no nível temático, procurando determinadas imagens de mulher, em geral sugerindo uma identificação entre personagem e narradora. Essas caracterizações temáticas e estilísticas encontrariam correspondência linear com “a mulher”, revelando uma concepção naturalista do texto e um tratamento conteudista do feminino, que assume o texto como referente completo de uma identidade feminina imutável (RICHARD, 2002). Identidade e representação se reformulam no texto: desconsiderar isso é não perceber a complexidade da escritura (RICHARD, 2002).

Richard (2002) afirma que a própria crítica literária feminista, de certa forma, acabou estimulando a diferenciação da voz feminina, ao salientar o abuso de autoridade das catalogações masculinas acerca das mulheres e, em contrapartida, fomentar modelos afirmativos de mulher, criando um “sistema de propriedade-identidade do feminino” (RICHARD, 2002, p. 131). Segundo a autora, este sistema tem o inconveniente de muitas vezes isolar o feminino, privando-o do diálogo entre os signos homem e mulher e, no âmbito específico da literatura, ignorando a transmutação simbólica da escrita, que remodela as fronteiras do masculino e do feminino.

Pensando nisso e recuperando Lurdmer e Kristeva, Richard (2002) propõe que se fale em “feminização da escrita”. Nesta ótica, a despeito do gênero de quem escreve, essa feminização sempre que transgride a norma masculina:

Qualquer literatura que se pratique como *dissidência da identidade*, a respeito do formato regulamentar da cultura masculino-paterna, assim como qualquer escrita que se faça cúmplice da ritmicidade transgressora do feminino-pulsáril, levaria o coeficiente minoritário e subversivo (contradominante) do “feminino” (RICHARD, 2002, p. 133).

Mas essa definição de feminização da escrita não implica que a escrita feminina e, por conseguinte, o feminino, é o domínio do caos e da transgressão, das pulsões e do desconhecido, enquanto o masculino representa a ordem, a estabilidade, o conhecido? Haveria então mulheres autoras que não possuem uma escrita considerada feminina na ausência dessas características? Considerar certas marcas textuais como genérico-sexuais não reforça, por outra via, velhos estereótipos? Negando certos aspectos ditos da ordem do feminino, a escrita de uma mulher se inscreveria na ordem do masculino? O que são características textuais femininas? O que são características femininas? Baseando-se em que modelo de escritora e de mulher pode-se chegar a tais definições?

Para Richard (2002), em primeiro lugar, cabe desfazer a coincidência entre determinante biológico (ser mulher) e identidade cultural (ser mulher):

Somente depois de romper com a crença determinista, na qual a *função anatômica* (ser mulher/ser homem) e *papel simbólico* (o feminino/o masculino) se correspondem naturalmente, e com o mito da Identidade-Uma do corpo de origem, é possível tornar extensivo o valor contestatório do feminino (entendido *transversalmente*) ao conjunto das práticas anti-hegemônicas (RICHARD, 2002, p. 134).

Segundo a autora, a mulher possui uma relação privilegiada com o somático-pulsátil, com o incontrolável, que nunca se conforma totalmente à lei simbólica, por ser o sexo que está situado à margem, porém, isso não assegura a relação entre mulher e transgressão:

Assim como ‘ser mulher’ não garante, por sua natureza, o exercício crítico de uma feminilidade, necessariamente questionadora da masculinidade hegemônica, também ‘o ser homem’ não condena o sujeito/autor a ser fatalmente partidário das codificações de poder da cultura oficial (Richard, 2002, p. 135).

O gênero (homem ou mulher) não define, para Richard (2002), a escrita feminina, identificada, como já foi visto, pela marca da transgressão. É por isso que a autora diz que a crítica deve valorizar produções femininas capazes de “suspeitar do feminino, como categoria auto-evidente, e questionar o determinismo genérico-sexual, como vetor homogêneo de unificação do texto” (RICHARD, 2002, p. 136).

Ainda que acredite ser fundamental que se des-substancialize o feminino, para que a literatura de mulheres não caia no essencialismo, Richard (2002, p. 138) entende que não se pode apagar “o problema da relação entre diferença genérico-sexual e escrita, como se a coordenada do feminino não intervisse, decisivamente, nas montagens e desmontagens da representação”. Ainda segundo Richard (2002), cabe repensar a identidade sexual em termos

tensionais, não unificados: “não podemos continuar falando de uma identidade, masculina ou feminina, como se estes termos designassem algo fixo e invariável, e não constelações flutuantes” (RICHARD, 2002, p. 138).

O feminino e o masculino estão em permanente construção. A identidade se redefine constantemente. Definir pode limitar – mas Richard não abre mão de suas próprias definições. Evidente é que embora seja possível mapear temas predominantes da literatura escrita por homens (guerras, política etc.), não vemos autores discutindo as propriedades masculinas dos seus textos, muito menos justificando a existência ou não de uma literatura masculina. Esse raciocínio não diminui a importância da problematização da literatura de autoria feminina, pelo contrário, salienta que tais questões se colocam apenas sobre a literatura feminina justamente porque o masculino é tido como universal. Refletir sobre a literatura escrita de mulheres é um enorme desafio, pois exige a consideração de um estado de coisas mais amplo que a literatura que, por sua vez, permite redefini-lo e reinterpretá-lo, ainda que não corresponda imediatamente a ele.

É tempo de especificar com que sentido se usa aqui as expressões literatura feminina, escrita feminina ou ainda literatura produzida por mulheres. Para tanto, toma-se emprestado o excelente esclarecimento de Schmidt:

[...] o termo não está absolutamente associado ao rótulo “de expressão menor” e, muito menos, embutido dentro de uma hierarquia de dominação que declara que a literatura é a literatura com L maiúsculo e que toda qualificação denota, por si só, uma produção de segunda ou terceira categoria [...]. De maneira geral, **quando se usa a expressão “escrita feminina” quer-se referir a texto de autoria feminina escrito do ponto de vista da mulher e em função de representação particularizada e especificada no eixo da diferença** (SCHMIDT, 1995, p. 188-189, grifo nosso).

Em resumo, entende-se a literatura feminina em suas particularidades e diferenças históricas, estilísticas e temáticas em relação à literatura produzida pelos homens, sem, contudo, inferiorizá-la ou estigmatizá-la. O adjetivo “feminino” serve para especificar, não para limitar (no sentido pejorativo) e muito menos para isolar as obras escritas por mulheres.

2.2 PATRICIA BINS: MULHER DE SEU TEMPO

Por conta da posição política periférica, a escrita literária produzida aqui só foi lida e valorizada mundialmente com o chamado *boom* latino-americano, na década de 1960, quando

nomes como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar e Mario Vargas Llosa tornaram-se conhecidos (NAVARRO, 1995). Entretanto, não havia nenhuma escritora nesse grupo: “A lista do ‘boom’ se distingue pela total ausência de mulheres; nem uma única escritora se beneficiou diretamente com o crescente interesse pela literatura latino-americana naquela época” (NAVARRO, 1995, p.13).

Navarro afirma que um dos motivos desse silêncio é o fato de que a literatura escrita por mulheres, como já foi visto anteriormente neste trabalho, sempre foi tachada de “feminina” no sentido de inferior e preocupada apenas com questões domésticas, isto é, não digna da mesma posição da literatura produzida pelos homens, cujos temas eram considerados sérios (política, História, economia etc.).

Somente nos anos 1980, vinte anos após o *boom* latino-americano, a escrita das mulheres latino-americanas passou a receber atenção (NAVARRO, 1995). Nessa década, houve o aumento do número de obras publicadas por mulheres, o que Navarro (1995) credits aos avanços dos movimentos feministas das décadas anteriores. Nesse sentido, a escritura feminina representa a quebra do silêncio na, pela e além da literatura, porque questiona a “construção social e tradicional do sujeito feminino” (NAVARRO, 1995, p. 14).

Esse questionamento é perceptível ao se observar que as obras publicadas nos anos 1980 se caracterizam por personagens femininas que escrevem sua própria história:

Na maioria das vezes, a mulher que é a personagem principal e narradora da história adquire um papel preponderante, uma função específica na narrativa: o de escritora. Ela, através da palavra, oral ou escrita reescreve – literalmente – a própria história (NAVARRO, 1995, p. 15).

Nesse contexto, surge a obra de Patricia Bins, cuja Trilogia da Solidão, escrita integralmente nos anos 1980, traz as protagonistas Ara (*Jogo de fiar*, 1983), Anna (*Antes que o amor acabe*, 1984) e Maria (*Janela do sonho*, 1986), mulheres que se apropriam da escrita para resgatarem e reescreverem suas histórias, assumindo a tarefa de romper o silêncio sobre si mesmas.

Patricia Bins (1928 - 2008), nascida Patricia Doreen Ströh, nasceu no Rio de Janeiro, mas radicou-se ainda na infância no Rio Grande do Sul, onde viveu a maior parte de sua vida e produziu toda a sua obra. Por conta disso, a obra de Patricia será relacionada, sempre que possível, à cena cultural gaúcha, da qual participou ativamente até seu falecimento, em 2008.

Filha de mãe inglesa e pai austríaco, foi educada nos moldes europeus, passando a frequentar uma escola regular brasileira apenas aos nove anos. Nos anos 1940, quando se

instala definitivamente em Porto Alegre, ingressa no Colégio Americano, onde continua sua educação bilíngue. Ainda na escola, recebeu o Prêmio Joyce Almeida e o Prêmio de Contos da Academia Literária Feminina (IEL, 1990).

Bins sempre trabalhou: fluente em inglês, língua materna, desde os catorze anos leciona inglês em cursos particulares (IEL, 1990). Mais tarde, cursa Belas Artes no Instituto de Artes da UFRGS, onde conhece o marido, o professor Roberto Bins. Nos anos 1950, já formada, casada e mãe de dois filhos, leciona, traduz, pinta e escreve – contos, poemas e cronicos, que ficavam na gaveta (IEL, 1990).

Apenas nos anos 1960 Bins teve a oportunidade de divulgar seus escritos. P.F Gastal, então jornalista e editor do Jornal Correio do Povo, publica pequenas crônicas, poemas e contos de Bins (IEL, 1990). Logo depois, Bins passa a manter coluna semanal na página feminina, editada por Lygia Nunes, espaço em que escreve por dezoito anos (1968 – 1984) (IEL, 1990).

Nos anos 1970, Bins é convidada por Breno Caldas, diretor das Empresas Jornalísticas Caldas Júnior, para organizar e coordenar o Suplemento Mulher, da Folha da Tarde (IEL, 1990). Patricia aproveita para reunir jornalistas e escritoras para a montagem de um caderno literário, cuja relevância é atestada pelos seguintes nomes:

[...] colaboram Lya Luft, Maria Luiza Fleck Saibro, Susana Sonderman, Erica Bier, Norma Bier, Maria Dinorah Luz do Prado, Jane Tutikian, Ilsa Lima Monteiro, Olga Reverbel, Teresinha Turcatto, Edith H. de Souza, entre outras. Poemas dos gaúchos Mario Quintana, Heitor Saldanha, Paulo Hecker Filho, Luis Sperb Lemos, Isaac Starosta, Carlos Nejar são publicados regularmente nas capas do caderno. O gaúcho/mineiro Guilhermino Cesar também contribui com seu brilhantismo. Saindo da província, publica-se no Mulher trabalhos de Osman Lins, Flávio Moreira da Costa, Rachel Jardim, Lygia Fagundes Telles, Adélia Prado (IEL, 1990, p. 13).

Além disso, Bins “entrevista escritores, artistas plásticos, psiquiatras, psicólogos, dramaturgos, atores e atrizes, brasileiros e estrangeiros” (IEL, 1990, p. 13) para o Suplemento, que teria vida curta, apesar de sua importância cultural: fundado em julho de 1976, é extinto em março de 1980. A extinção do Suplemento Mulher coincide com a criação dos primeiros romances de Bins: a autora elabora *Jogo de Fiar* e continua com as publicações e traduções em diversos periódicos no país e no exterior (IEL, 1990). Além disso, nos anos 1980 ingressa na Academia Feminina de Letras do RS, cadeira 26, patronesse Lila Ripoll, e na Academia de Letras do Brasil (eleita por unanimidade), cadeira 30, patrono Erico Verissimo.

O primeiro livro de Bins foi *O assassinato dos pombos* (1980), coletânea de contos e crônicas publicados desde 1968 no Correio do Povo. A estreia na narrativa longa vem em 1983, com o romance *Jogo de Fiar*, que inaugura também a Trilogia da Solidão, constituída pelos romances *Antes que o amor acabe* (1984) e *Janela do sonho* (1986). Entre suas obras mais destacadas de Bins estão ainda *Pele nua do espelho* (1989), *Theodora* (1991), *Sarah e os anjos* (1993), que formam a Trilogia da Paixão, e *Caçador de memórias* (1995) e *Instantes do mundo* (1999), que fazem parte da inacabada Trilogia de Eros.

Para entender o contexto em que surge a produção ficcional de Bins, que coincide com o lançamento da Trilogia da Solidão, é importante ter em mente a situação da literatura e da política brasileiras e gaúchas do período. Nesse sentido, é muito útil o quadro cronológico da literatura rio-grandense que Zilberman (1992) traz em *A literatura no Rio Grande do Sul*, relacionando obras e autores gaúchos com a literatura produzida no restante do país.

Em Zilberman (1992), Patricia Bins é incluída apenas a partir da publicação de *Jogo de fiar*, em 1983, mas é possível recuperar o estado das coisas em 1980, quando são lançados os cronicontos de *O assassinato dos pombos*. Tomava corpo a reabertura política, com a reorganização partidária, ainda em pleno regime militar (ZILBERMAN, 1992). Na literatura, um ano especial, repleto de livros hoje fundamentais: *O calor das coisas*, de Nélide Piñon, *A disciplina do amor*, de Lygia Fagundes Telles, *Toda poesia*, de Ferreira Gullar, *A paixão medida*, de Carlos Drummond de Andrade, *A escola das facas*, de João Cabral de Melo eram publicados e, no sul do país, *As parceiras*, de Lya Luft, *O centauro no jardim*, de Moacyr Scliar, dentre outros (ZILBERMAN, 1992).

No cenário da literatura brasileira, quando *Jogo de fiar* foi lançado, em 1983, eram publicados *A grande arte*, de Rubem Fonseca, *O círio perfeito*, de Pedro Nava, *A obscena senhora D*, de Hilda Hilst, *Entre amigos*, de Luis Vilela, e *Esse gato sou eu*, de Fernando Sabino, com *Triângulo das águas*, de Caio Fernando Abreu, *Um corpo estranho entre nós dois*, de Josué Guimarães, *A estranha nação de Rafael Mendes*, Moacyr Scliar, e *A velhinha de Taubaté*, de Luis Fernando Verissimo, entre os gaúchos (ZILBERMAN, 1992). Na política sul-rio-grandense, tomava posse o governador Jair Soares (ZILBERMAN, 1992).

Em 1984, ano de lançamento de *Antes que o amor acabe*, iniciava-se a campanha das Diretas Já para a Presidência da República, duas décadas após o golpe civil-midiático-militar de 1964 que instalou a ditadura militar no Brasil. Publicavam-se *Corpo*, de Carlos Drummond de Andrade, *Os componentes da banda*, de Adélia Prado, *Galáxias*, de Haroldo de Campos e *Tocaia grande*, de Jorge Amado e, no Rio Grande do Sul, *Manilha de espadas*, de Sergio

Farado, *O pêndulo do relógio* e *A dentadura postiça*, de Charles Kiefer, *Mulher no palco* e *O quarto fechado*, de Lya Luft, e *Gaúchos no obelisco*, de Cyro Martins, dentre outros (ZILBERMAN, 1992).

Em 1996, quando foi publicado *Janela do sonho*, eram lançadas as obras *Caprichos e relaxos*, de Paulo Leminski, e *Um por todos*, de José Paulo Paes, ao lado das rio-grandenses *Chimarrita*, de Donaldo Schuller, *A mãe do Freud*, de Luis Fernando Verissimo, e *Strip-tease*, de Matha Medeiros, dentre outras. No âmbito político, planejava-se o Plano Cruzado e Pedro Simon era eleito governador do RS.

Já em 1982, no dicionário *Quem é quem nas letras rio-grandenses*, de Faraco e Hickmann, constava o nome de Bins entre os autores contemporâneos notáveis:

Professora de inglês, artista plástica, em seus contos em crônicas, como colunista de jornais e escritora, destaca-se com um conteúdo marcadamente humanista, com preocupações que se desdobram desde o intimismo até a conscientização para o social, e sempre captando com grande sensibilidade os valores permanentes do homem (FARACO e HICKMANN, 1982, p.32).

Àquela altura, Bins tinha publicado em livro apenas *O assassinato dos pombos*, o que, bem como sua extensa trajetória como jornalista e colunista do *Correio do Povo*, foi mais do que suficiente para colocá-la entre os nomes de Lya Luft, Moacyr Scliar, Charles Kiefer e Tania Faillace.

Bins venceu os Prêmios Afonso Arinos (1986), Coelho Neto (1990) e José de Alencar (1993), promovidos pela Academia Brasileira de Letras, e foi eleita Patronesse da Feira do Livro de Porto Alegre de 1998. Sua obra ultrapassou também os limites nacionais. Em 1987, *Janela do sonho* é verbete da Enciclopédia Britânica *Book of the Year*, e em 1989, *Pele nua do espelho* é escolhido para representar o Brasil na Feira Internacional de Livros, em Frankfurt. Ademais, o nome de Patricia Bins figura nos livros de referência *Literary Culture and U.S. Imperialism: From the Revolution to World War II* (2000) e *Latin American Women Writers: a Resource Guide to Tittles in English* (2007) fatos que atestam a relevância da autora não apenas no panorama das letras gaúchas e brasileiras, mas também latino-americanas.

Na *História da Literatura Brasileira*, Stegagno-Picchio, inclui a literatura de Bins no capítulo “1964-2003: dos anos do golpe ao início do século XXI”, dentro do subcapítulo “A escrita das mulheres”. Entretanto, se Clarice Lispector, Rachel de Queiroz, Zélia Gattai, Ana Maria Machado, Lygia Fagundes Telles, Nélida Piñon e Lya Luft são destacadas e comentadas, Bins é apenas citada brevemente, em um comentário final um tanto considerando-se que está em um parágrafo sobre poesia erótica: “Lembramos igualmente os

nomes de Rachel de Jardim, Helena Jobim, Zulmira Tavares, Patricia Bins, Eliane Maciel e Heloísa Seixas entre os destaques da prosa feminina contemporânea” (STEGAGNO-PICCHIO, 2004).

Os prêmios, as menções e as citações acima, entretanto, não são suficientes para assegurar que a obra de Patricia Bins não seja esquecida. Se é verdade que a estreia da autora na narrativa longa foi acompanhada por um momento favorável, de reabertura política e de espaço para a publicação de autoras mulheres, e que isso contribuiu para a ampla repercussão do trabalho de Bins pelo público e pela crítica dos anos 1980, cabe frisar que Bins não é um nome a mais a se perder na poeira do tempo. Pioneira ao abordar no *Jornal Correio do Povo* temas como a condição feminina, a maternidade e a mulher na literatura, Bins foi uma intelectual reconhecida por seus pares, sendo o reconhecimento obtido fruto do amadurecimento de décadas dedicadas à escrita, às artes plásticas e ao jornalismo. Lembrada pelo intimismo e pelo memorialismo de suas obras, Bins insere-se no contexto da literatura gaúcha de modo particular: “Patricia não é porta-voz da vertente localista, embora represente, no seu texto, a renovação da prosa sul-riograndense” (MARTINS, 1990, p. 16). É por tudo isso que a obra de Patricia Doreen Ströh Bins deve ser resgatada e tomar seu lugar de direito na literatura brasileira e gaúcha.

3 (RE)CONFIGURAÇÕES DO FEMININO NA TRILOGIA DA SOLIDÃO

Publicadas durante a década de 1980, as obras que compõem a Trilogia da Solidão – *Jogo de fiar* (1983), *Antes que o amor acabe* (1984) e *Janela do Sonho* (1986) – tiveram ampla repercussão crítica à época. A orelha de *Jogo de fiar* foi escrita por Guilhermino César⁷, e a contracapa, por Giovanni Pontiero⁸; Antonio Houaiss⁹ e Vivaldi Moreira¹⁰ assinam a orelha e o prefácio de *Antes que o amor acabe*, respectivamente; e a apresentação de *Janela do sonho* é feita por Josué Montello. A apreciação desses críticos, bem como a de vozes da magnitude de Jane Tutikian¹¹ e Regina Zilberman¹² (v. anexo), afirma não apenas o talento de Bins para a ficção, como também comprova sua validação no sistema literário brasileiro, reforçando a importância de se resgatar a obra da referida autora.

Na Trilogia da Solidão, nomeada e pensada pela própria autora para ser lida como um todo¹³, Ara (*Jogo de fiar*), Anna (*Antes que o amor acabe*) e Maria (*Janela do sonho*) são mulheres que se apropriam da palavra escrita para recordar suas vidas, partindo de um acontecimento traumático. Além da solidão que permeia suas vidas de mulheres em crise, Ara, Anna e Maria possuem muitos outros pontos em comum: a infância solitária, a criação rígida, as relações familiares problemáticas, casamentos fracassados e o fato de não trabalharem, apesar da vocação artística. Confinadas em um universo restrito e particular, a memória e a arte são os fios que lhes possibilitam vislumbrar uma saída.

Ara, Anna e Maria dividem ainda o mesmo tempo – anos 1980, sutilmente percebido pelas referências espaciais e sociais, por exemplo – e a dupla vocação artística, para as artes plásticas e para a literatura (a exemplo da própria Patricia Bins). Em narrativas curtas, densas e caleidoscópicas, recontam seu passado e interpretam seu presente em ritmo vertiginoso, com o entrelaçamento de cronologias e a fusão entre o real e o ficcional, criando uma trilogia escrita por uma mulher (Patricia Bins) que escreve sobre mulheres (Ara, Anna e

⁷ Guilhermino César (1908 - 1933) – jornalista, crítico, ensaísta, professor universitário e historiador. Nascido em Minas Gerais, radicou-se no Rio Grande do Sul, onde se tornou um dos maiores nomes da historiografia da literatura gaúcha.

⁸ Giovanni Pontiero (1932 - 1996) – intelectual britânico célebre por suas premiadas traduções de José Saramago para o inglês.

⁹ Antonio Houaiss (1915 - 1999) – filólogo, crítico, tradutor, diplomata e dicionarista brasileiro; considerado um dos maiores intelectuais brasileiros; criador do Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.

¹⁰ Vivaldi Moreira (1912 - 2001) – crítico, escritor, professor universitário e intelectual mineiro.

¹¹ Jane Tutikian é professora universitária e escritora premiada.

¹² Regina Zilberman é professora universitária, crítica e intelectual brasileira, sendo considerada autoridade no campo da historiografia literária do RS.

¹³ Informação corroborada por uma série de entrevistas e declarações da autora. V. INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Patricia Bins**. Série Autores Gaúchos. Porto Alegre: IEL, 1990.

Maria) que, por sua vez, escrevem sobre outras mulheres (personagens femininas), em um jogo infinito que reconstrói e redefine o feminino.

Para Martins (1990), “a ‘fala’ (as falas) de Patricia Bins fala a autora, a narradora, a mulher dividida. É uma saga persistente na procura interminável do “eu”, do “mim”, pelos tempos da memória”. A busca das narradoras-personagens não termina com o final da narrativa, e é por isso que cada livro da trilogia não acaba com um ponto final, e sim com os promissores dois-pontos, anunciando um porvir apenas adivinhado pelo leitor – e talvez desconhecido até mesmo das protagonistas, mulheres em constante redefinição.

Considerando isso, este capítulo é dedicado à análise da Trilogia da Solidão, baseando-se na constatação de que os romances que a compõem são narrativas literárias e, por conseguinte, podem ser estudados a partir dos elementos que as compõem. Partindo da apresentação geral das obras, de suas estruturas e do enredo, esta dissertação privilegiará a observação de como as personagens femininas (em especial, as protagonistas), o narrador e o espaço projetam a representação do feminino nas obras. De que forma o feminino se configura e reconfigura ao longo das narrativas? Qual o projeto literário que se deixa inferir a partir da leitura integral e integrada da Trilogia da Solidão?

3.1 ARA

Jogo de fiar, publicado em 1983, marca a estreia de Patricia Bins como romancista. Na orelha do livro, Guilhermino César (1983) já anuncia a autora como herdeira da descrição e do estilo das mestras Virginia Woolf e Clarice Lispector. Ademais, insere a produção de Bins no contexto regional, dizendo que se trata de um romance tipicamente sulino, porque

apresenta, no que se entende como a moldura social, um caso de marginalismo psicológico tão frequente nas regiões meridionais, no âmbito das famílias estrangeiras – ou de origem estrangeira – que constituem no Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul, microcosmos domésticos ressentidos, à força do insulamento cultural [...] (CÉSAR, 1983, orelha de livro).

Pensando-se na origem de Bins, filha de pai austro-húngaro e de mãe inglesa, fica evidente o peso da afirmação de César (1983): ao perceber em *Jogo de fiar* certa temática peculiar ao sul, o crítico assegura à autora o reconhecimento da contribuição para as letras sul-rio-grandenses e brasileiras, apesar das e por causa das particularidades presentes na obra.

A leitura da obra logo aponta certo tom autobiográfico para quem conhece a trajetória da autora, posto que a narradora-personagem, Ara, revela uma história muito semelhante à de Bins: também é filha de imigrantes, nasceu no Rio de Janeiro, mas mudou-se ainda criança para o Rio Grande do Sul, onde se formou em Artes Plásticas, casando com um professor da faculdade (Patrícia foi casada com o arquiteto Eduardo Bins, quem conheceu quando era seu professor). Se Reis (1988) adverte que o narrador é a voz que narra, não devendo ser confundido, a despeito de quaisquer semelhanças, com o autor empírico (no caso, Patricia Bins), isso não impede de notar que o título aponta para um jogo entre a autobiografia e a ficção, além de aludir à etimologia da palavra texto (do latim *texo*, que significa tecer, fazer tecido), sugerindo que esse *Jogo de fiar* é o de tecer o texto, jogando com as palavras, que são o seu tecido.

Jogo de fiar é narrado em primeira pessoa por Ara – inicialmente identificada apenas pela inicial A. Essa narradora-personagem recorda sua trajetória a partir da descoberta da traição do marido (Daniel), desencadeando um processo de autorreflexão. Perturbada pela iminência da separação, ela elege a escrita como forma de voltar às “primeiras traições” e reorganizar sua vida e sua identidade: “Preciso voltar à primeira traição, aos primeiros relacionamentos numa tentativa de desvendar as razões que acabaram por interferir de maneira decisiva em minha formação e posterior incomunicabilidade” (BINS, 1983, p. 19).

Dividida em três partes – I. Terra; II. Desmemória; III. Elegia – *Jogo de fiar* conta com quatro epígrafes, uma para cada parte, além da inicial. A epígrafe que abre o livro prenuncia o tom do relato de Ara, que tece uma narrativa que se constrói sob o signo da falta: “Transitei pelo mundo desde então à procura da perda”, de Rachel Jardim, autora cuja escrita é conhecida pelo tom memorialista.

Em Terra, a epígrafe são versos do poeta Rainer Maria Rilke (coincidência ou não, marcado por uma infância trágica): “– Ah, encontrássemos também nós uma estreita faixa de terra fértil, puramente humana, entre a torrente e a rocha!”. Nessa primeira parte, Ara inicia sua rememoração partindo da cena inicial, que serve como espécie de marco temporal para os outros planos da narrativa: sozinha, com uma camisola transparente manchada de sangue, contempla os despojos da mesa em que fizera o último jantar com o marido. Ao acordar, depois de uma cena que o leitor só conhece depois, Ara sente-se estranha, emerge o “gosto de outro tempo”, que é a infância e a juventude, a partir das quais interpreta sua atual situação.

Filha de pais estrangeiros, Ara nasce em terras brasileiras, mas recebe educação nos moldes europeus, crescendo dentro da atmosfera de isolamento em que seus pais viviam. Nas

primeiras lembranças, a distância afetiva da mãe, Norah, “estacionada em seus dezoito anos”, a presença remota do pai, Lucas, os ciúmes da irmã mais nova, Isabel, e a morte trágica do primeiro namorado, Aaron, vítima de câncer, se misturam em meio a lembranças de traumas, pesadelos e inseguranças. As recordações de Terra não representam para A. a sonhada faixa estreita de terra fértil sonhada por Rilke (e por ela), ao contrário, a memória traz à tona um sentido de não pertencimento.

Interessante notar que a narradora-personagem não é ingênua a ponto de pensar que a memória é infalível e que, recuperando-a, seria possível ter uma visão exata do passado, assim como é consciente da ficcionalização operada ao recordar, reforçada pela escrita, como se observa nos trechos selecionados:

Estou aqui a buscar a memória exata decifrada em inexatas, fictícias rememórias. Porém, nenhuma delas será a que necessito para explicar que o amor é difícil¹⁴ (BINS, 1983, p. 17).

Se me lembro? Até onde vai a memória real? Onde começa a falsa relembração? Como ter a certeza de que fomos o que somos ou de que somos o que fomos?

Se me recordo? Talvez seja truque da memória, jogo como os outros que acabei por perceber (BINS, 1983, p. 24).

Os detalhes não fazem o todo. Nunca soube apreendê-lo até esse momento: sinto-me aos pedaços, em mosaico, caleidoscópio de fora para dentro onde a realidade é fabricada de falsas impressões reconstruídas dia a dia. Porque os limites se tornam cada vez mais estreitos para caberem no espaço-tempo fingido (BINS, 1983, p. 112).

Mesmo ciente da parcialidade e dos recortes que faz no passado, realiza uma volta sobre si mesma, remontando-se ao nascimento, visto como o primeiro exílio, que acentuaria os demais:

Exilada ao nascer, tenho de prosseguir cativando o que me resta da realidade, mergulhar na memória, desdobrar uma por uma as miríadas de facetas de alguém que se chamaria simplesmente: A. (BINS, 1983, p. 16).

[...] silêncio perpétuo em que mergulhei pela minha própria incomunicabilidade, a voz que perdi ao nascer quando mudamente na hora em que arrancaram do ventre, a ferro, gritei (BINS, 1983, p. 31).

A infância bilíngue – Ara foi educada primeiramente em inglês, língua falada em casa – acentuou o não pertencimento: “obrigando-me a existir, dentro e fora, fora e dentro, em

¹⁴ A ortografia das citações retiradas das obras de Patricia Bins foram atualizadas conforme o Novo Acordo Ortográfico (1991).

lugar nenhum, exceto no espaço criado pela fantasia das múltiplas histórias onde me refugiava [...]” (BINS, 1983, p. 32). Criada para voltar à Europa, onde na verdade jamais havia estado, viveu sua primeira infância em reclusão:

Um núcleo constituído a princípio de três; me lembro da casa em que nasci e daquela atmosfera de isolamento permeando cada partícula, cada átomo de vida por nós formulada neste país desconhecido onde tínhamos que sobreviver a partir da absorção de novos mitos, antagônicas culturas (BINS, 1983, p. 16).

A sensação de exílio cultural e afetivo permeia todas as recordações e as fabulações de Ara, o que na narrativa se traduz por pouquíssima variedade de espaço: a casa é o lugar de onde emergem as lembranças, e tais lembranças, por sua vez, remetem às casas da infância (Norah e Lucas se mudavam com frequência), com uma ou outra breve referência a outros espaços (como a escola e a faculdade).

É a memória, motivada pelos objetos que encontra por sua casa, que ativa as recordações vividas no “palco doméstico”, onde Ara atua insegura:

Me espanto. Percorro a casa, de quarto em quarto, de sala em sala: não há ninguém, nada, exceto móveis e objetos. Que me dizem? Elementos de um palco doméstico do qual participei como personagem, desdobrada em papéis que não aprendi a interpretar perfeitamente? (BINS, 1983, p. 13)

No início do livro, a solidão é absoluta, a casa está vazia e os seus objetos nada significam, porque os papéis de filha, irmã, mãe e esposa, ali desempenhados por décadas, estão sendo revisados. Ara carrega uma enorme culpa por julgar nunca ter conseguido responder à altura às funções que devia desempenhar como mulher. Bem nascida, pertencente à classe média alta, filha de imigrantes cultos e requintados, formada em Artes e esposa de um homem importante, a protagonista ocupa uma posição privilegiada no cenário brasileiro, porém, isso não é suficiente para preencher os vazios de sentido de sua vida.

A relação mãe e filha entre Norah e Ara foi marcada por silêncios, incompreensão e recriminações de ambas as partes. Mãe jovem, em um país desconhecido, Norah é descrita como infantil, despreparada, fria e sujeita a ataques de fúria:

Norah perdera a fala, ou o silêncio é a única opção possível numa terra em que se sabe o tormento do exílio. Mas ao redor as pessoas em bando vociferam, crucificam-na num idioma estrangeiro, as acusações entendidas pelo próprio sentimento de culpa, e chora sem orgulho nenhum, Seus dezoito anos carregam o dever de zelar pela criatura feia e magra vinda de si, banida de si (BINS, 1983, p. 15).

Norah, tendo guardado as compras e ainda em estado de angústia, grita de novo: – Chega! Olhe como você está imunda! Já para o banheiro (BINS, 1983, p. 44).

Quando a irmã, Isabel, nasce, Ara sente-se ainda mais rejeitada pela mãe, já que o bebê passa a ocupar todo o tempo dos pais:

Mudança radical na vida familiar. Novos rituais, os horários estabelecidos em função do bebê, de súbito o centro daquele universo [...].
O ciúme disfarçado em atitudes falsas, educadas, e o vasto esforço de estar presente em constante restabelecimento de contato com o território perdido.
[...]
– Papai, você ainda gosta de mim? (BINS, 1983, p. 28).

Como se não bastasse isso, Isabel adapta-se melhor e é mais desenvolvida: “[...] os adultos sussurram: Sempre fechada em si mesma, melancólica. Isabel tem mais personalidade” (BINS, 1983, p. 33). Por muito tempo, Ara odeia a irmã, fato pelo qual não se perdoa, embora perceba que seu relacionamento com Isabel foi uma espécie de ensaio para o papel materno, uma espécie de compensação por seus sentimentos negativos: “Isabel cresce (mais desembaraçada do que eu?), embora sofra de asma: atendo-a durante seus ataques noturnos, torno-me mãe de minha irmã. (Para pacificar os sentimentos de culpa em relação a ela, à própria Norah?)” (BINS, 1983, p. 36). De certa forma, Isabel é tão vítima quanto ela, e ambas dividem o quarto e a solidão, em meio às crises de asma da irmã, a frieza de Norah e a impassibilidade de Lucas.

A barreira entre Norah e as filhas é materializada pela porta do quarto do casal, sempre trancada, não importa o que aconteça com as crianças. O espaço fechado, neste caso, representa um limite territorial e psicológico:

A porta fechada, uma significativa circunstância: a cada noite, desde que me lembro, o escuro, o abandono, a luz apagada, o silêncio repleto de sons me amedrontando (BINS, 1983, p. 19).

Ambas registrávamos desde sempre aquele muro a separar o dia da noite e, ao som do dolorido ritmo respiratório, estendo a mão para Isa revivendo o quanto busquei Norah em desespero de sobrevivência (BINS, 1983, p. 37).

A porta é também o objeto que separa a protagonista do mundo dos adultos, domínio da noite, do medo, do mistério do desconhecido e do sexo:

As noites voltam e o murmúrio do vento nas venezianas e as sombras e os vultos imensos e a fúria dos insetos ao redor do mosquito porque sei a porta fechada até a outra manhã e atrás da porta o mistério de jornadas ininteligíveis, aventuras que adivinharia anos mais tarde em sobressaltados sonhos (BINS, 1983, p. 16).

A protagonista culpa muito mais Norah do que Lucas pela falta de afeto. O pai é visto como um belo homem, apaixonado pela arte, algo indolente e dominado pela mulher, sendo um figurante em sua própria casa. Entretanto, ao recuperar a figura materna, Ara, já mãe de seus próprios filhos, reavalia a relação entre as duas, sob uma ótica mais conciliadora:

Rostos e gestos já lhe pertenceram, como ela mesma pertenceu às entranhas de outra. Engraçado, ansiar pelo amor inteiro sabendo-o para sempre incompleto, completo talvez na intuição do fio, dessa espantosa cadeia biológica, energia cósmica constantemente reproduzida, renascida. Unem-nos a genealogia, o sangue, a escuridão sim e o tato, terror noturno em que as sombras se revisitam mudas: plantações, flores, animais, árvores, terra e o difícil amor (BINS, 1983, p. 41).

Já adulta, Ara entende o peso de ser mãe e o difícil equilíbrio entre proteger os filhos ao mesmo tempo em que os cria com liberdade, percebendo que são indivíduos à parte, embora tenham vindo de seu ventre:

Quisera poupá-los da fome ofertando-lhes seios de onde o leite jorrava abundante: protege-los do terror, embora soubesse que o intuíssem em sua carne e memória. Livrá-los do exílio dando-lhes raiz, identidade, terra própria. Mas seguiriam suas destinações predestinadas, nascidos do abismo de si mesmos (aportados em pânico) para percorrem a frágil vida-morte (BINS, 1983, p. 104).

Ao tornar-se mãe, Ara coloca-se no lugar de Norah, percebendo que este é um papel penoso e cujas faltas se devem muito às imposições de uma sociedade que sufoca as demonstrações de afeto:

E conheceu o legado do afeto sofrido, pois que o revivera em minha carne, em carne viva, experimentando toda a insegurança do relacionamento. Também me desterrara, por atavismo, e por medo de contágio com um mundo onde naufragamos na incapacidade de amar em troca de um sistema de valores falidos (BINS, 1983, p. 108).

Ara compartilha com sua mãe mesma falha no exercício da maternagem ao amar os filhos com medo, vendo-se cada vez mais como Norah:

[...] cometi o mesmo engano de Norah, amei com medo, amei com o medo de perder (BINS, 1983, p. 104).

O quanto recordaria Norah a cada vez que me deparava com as barreiras por mim erigidas em relação aos filhos (BINS, 1983, p. 105).

Ao visitar Norah, que já está idosa e viúva, Ara reinterpreta assim os sentimentos que nutre pela mãe:

Tive por Norah primeiro amor, depois ódio, em seguida indiferença e hoje algo como um reamor brotando das raízes antes soterradas por tantos traumas, tantas contradições. Sequer resquícios de perdão porque afinal, perdoando-me a mim, elimino o sentimento de culpa. Sinto-me a sua cúmplice nos momentos em que nos aproximamos [...] (BINS, 1983, p. 107-108).

Norah é acima de tudo, uma personagem atormentada pelas pressões da condição feminina. Antes dos dezoito anos, casa com Lucas, austríaco, e vêm para o Brasil. Não suportando o exílio e querendo voltar à Europa, se isola com o marido e as filhas, tentando recriar uma atmosfera europeia, desde às amizades até os hábitos: os amigos são os estrangeiros que encontram no país; a língua, o inglês ou o francês; os divertimentos, o *club* e o *bridge*.

A angústia e inadequação de Norah levam a família a trocar de casa e de cidade inúmeras vezes, na esperança de se adaptar ao Brasil. Esse constante trânsito deixa Ara ainda mais confusa e deslocada:

Outra casa, em outro lugar: o que trouxéramos não era suficiente para nos sentirmos em casa: os estofados *art-nouveau*, suas flores desmaiando devagar, alguns objetos de família voltando a ocupar seus postos: o bule de madrepérola, um horrível elefante de ébano que Lucas insiste em colocar na sala de visitas, ah meu Deus, todas essas coisas que assinalam cada ambiente habitado, mas ao mesmo tempo me deprimem, como se fossem de lugar nenhum.

Intermináveis arrumações de Norah: nas tardes, retornando da escola, me espanto antes as mudanças, os móveis dos quartos e das salas, passados de uma peça à seguinte, numa incessante e angustiada revolução. Eu nunca sei em que canto da casa dormir ou comer ou sentar ou viver (BINS, 1983, p. 40).

Aqui a diferenciação de Lins (1976) entre o espaço, denotado, e ambientação, conotada, se mostra reveladora. A ambientação caótica, a desordem que reina em cada casa em que habitam, decorada sempre com os mesmos objetos trazidos da Europa, adquire uma dimensão simbólica, traduzindo a inadequação do casal estrangeiro em um país cujos

costumes se recusam a aceitar. O que trouxeram da Europa não era suficiente para que Norah se sentisse em casa porque o Brasil jamais representaria para ela um lar, um lugar de permanência. O velho mundo era a terra prometida, espaço que a mãe de Ara idealizava mais e mais à medida que passava os anos no Brasil sem previsão de retorno à Inglaterra.

O início da Segunda Guerra Mundial contribui para que não voltem, e o casal muda-se novamente, desta vez, para o sul do país. Esta última mudança assinala a definitiva integração da família em novas terras. O clima mais ameno e parecido com a Europa contribui para a aprovação de Norah, bem como o acirramento do conflito mundial. Com a notícia dos bombardeios, da morte dos parentes e da destruição dos locais em que viveram, Lucas e Norah perdem as referências materiais de seu passado, precisando fixar-se ao presente e a vida no Brasil. Quando voltam em viagem à Europa, encontram outro lugar, no qual não mais se reconhecem:

Em seus olhos transparece ainda o choque da experiência: dupla perda de identidade. No velho mundo haviam buscado recuperar aquele hiato que os separava de tempos anteriores. Foram, à espera de reatar laços, mas a Europa, com a guerra, também perdera sua identidade em meio aos escombros, às cinzas, ao sangue (BINS, 1983, p. 63).

Voltando ao Brasil, o país se transforma finalmente no lar de Norah e Lucas: “Em casa afinal, os seres repatriados descobrindo em cada canto o que haviam construído (até então com sentido provisório) e que súbito cresce em importância” (BINS, 1983, p. 64). De fato, o retorno da viagem assinala uma nova fase para a família, sobretudo para Norah e Ara. Sendo a filha mais velha, Ara é encarregada de cuidar da casa e de Isabel na ausência dos pais, o que significa um passo a frente em sua formação para o futuro como dona de casa, enquanto Norah amadurece e emerge de sua adolescência prolongada.

Como nessa altura Ara já era adolescente, esperava-se que aprendesse a comandar uma casa, inspirando Isabel a seguir o exemplo, tarefa que a narradora assume feliz, encontrando a possibilidade de organizar o espaço e encontrar alguma estabilidade em meio ao caos instalado por Norah:

Tomo conta de Isabel, da casa, das compras, das lides cotidianas. Coloco ordem no caos deixado por Norah, As coisas se apaziguam. Até mesmo os móveis, que eram constantemente trocados de lugar, acham, cada qual, seu ponto exato espaço. Secreto, exulto por estar desempenhando essa falsa posição doméstica roubada de minha mãe (BINS, 1983, p. 61).

É significativa a fala de Norah ao chegar casa e encontrar tudo limpo e em ordem: “– Minhas meninas souberam cuidar bem da casa. Umas moças prendadas, isso sim” (BINS, 1983, p. 64). As filhas tinham se portado conforme o previsto e esperado para as moças de sua idade e classe social, garantindo a aprovação da mãe e, dessa forma, o reforço da ideia de que mulheres devem saber fazer as tarefas domésticas – por necessidade de independência ou para melhor servir ao marido?

A essa altura, já está claro que o espaço desempenha um papel importante em *Jogo de fiar*, principalmente a casa. Corroborando a relação que Bachelard (1978) estabelece entre a casa e o inconsciente, aqui a organização ou desorganização, assim como a percepção dos objetos, é o reflexo do estado interno da personagem-narradora, que tenta (res)significar sua relação com o “palco doméstico”. Nesse sentido, objetos triviais como o espelho e uma sopeira adquirem valor simbólico e fundamental para a economia da narrativa, pois marcam as diferentes temporalidades a que Ara se remete e dão projeção às discordantes visões de si mesma que ela tem ao longo do romance (o duplo seria uma possibilidade teórica). Ademais, em geral, as passagens que se referem a esses objetos possuem a marca da repetição de palavras, como será observado nos próximos excertos, constituindo um duplo marco referencial para o leitor, além de reforçar a monotonia e os pensamentos circulares da protagonista.

Os cacos da sopeira, espalhados pelo chão após uma queda, acionam os cacos da memória, fragmentos que a protagonista recolhe devagar. Como há muitos *flashbacks* nesta narrativa, guiada pelo fluxo cambiante das lembranças de Ara, a cada vez que a terrina aparece, serve como marco temporal. Nas primeiras páginas, os cacos já estão no chão, e partir disso, há a rememoração; já nos capítulos finais, o leitor descobre que a terrina partiu-se após um jantar entre a narradora e o marido: “Escuto o barulho da louça fragmentando-se, feito eu. Recolho os cacos: aqueles que não se transformaram em pó” (BINS, 1983, p. 78).

O espelho é outro objeto de fundamental importância para o sentido e a economia da obra. É pela observação deste objeto e, por conseguinte, de si mesma, que a personagem ressignifica sua relação consigo mesma e com o seu corpo, indagando-se, redefinindo-se. Há vários momentos em que ele aparece, sendo o último o mais significativo e que será explorado em outro momento deste texto, por estar diretamente relacionado ao final da narrativa.

Na cena inicial, Ara, em crise olha sua imagem sem refletir sobre ela, é uma ação automatizada. Tanto seu corpo quanto os objetos que a circundam estão em suspensão, carecendo de significado:

No banheiro, o tríplice espelho me devolvia imagens. Automática, num gesto antigo tranço os cabelos, retranço-os três vezes. Tenho frio. Passo os dedos na pele arrepiada por sobre a camisola leve, rota, com manchas de terra e sangue. Me espanto. Percorro a casa, de quarto em quarto, de sala em sala: não há ninguém, nada, exceto móveis e objetos (BINS, 1983, p. 13).

Em outro momento, o espelho faz Ara lembrar seu corpo jovem, quando da primeira menstruação. A imagem do corpo no início da puberdade volta, assim como o espanto e os questionamentos sobre a nova condição de mulher:

O espelho tríplice do banheiro me espia: três vezes eu e não sei quem que são as imagens da pessoa que não sou. Sangue, o sangue derramado, surgido de dentro, escorrendo pelas coxas de criança. Meu Deus, um rio a fluir, indolor. [...] encaro-me, exploro-me, as lágrimas em unindo-se ao sangue milenar. Percorro as sutis mudanças, seios em pontas róseas, ralos pelos sombreiam o delta (de duplos lábios) no qual costume brincar em noites de solidão. A cintura estreita, ancas ainda estreitas, pernas longas e esses rostos de onde saltam tríplices olhos claros a interrogar-me (BINS, 1983, p. 47).

Logo após esta lembrança, Ara enxerga-se idosa, sozinha, ainda na mesma casa, lugar que continua sem sentido para ela. Como um fantasma, vagueia pelo espaço vazio, enquanto a sopeira e os despojos do jantar adquirem um ar fúnebre:

Vejo-me idosa, tranço os cabelos grisalhos, três vezes os retranço. Tenho frio. Passo as mãos na pele arrepiada. Mentalmente ando pela casa, de quarto em quarto, de sala em sala. Não há ninguém, nada, exceto móveis e objetos cheirando a mofo, a umidade. Registro a sopeira de onde pendem ramos secos, fitas esmaecidas, como se fizessem pare de algum momento solene (BINS, 1983, p. 48).

Outro espelho é a literatura. Capazes de refletir e iluminar a realidade, os livros são os companheiros de Ara desde pequena, representando conforto e possibilidade de fuga pela fantasia projetada pelas palavras:

Desde que aprendi a ler, o livro, mesmo que fosse apenas pelo seu conforto, o amigo que não tive. (Carência de ser alguém que não sou? O alguém está dentro das páginas me dizendo coisas secretas que pensei ou quis pensar?) O Deus, palavra mágica, porém humana, que talvez me libertasse [...] (BINS, 1983, p. 31).

Em sonho recorrente, a protagonista entra no País das Maravilhas de Lewis Carroll, ingressando em uma dimensão em que o passado (irr)real e a ficção se entrelaçam. A Rainha Vermelha questiona a narradora sobre seus caminhos, o que pode ser entendido como uma alusão à constante indagação identitária de Ara:

Atravesso os campos de ontem abraçando-me às árvores de agora. Encolho-me para poder viajar. Escuto passos: é a Rainha Vermelha surgida de trás dos reflexos. Pergunta-me de onde venho e para onde pretendo ir. Tudo parece tão absurdo. Caminho adiante sem responder, como se não soubesse que penetrara num mundo paralelo (BINS, 1983, p. 35).

Nesse sonho com ares de pesadelo, Ara é confrontada pela Rainha com o papel que a sociedade em geral deseja que as mulheres ocupem, o de boa menina:

– Você vai ou não vai ser uma boa menina? – pergunta a Rainha Vermelha enquanto contempla, com certo desprezo, a fila de peões esperando sua vez de movimentar. Faço que não com a cabeça, dizendo que sim. Qual o meu papel nessa estória? penso em desespero (BINS, 1983, p. 36).

Para a narradora, a vida é simultaneamente teatro, sonho e jogo, sendo que cada uma cabe certo papel: qual o de Ara? Sem saber ao certo, está claro que ela não está disposta a se conformar: diz que sim, mas o gesto com a cabeça é de recusa. As regras para ser uma boa menina nunca estiveram claras para a protagonista. Norah guiava a filha de forma rígida e fria, evitando temas considerados tabu à época, como gravidez, menstruação e sexo.

Ara não soube que a mãe estava grávida até que esta se ausentasse para ir ao hospital e, antes de Isabel aparecer, sabia apenas que Norah estava “doente”. Como e por que Isabel nascera continuou um mistério por anos, não explicado, apenas intuído. Quando vem a primeira menstruação, Ara se desespera, pensando que estava morrendo, enquanto a mãe apenas diz que aquilo havia acontecido cedo, estendendo-lhe uma caderneta: “Aí você vai descobrir o que deve fazer, como se cuidar...” (BINS, 1983, p. 48). Além disso, explica brevemente: “Você é mulher, esse corrimento virá todos os meses por três dias. O ciclo perdura até os cinquenta anos” (BINS, 1983, p. 48).

O significado biológico e as consequências da menstruação nunca foram ditos. Surpresa com um fenômeno cuja existência jamais suspeitou, Ara sente-se impura: “Lembro as cadelas de minha infância lambendo o sexo. Sou uma cadela, um simples animal, penso, enquanto Norah, constrangida, busca os absorventes higiênicos” (BINS, 1983, p. 48). Como a única referência eram as cadelas, Ara sente-se também uma, animal no cio.

A menstruação assinala uma nova fase para a jovem Ara, que passa a se interessar pelo “território do amor”. Não tendo nenhum diálogo em casa com a mãe, e muito menos com o pai, a protagonista procura ouvir as colegas na escola, única fonte de informação disponível: “Admiro secretamente as colegas falando de coisas íntimas, beijos, orgasmos, homossexualismo. Um escândalo no internato, duas meninas apanhadas na cama em “atitudes suspeitas”, expulsas peremptoriamente da escola. Não entendo nada ou quase nada” (BINS, 1983, p. 49).

É sabendo “nada ou quase nada” que Ara encontra o primeiro namorado, Aaron. Norah e Lucas não parecem se importar muito com o namoro, enquanto Ara julga ter encontrado um amor puro, transcendente. Envolvida e apaixonada, Ara fica desolada quando Aaron descobre um câncer; quando ele morre, a protagonista passa por uma longa crise nervosa, incapacitando-a por meses. O nome Aaron sugere um duplo da narradora, ente (idealizado) através do qual ela conhece, além do amor por ele, o amor por si mesma.

Nesse sentido, a morte do namorado tem um peso simbólico: após longa prostração, Ara ressurgue outra, mais consciente de si e do peso da vida: “Quando afinal me levanto sou três rostos encovados no espelho, pequeninas rugas de cada lado da boca ressurgindo para nunca mais de apagarem” (BINS, 1983, p. 56). A nova Ara quer descobrir-se, revelar-se ao mundo, encontrar o outro. A vaidade é a tônica desta nova fase:

A magreza dá lugar ao viço: o corpo desabrocha. Faço questão de explorá-lo. Envolve-me em namoros inconsequentes pelo prazer de ser admirada; a vaidade me obrigando a essa inútil busca e, assim como antes havia me entregue à leitura, à interiorização, ao amor desmedido, agora o interesse é por roupas, sapatos, cosméticos: o espírito desvanece. Quero *parecer*. (BINS, 1983, p. 57).

Com essa nova atitude perante a vida, a autoridade dos pais é questionada: “Não quero conselhos. Eu sou eu. Chega de castração, de manipulações” (BINS, 1983, p. 57). Consciente das limitações sofridas, Ara parece libertar-se, mas no fundo continua sem saber quem é. Entra para a faculdade de Arte, descobre outro mundo e, quando menos espera, o amor, novamente, na figura de Daniel, seu professor de Arte.

A crônica do relacionamento entre Ara e Daniel é apresentada na última parte, Desmemória, que tem a seguinte epígrafe, de Fernando Pessoa: “Eu estou do lado de cá, a uma grande distância: a luz apagou-se”. A escolha desses versos sugere separação, solidão. O título do capítulo, que também pode ser traduzido como esquecimento, prevê de certa forma o que segue: ao relembrar o início do namoro com o marido, Ara chega até as brigas e

desentendimentos recentes, que revelam um relacionamento cada vez mais distanciado, reduzido ao ato sexual, que funciona como fuga.

No começo do relacionamento com Daniel, o desejo carnal imperava de tal forma que Ara não sabe determinar se havia amor: “uma vida em comum iniciada a partir da manhã em que andamos no parque, cabeças nas nuvens, corpos sintonizados, pensando haver encontrado o éden” (BINS. 1983, p. 85). Desde então, o sexo foi a base do relacionamento, sempre retomado como forma de apaziguar brigas e também como tentativa de recuperar o “paraíso perdido”; em outras palavras, um escape para as tensões matrimoniais e existenciais de ambos. Entretanto, após anos de casamento, Ara e Daniel se afastam de tal maneira que o sexo já não é mais suficiente para resolver todas as questões. Ara percebe que o marido está distante, que ambos já não possuem quase nada em comum e que banalidades geram discussões inúteis. Ainda assim, acredita ser possível resgatar a união:

Ontem discutimos tanto: mediocridades, meu Deus, nesses anos todos empobrecemos, o heroísmo acabou, será preciso para uma sobrevivência o entendimento de quem somos no âmago, reconstruirmos dia a dia nossas solidões, alcançarmos o precário fragilíssimo ponto central para então apreendermos sem esforço o outro, penetrarmos nossos intrincados labirintos, acertamos inseguranças, infidelidades, mortes recíprocas (BINS, 1983, p. 84).

Ara entende que o marido não é o único responsável pelo afastamento, e sim o tempo, a rotina, as incompreensões mútuas. A protagonista quer entender melhor a si mesma, mas também ao outro, representado essencialmente pela figura de Daniel. Por conta disso, pergunta ao marido sobre as primeiras lembranças, primeiras impressões. As falas de Daniel revelam à Ara mais do que diferenças individuais: mostram as diferentes experiências e possibilidades do homem e da mulher.

A maior diferença diz respeito à iniciação sexual. Daniel tivera sua primeira experiência entre os doze e os treze anos de idade, com uma mulher mais velha e casada, que encontrara várias vezes e da qual pouco se recorda além da sensação física experimentada. Ara, por sua vez, casara virgem e Daniel havia sido seu único parceiro, o que a leva a refletir sobre os dois pesos e as duas medidas para o homem e para a mulher:

Na mulher, a castidade exigida, uma bandeira branca entre as coxas, no homem, a masculinidade, obrigação imposta, posta à prova desde cedo, a si mesmo e aos outros, cruamente, brutalmente, sexo demitido de qualquer afeto. Daí a ruptura – de um lado o corpo, de o outro o espírito, mais unidos, jamais inteiros (BINS, 1989, p. 89).

A distância se mostra incontornável. Diante disso, a escrita se coloca como possibilidade de compreensão do outro, de diálogo. Ara sente a iminência da perda de Daniel e, numa tentativa de entendê-lo para, talvez, recuperá-lo, anuncia:

Quero então saber do verdadeiro em ti, não apenas da aventura carnal, mas da tua necessidade de perene beleza, do solitário percurso de existir, não feito macho mas como ser humano, a se buscar, a se descobrir, a carência toda, teus escuros e noites de olhos abertos sem resposta. E sim, o espanto do sexo também a exigir do teu erotismo a mácula, a perversão, transformando o prazer em culpa. (BINS, 1983, p.91)

Nas próximas páginas, Ara assume a voz de Daniel, narrando em primeira pessoa do seu nascimento até o início da relação entre os dois, passando pelas primeiras experiências do amor e da arte. Compostas por meio de conversas que teve com o marido, essa escrita do outro é o derradeiro esforço de Ara para compreender a identidade do indivíduo com quem estava casada havia tantos anos.

A lógica subentendida nesse relato de Ara é a de que, se ela recuperasse a história do marido como se fosse ele, poderia compreendê-lo da forma mais íntima, porque somos nossas histórias. Ainda que a experiência vivencial não possa ser simulada ou transferida, nem mesmo pela escrita, a narrativa se destaca por sua capacidade de funcionar como elo entre nós e o outro:

Daniel, esses dias todos tenho tentando penetrar na tua pele, reinventar-te através desse registro, infelizmente são poucos os dados reais, filigranas que juntei de coisas ditas assim, “sem rima e sem razão”. Mas é preciso, mesmo que por uma falsa memória, desenterrar o fio para segui-lo (...). (BINS, 1983, p. 100)

Ara recupera a infância de Daniel, criado em um ambiente higiênico, quase asséptico, carregado de moralismos e com poucas demonstrações de afeto. A mãe de Daniel, uma santa, até que ele descobre que ela dorme com seu pai (de Daniel) e desfaz a imagem casta da figura materna: “Sinto o cheiro de incenso no ar escuro da igreja em que sofregamente sou sacristão e filho de Maria. Quando descobri que minha mãe dormia com papai não quis mais ser filho de Maria. Preferia que me chamassem de filho da puta” (BINS, 1983. p. 97). Dentro da criação repressiva e beata que recebeu, a mulher que dorme com um homem não é pura como Maria, então resta apenas ser puta.

Sensível e afeito às artes, Daniel decepciona a família ao escolher ser arquiteto, pois todos esperavam um sucessor nos negócios. Indagações existenciais eram banidas, assim

como qualquer manifestação de fraqueza. Ainda muito pequeno, ouvia sempre: “ – Homem não chora, Daniel”. É por isso que as perguntas da esposa por vezes o irritam, ao que ela replica escrevendo o seguinte, como se fosse o marido: “Quem sou eu, quem fui, quem serei? Não admitia indagar-me tão secreto no interior de minha insegurança. Era preciso demonstrar frieza, força, masculinidade” (BINS, 1983, p. 92-93).

A tentativa de reconciliação com Daniel encontra outro empecilho: ele pede a separação, alegando que não suporta mais Ara, e que tem um caso com outra mulher, também ex-aluna. Mais uma vez, Ara, devotada ao casamento, Daniel, livre para novas experiências sexuais. Saturada pelas brigas e pela nova revelação, a narradora considera que, na verdade, nunca houve amor, apenas o ato sexual como tentativa de esquecer que era impossível superar as solidões internas:

E se digo que nos amávamos, a insanidade mútua era justamente a de não podermos realizar o anseio maior: o salto para o absoluto através do qual superaríamos enfim a solidão.

Assumíamos papéis, impossível nos despojarmos da mentira cultural, vital, mesmo que o desejássemos no mais fundo de nós. Eu teria que me ser para te amar, eu teria que saber teu âmagô para que me fosses – teríamos que cativar em reciprocidade o nosso eu celular (BINS, 1983, p. 100).

Convencida da superficialidade da relação e da impossibilidade de mudança, Ara cansou de jogar com as inúteis convenções e planeja o suicídio como solução. Relembrando suas perdas, nota que Isabel e Aaron fora os únicos que conseguiram, a sua maneira, romper o jogo (Isabel casou e foi para a Europa, vivendo longe da família; Aaron, morreu). Ao se olhar mais uma vez no espelho do banheiro antes de realizar o ato final, Ara se vê entre o passado, o presente e um futuro que vislumbra, apesar da intenção de atirar:

[...] encaro-me, hoje, nua, seios flácidos, fartos pelos sombreiam o delta onde brincava em noites de solidão. Cintura, ancas alargando-se, esses rostos de onde saltam triplos olhos verdes a interrogar-me.

O fio serpenteia, para trás, para adiante, revela miríades de fragmentos desconexos, criações, projeções imaginárias de mim? Vejo-me súbito idosa, tranço os cabelos num antigo gesto, mas como, se pretendo me matar? (BINS, 1984, p. 117).

Finalmente, sentindo-se cansada demais para fugir e sem nenhuma doença que a aniquilasse, usa o revólver de Daniel para atirar três vezes contra o tríplice espelho, cujas imagens a assombram constantemente. A violência contra o espelho não livra Ara das imagens: gera muitas outras, surgidas dos estilhaços. A cena do espelho se partindo em vários pedaços sugere que a identidade não é una, sendo impossível se desvencilhar do fato de que

Ara é mais complexa do que as três versões de si mesma que a perseguiam, representadas no espelho pela jovem que se descobre nua e sangrando (primeira menstruação), a mulher traída que contempla seu corpo sem o viço da juventude, e a velha senhora que imagina ser no futuro, embora todas trancem os cabelos como ela costuma fazer desde sempre e pareçam, naquele momento de crise, as cristalizações de todas as suas possibilidades de ser.

A última parte de *Jogo de fiar*, Elegia, traz como epígrafe versos de T. S. Eliot, justamente o poeta preferido do casal, e que para A. sintonizava as ideias dela e de Daniel: “O tempo presente e o tempo passado/ Estão ambos talvez presentes no tempo futuro/E o mesmo tempo futuro contido no tempo passado.” Elegia, por sua vez, é uma composição lírica associada a funerais. Os tempos se harmonizam de certa forma em T.S. Eliot, por uma fusão (ou ainda suspensão) do passado, do presente e do futuro, porém, “Elegia” indica que algo morreu. A harmonia teria sido possível somente a partir dessa morte?

Interessante notar que Ara não revela seu nome completo (ao menos não até as últimas páginas):

Dizem meu nome, chamam-me e há a certeza do nada, de uma náusea, e conforme o tom das vozes percebo as pessoas mais ou menos reais. Aprendo surpreendida que cada um tem que se fabricar, dar-se ao nome e existir em função de sua escolha, de seu papel. Mas eu me chamo A. Sou anônima, amorfa, ausente (BINS, 1983, p. 51).

Em crise identitária, sentida ao longo de toda a sua vida, culminada pela descoberta da traição do marido e do pedido de separação, Ara precisa recuperar sua história para, depois, poder ser nomeada. E isso acontece quando, depois da tentativa de suicídio e do jantar romântico, num instante efêmero de comunhão propiciado pelo ato amoroso, Daniel revela-nos o nome: Ara.

Depois do incidente com o revólver, o casal sai da casa e, no pátio que dá para o rio, sob a noite estrelada, Ara e Daniel comemoram as bodas, em uma cena em que o ato sexual não representa apenas fuga, mas possibilidade de integração, de fusão e de reconhecimento mútuo. O passado fica para trás e cede ao hoje, ao presente, reinaugurando a relação entre os dois. Na mesma casa de antes, “Sob as árvores de ontem, deitamo-nos na invenção de hoje. – Hoje é hoje – exclamo e exclamas [...]” (BINS, 1984, p. 131-132).

A escolha de um palíndromo (em grego, o que corre em sentido inverso, que volta sobre seus passos) como nome da protagonista pode ser vista como um símbolo, uma escolha que aponta para um significado implícito: Ara teria que voltar ao passado para conseguir

encontrar a si mesma e, assim, saindo da imobilidade do choque ocasionado pela perda, poder caminhar rumo ao futuro?

Essa parece ser a tentativa da narradora-personagem, construída ao longo de sua revisitação do passado e consolidada pela misteriosa morte do marido – que expira logo após nomear Ara. Ao notar essa morte, que é também o fim do seu casamento, paradoxalmente (ou não) Ara, agora nomeada, se emancipa, se reconstrói. Sozinha, ainda fora de casa, recupera rapidamente sua vida e seus medos, percebendo seu corpo de outro modo. Olhando-se no espelho do hall – que é oval, e não tríplice –, fisicamente está inteira, “mas ainda fragmentos: vejo-me aos pedaços, como um brinquedo de armar” (BINS, 1983, p.137). No entanto, após o percurso narrativo, está preparada para assumir sua complexidade:

O agora me des(a)fia por detrás das imagens inventadas. Livro-me da camisola de linho egípcio. Assumo minha nudez: sou viva, constato.
Reinvento um começo.

A luz volta devagar:
(BINS, 1983, p. 138).

Ainda que se perceba fragmentada e que a solidão se mostre incontornável, Ara assume-se várias, mulher, mãe, filha, irmã, esposa, que transitou pelo passado e agora pode assumir o presente e pensar o futuro, em um recomeço livre, sem as velhas máscaras: nua. Independentemente das diferentes interpretações que a morte de Daniel possam sugerir, o certo é que ela assinala que a protagonista está livre para enfrentar seus traumas e (re)construir sua(s) identidade(s), sem a dependência de nenhuma figura além de si mesma.

3.2 ANNA

Antes que o amor acabe é publicado em 1984, um ano após o lançamento do primeiro livro da trilogia. Para Antonio Houaiss (1984), que assina a orelha desse livro, trata-se de um “romance-poema” ou “poema-romance” que tem o amor como substância, assim como em *Jogo de fiar*. Tanto Houaiss (1984) quanto Moreira (1984) destacam o lirismo da linguagem empregada e a intertextualidade com o célebre Cântico dos cânticos de Salomão, que aparece como uma espécie de *leitmotiv* ao longo da obra. Moreira (1984) inclusive usa a apresentação da obra para esboçar uma teoria geral do romance e mostrar seus conhecimentos de teoria musical, relacionando-os minimamente à *Antes que o amor acabe*.

À semelhança de *Jogo de fiar*, em *Antes que o amor acabe*, a narradora-personagem, Anna, escreve para reencontrar-se, mas também para reencontrar Ezequiel, marido, primo e primeiro amor de quem se distanciou após o casamento e a passagem do tempo. Nesse sentido, encontrar a si mesma é o primeiro passo para encontrar o outro, não se trata de individualismo cego: “Se encontro minha essência, meu centro, poderei talvez cativar a essência alheia. Assim, eu seria o outro de cada um e o outro seria. E seríamos nós, sem o temor de amar” (BINS, 1984, p. 106).

Houaiss (1984) entende assim a escolha de manter a primeira pessoa neste segundo romance:

Tangenciando (indo e vindo aos seus polos), essa alternativa, a “primeira pessoa” – por que Patricia Bins e não as Patricias Bins que há em cada mulher (e, creio mais, muitíssimamente, em cada homem) – se despe, pudica, amorosa, sofrida, dilacerada, esperançosamente, à(o) futuro(a) leitor(a) que a (re)(tres)(trans)ler, a fim de que mais uma nuga (um pormenor, um achado, um deslumbre) do amor humano se revele mais humano do que quer que seja – até no poder de superar-se a si mesmo (HOUAISS, 1984, prefácio de livro).

Em outras palavras: o fato de *Antes que o amor acabe* ser centrado em uma narradora-personagem, que escreve na primeira pessoa, não impede que o romance adquira caráter universal e transcenda as esferas do feminino e do masculino para expor os conflitos humanos em torno do amor. O tom memorialista e autorreflexivo da obra anterior continua, mas há uma guinada para o social: a protagonista percebe não apenas seu drama existencial, mas também o do outro, que não se limita à figura do marido, abarcando outras personagens (a empregada, Nena, e sua filha, Verônica) e suas diferentes vivências. No plano estrutural, essa amplitude de perspectiva se revela na abertura dos espaços, que não se restringem mais a casa e ao pátio.

A obra é dividida em quatro partes: I. Paixão; II. Passos; III. Umbral; IV. Travessia. Passando por esses estágios, Anna passa da inércia e da imobilidade à iniciativa e à libertação, percorrendo um doloroso processo de indagação existencial. Nesse sentido, a observação das epígrafes é válida, porque antecipam a reflexão central de cada parte. Em I. Paixão, as linhas de Augusto Abelaira (“E eu nunca te pedi que fosses a consciência do meu fracasso”) podem ser vistas como uma alusão às recriminações que Anna faz ao seu indiferente marido; em II. Passos, um trecho de Clarice Lispector (“Tenho sido a maior dificuldade em meu caminho”), se funde à consciência de Anna, que passa a se considerar a maior responsável pela própria infelicidade; em III. Umbral, os versos de Fernando Pessoa (“Mas a chamma, que a vida em nós creou/ Se ainda há vida ainda não é finda”) assinalam o surgimento da esperança, ao

menos até que a morte os separe ou “antes que o amor acabe”; e, finalmente, em IV. Travessia, Camões diz “Tu não vez que Amor/Se pinta despido”, indicando que as máscaras precisam ser retiradas para que a protagonista reencontre o amor.

A ação do romance se desenvolve a partir da escrita de Anna, que se assume como narradora e conta, em primeira pessoa, as experiências pelas quais vem passando desde que o marido, aposentado, vende a casa na cidade e os dois e vão morar em um edifício na praia. Assim como a protagonista de *Jogo de fiar*, Anna é uma mulher de meia idade que percebe seu casamento em crise. Nesse caso, o marido não pede a separação, nem a cogita – para ele, o desgaste no relacionamento é natural e não há nada a ser feito além de acostumar-se. Preocupada em resgatar o elo entre os dois, Anna procura conversar com o marido, sugerindo que dialoguem ou então se separem. Nesse ponto, ainda que submissa, Anna é mais independente do que Ara: propõe a separação por diversas vezes. Para o marido, porém, a sugestão não passa de brincadeira, provocação para briga, a que ele responde rispidamente, indiferente aos sentimentos da mulher. Quando ela o questiona sobre a ruína do casamento e a falta de comunicação, ele decide encerrar o assunto, dizendo que ele é feliz e se contenta com o que tem, não desejando remexer o passado, alegando por fim o seguinte: “Eu a amo, sim, à minha moda. Mas chega. Agora chega” (BINS, 1984, p. 57). Ela cala.

Museóloga e alguns anos mais nova que o marido, Anna ainda não estava aposentada e gostava do seu trabalho, mas larga tudo para acompanhar o marido, que deseja passar o tempo ocioso instalado em uma vila balneária, isolado do caos urbano:

Era o que se havia escolhido: após a aposentadoria, uma solução plausível para a vida, a morte, pensei muitas vezes não aguentando o desgaste dos dias e das noites. Mas a crise, a crise, quem estaria disposto a querer um paisagista em tempos de concreto e aço? Natureza escasseando nas grandes cidades [...]. Você e seus dedos verdes, eu e meus medos, transportados enfim para o edifício de nove andares à beira-mar (BINS, 1984, p. 26).

Anna, que amava a terra firme, se resignava, ouvindo os comentários do círculo de amizades do casal, para os quais a ida para um edifício à beira-mar representava *status* e causava inveja, porque, no fundo, cobiçavam o novo, o moderno, a possibilidade de fuga da cidade, a vista ampla: “Também sucumbiríamos ao apelo imobiliário trocando a pequena casa antiga por morada vertical; cobertura?, perguntavam, olhos vessos de secreta cobiça, paixão em galgar degraus do tempo metálico” (BINS, 1984, p. 26). Ainda que o nome de nenhuma cidade seja citado, pela descrição das paisagens – sobretudo das falésias – e pelas informações de que D. Pedro I e Saint-Hillaire passaram por lá, é possível afirmar que o romance se

passaria em Torres, Rio Grande do Sul, justamente em um momento em que tinha início uma grande expansão imobiliária no litoral norte do estado, com a construção de vários “templos metálicos” na orla das praias.

Anna relutou em abandonar seu emprego que, para o marido, era uma simples ocupação, praticamente um *hobby*, já que era meio-turno e financeiramente dispensável, servindo apenas para “distrair” a mulher enquanto ele trabalhava de fato: “Você, num instante venenoso sorriu ao dizer que seis meses, um ano ou o resto da vida de trabalho não fariam a menor diferença, do ponto de vista econômico, uma gota d’água no oceano, há, há” (BINS, 1984, p. 27). Pode-se observar que não somente o marido desdenha do trabalho da mulher como também despreza sua capacidade de se sustentar: se ele ganha mais, o que ela ganha é irrisório. Ademais, o bem-estar, a socialização e o sentimento de valor que o emprego de Anna lhe proporcionavam eram desconsiderados, com escárnio.

A cena em que Anna relembra o último dia no trabalho deixa claro que ela acompanha o marido por submissão muda, e não por vontade. Com direito à Licença-Prêmio, nem por isso a museóloga abandonaria o trabalho, do qual se desliga apenas por causa do marido, e sem muita convicção:

Despedi-me dos colegas na tarde quente e quando lhes falei que talvez não voltasse mais acharam graça, perguntando por quê. Maneei a cabeça sem dizer nada, estática a olhar o mundo, mundo de vivos e mortos, a olhar, olhar, absurdamente apagada de qualquer realidade, como já não estivesse ali nem nunca houvesse estado, para ferir menos (BINS. 1984, p. 27).

Antes da mudança para a praia, o vazio existencial era preenchido pelo trabalho. Solitária e com dificuldades para se relacionar, Anna se doou às coisas por não conseguir se doar às pessoas, vendo a arte como salvação:

Doara-me às telas e às imagens sacras e às esculturas de pequeno e médio portes; doara-me às salas repletas de memória, aos corredores silenciosos, às almas penando por sua eternidade esquecida; doara-me tanto quanto pudera, na limitação do amor, às coisas que substituíam pessoas, pessoas de que não conseguia aproximar o coração (BINS, 1984, 27-28).

Anna é casada há anos, mas não tem filhos. Pensando nisso e no fato de que não depende financeiramente do marido (a família dela é rica), estaria livre para pedir a separação, contudo, da mesma forma que Ara, a protagonista quer se reconectar ao marido, mesmo sem saber como fazê-lo, como se percebe nos trechos abaixo:

Eu me perdi de você, mas solitários permanecemos como se o matrimônio fosse a única salvação possível, o único modo de sobrevivermos (BINS, 1984, p. 26).

Se pudesse emergir do nada, se pudesse religar-me à vida, a você, fragmento frágil e pulsante tão próximo, se pudesse romper de alguma forma o pavor da solidão ancestral, se me aproximasse para restabelecer o ponto em que nos perdemos um do outro? Ou estivemos sempre perdidos? (BINS, 1984, p. 52).

A cama é o lugar onde o progressivo e silencioso distanciamento entre marido e mulher se mostra melhor: “Pressentia demônios, você, meu inferno; ano após ano, a continuada angústia, guerra conjugal prolongada entre lençóis; a cama, território partilhado onde me tomava ou eu o usava para os prazeres. O vazio” (BINS, 1984, p. 26). Quando estão ali, ele está quase sempre imóvel, dormindo, quando muito colocando uma perna por cima de Anna (marca de dominação); ela está insone, pensativa, atenta aos sinais do desgaste da relação ou ainda tecendo fantasias eróticas com um operário da construção ao lado.

O espelho ocupa também nesta narrativa um papel de destaque: Anna não tolera as marcas do tempo em seu corpo e observa seu reflexo diariamente, procurando imperfeições que a fazem sentir-se envelhecida e pouco atraente. Se Ara acreditava nas máscaras sociais, o disfarce de Anna é a maquiagem, que cria máscara que lhe possibilita existir:

Base, batom, rímel, sombra, delineador, uso os instrumentos pintando o rosto novo sobre aquele que me espanta nestas madrugadas frias, rosto de onde apenas os olhos preservam o brilho; há vincos ao redor da boca, os dentes menos brancos, nenhum riso enquanto paciente maquilo-me para a caminhada habitual. Que roupa vestir?, pergunto ao armário, como se fosse importante (BINS, 1984, p. 29).

Nesse sentido, à medida que evolui rumo ao encontro de si mesma, mais segura e liberta da obrigação de se maquiar e estar sempre com a aparência impecável, Anna abre mão da vaidade de antes: “Amarro os cabelos com coque e sem sequer contemplar o espelho visto calças, blusão, sandálias baixas. Não me pinto. Pareço progredir” (BINS, 1984, p. 94). Ser passa a ser mais importante do que parecer, e a beleza já não se restringe à esconder as marcas do tempo.

Anna possui maior mobilidade e comunicabilidade do que Ara: em *Antes que o amor acabe*, a narradora acompanha – obrigada – o marido em suas rotineiras caminhadas pela praia e pode até mesmo passear sozinha pelo balneário, mesmo que raramente o faça. Anna não é proibida de sair sem o marido, mas está deprimida, sem coragem e também não há mais deslocamento por conta da falta de opções para ir em um lugar que se resume a um

amontoado de casas e edifícios em torno do mar. Ela queria estar trabalhando, ativa, e não presa ao balneário e à vida monótona que o marido escolhera pelos dois.

O isolamento é quase total: o prédio que o casal ocupa é novo e não há vizinhos, apenas um zelador. Como no romance anterior, o espaço adquire valor simbólico: o vazio do condomínio reflete o vazio interior de Anna, acentuando sua solidão e distanciamento do mundo exterior. Enquanto escreve e reflete sobre sua vida, suas origens e seu casamento, Anna observa, como distração, a construção de um edifício ao lado do seu. À medida que o edifício é construído, Anna também (re)constrói a si mesma, lembrando o passado, sua família, suas perdas e seus amores, sem deixar de indagar-se sobre a situação do casamento e o que fazer para reavê-lo. Essa construção dura nove meses e corresponde, simbolicamente, à gestação da nova Anna que surge após o percurso narrativo e reflexivo proporcionado pela escrita. O processo criativo é assumido diversas vezes, sendo que Anna se assume como a escritora do romance: “Sei lá se finjo. A gente finge, finge tanto que não sabe mais quem é. Agora, por exemplo, no travesseiro, caderno equilibrado sobre os joelhos brinco de cega à luz de uma réstia estelar; finjo?” (BINS, 1984, p. 105). Assim como Ara, a protagonista está consciente da ficcionalidade de seu relato e da dose de fantasia que o acompanha, apesar de elegê-lo como via de autorreflexão e esperança de (re)descoberta de si mesma.

A escrita é, com certeza, a principal força que motiva Anna a agir, a superar seus medos. Após escrever a passagem em que ela, ao lado do obreiro, superava a vertigem, a narradora convida o marido para atravessar as furnas da praia e escalar as rochas, algo que ele aceita, depois de estranhar a mudança repentina da mulher.

Na cama, que é seu posto privilegiado de observação, enquanto acompanha a construção do edifício e o trabalho dos operários, Anna se dá conta de que não é a única que sofre. Refletindo sobre as péssimas condições de vida deles, acaba por romantizar a pobreza, acreditando que, se ela escreve para não enlouquecer, eles não enlouquecem porque trabalham: “[...] e me constranjo de estar aqui, entediada, ao imaginar a vida dura que os mantêm livres da fome. Mas penso também que o trabalho os protege da loucura. Se não estivesse registrando essas impressões esparsas, redoma de solidão, talvez enlouquecesse de vez” (BINS, 1984, p. 29). Por outro lado, é possível notar uma comparação entre o trabalho do escritor e o trabalho de um operário, pois ambos constroem uma estrutura à custa de muito esforço, às vezes em uma tentativa de não perder a lucidez, no caso de quem escreve.

Entre os homens da obra, a figura de um operário se destaca, por lembrar Ezequiel, primo (e marido, como se sabe depois) de Anna, quando este era jovem. Projetando neste

operário a imagem do Ezequiel do passado, a protagonista imagina-o em fantasias sexuais, ao mesmo tempo em que pensa nele como o belo menino de sua infância:

O loiro? Já chegou o meu predileto, belo homem, terá sido um lindo menino – retorna Ezequiel quando o vi primeiro, longos cabelos encaracolados, o rosto algo delicado, sorria para mim naquela manhã em que, selvagem, tremi de medo, pressentindo o amor (BINS, 1984, p. 66).

O operário, seu modo de vida e suas ações são pintados, em geral, como se fossem um quadro, em uma idealização que também é fuga da realidade opaca; observe-se: “Somente o loiro está parado e contra o horizonte lilás seu perfil parece estátua grega, quem a esculpiu? Praxíteles?” (BINS, 1984, p. 43). Ainda que o casamento esteja falido, a protagonista se culpa por pensar no “moço loiro sentado sobre o andaime com a garrafa térmica e o pão de quarto de quilo” (BINS, 1984, p. 30), o qual planeja em encontrar para consumir seu desejo, mas apenas cogita, fabula.

Após um longo período de inércia e observação passiva, Anna começa a questionar abertamente os rumos de seu casamento, a descobrir antigas infidelidades do marido e a imaginar como a vida poderia e pode ser (e aí estão incluídos tanto o desejo pelo operário quanto a vontade de adotar o bebê da filha da caseira). Anna não sabe muito bem como, mas quer andar e, para isso, ensaia seus primeiros passos através da escrita. Há um capítulo em que Anna narra, em terceira pessoa, os últimos acontecimentos no edifício, inventando uma cena em que ela vai até a construção e transa com o operário. Na situação em que vivia, levantar escondida antes do marido e ir sozinha até a construção ao lado seria uma grande aventura, à qual não se permitiria. No conto que cria, porém, ela vai até lá e o operário – que, na fantasia da narradora, também a observa e a espera durante meses – corresponde ao seu desejo, revelando-se romântico, gentil e sedutor, em tudo diferente do marido. Anna sofre de vertigem, mesmo assim, ela e o obreiro sobem no elevador de serviço, encarando a paisagem e, no terraço, entregam-se um ao outro, em um instante em que ela entrega-se inteiramente e alcança a comunhão corporal e “espiritual” que não tem em seu casamento.

Por outro lado, se ela tem vergonha de suas projeções e fantasias sexuais, o mesmo não acontece com o marido que, desde o início do casamento, costuma gritar o nome de outra mulher durante o sexo. Da mesma forma que em *Jogo de fiar*, há dois pesos e duas medidas para a expressão da sexualidade do homem e da mulher. O marido de Anna justifica sua atitude, dizendo que é normal e que ela devia se acostumar, porque era “coisa de casal”, embora ela não tivesse a mesma liberdade. Como se não bastasse isso, em uma confissão

quase forçada, o marido revela que teve um grande amor, Leah, amiga de Anna, e com quem teve um caso antes de casar. Aliás, confessa que o casamento com Anna só prosseguiu porque Leah desfez o caso.

Leah von Humboldt de Faria é uma personagem quase caricata, descrita como uma *femme fatale*, que praticamente “seduz” o marido de Anna. Casada, sem filhos e sem trabalho, Leah divide seu tempo entre eventos sociais e homens. A última notícia que Anna tem dela é de que se transformara em dona de bordel – tentativa da narradora-personagem de mascarar o despeito com um toque ficcional ao falar da tragédia da rival? Interessante perceber que, o que para a protagonista foi uma grande revelação – uma traição que se deu antes e durante o casamento, com uma mulher que ela julgava amiga do casal e que ele diz ter sido o amor de sua vida –, não fez a menor diferença para o marido que, no dia seguinte, acorda sorridente e, sem mencionar o caso, dá bom dia e convida para a caminhada matinal.

A rotina, sonhada pelo marido, exaspera Anna, pois agora estão sempre juntos, ele guiando. Quando ele se afasta, é a oportunidade que a mulher tem para existir em paz, sem as constantes solicitações:

Daqui a pouco você acorda e deixará a cama, terei então um espaço maior para ser, alguns minutos antes que anuncie: o café está na mesa. [...] Como cordeiro, farei o sacrifício das manhãs e tardes e noites iguais, ah, eu não imaginava que seria difícil o convívio estreito de instante em instante, intimidade violada. Você não entende; tempo preenchido até a borda pela sementeira, os transplantes, verdes dias imersos em montículos de terra e adubo, jardim suspenso convertido em universo particular (BINS, 1984, p. 29-30).

O marido preparou-se para aquela vida, ocupando o tempo às voltas com suas atividades agrícolas e seus passeios pela praia, enquanto Anna está ali como figurante, da qual se exige diligência e companhia constante e aquiescente – ela deve estar sempre ao lado, ao menos corporalmente (se mentalmente está distante, tanto pior para ela):

Engraçado, você quer minha presença física no desjejum, ao meio-dia, no jantar, exige que eu lhe acompanhe nos molhes ou onde for; meu coração, você menciona ao lembrar o defeito que contribuiu para esta decisão final de isolamento, como eu não soubesse. Como se eu não soubesse, apesar de tudo (BINS, 1984, p. 30)

O sopro no coração, motivo da aposentadoria precoce do marido, é lembrado como motivo de chantagem, obrigando a Anna a permanecer – e ela permanece, apesar de odiar a convivência forçada, a falta de uma vida à parte, do trabalho, da individualidade, e não porque ele a chantageia e sim porque ela ainda o ama e se importa com ele (isto, ele não parece

perceber). Entretanto, a convivência diária não aproxima o casal, apenas sufoca Anna, que sente o desamor e a solidão se aprofundarem dia após dia – ao lado do marido, está completamente sozinha: “Manhãs e manhãs e manhãs em que ausente estou a seu lado, fazemos o mesmo percurso, dizendo as mesmas coisas ou não dizendo coisa alguma. Nada sinto daquilo que invento em noites de lua, liberta da rotina dos dias reais” (BINS, 1984, p. 32). Ela tem vontade de falar de si, de sua infância, conversar com o marido sobre suas origens e não consegue, então se conforma e ouve sobre os planos dele, enquanto recorda suas perdas. Ele domina, ela segue; contudo, Anna é consciente de sua situação, o que a exaspera:

Você toma a dianteira e anda, anda eu atrás vou seguindo como se abstraída não conhecesse o caminho. Nada me comove, nem o odor da maresia, a não ser talvez a consciência de um corpo estranho, enrolado em cachecóis obrigando-me a prosseguir fazendo de conta que carrego dentro dele uma pessoa (BINS, 1984, p. 33).

Os planos do marido, o espaço ao redor, o próprio corpo, nada tem sentido para Anna. Ser consciente de sua posição em relação ao marido traz tamanho sofrimento – e, ao mesmo tempo, impotência – que, assim como em *Jogo de fiar*, a protagonista vê o suicídio como única fuga possível: “E se tudo acabasse? A saída? Atirar-me do nono andar do edifício (no vestido lilás, o vestido que foi de mamãe?” (BINS, 1984, p. 33). Ademais, em *Antes que o amor acabe*, o suicídio de Anna repetiria o da mãe, cujo longo período de insanidade mental a levou a se atirar da janela; nesse sentido, o vestido lilás representa o vínculo que possui com essa mãe que mal conheceu e da qual guarda apenas a roupa e – receia – a vontade de morrer.

Em *Antes que o amor acabe*, o espaço geográfico privilegiado, repleto de belezas naturais, ar fresco e sol, contrasta com a solidão da protagonista, que caminha ausente pela praia, arrastada pelo marido, ou observa, imóvel, a construção do edifício, refletindo e fantasiando sobre a sua existência. Ao longo da narrativa, Anna sonha em sair do apartamento e percorrer os quatro cantos da vila balneária, passando pelas falésias, pela torre que divide a praia em duas e pelas elevações rochosas até tomar o rumo do rio, atravessando uma ponte pênsil, sem medo. Neste percurso, que se concretizará apenas ao fim da narrativa, são significativos símbolos da torre e da ponte. A torre, de formato fálico, divide a praia em uma parte mais civilizada e outra, selvagem: “do lado de cá, menos selvagem (quem sabe moldou-se aos costumes dos civilizados que a habitam nos verões), do lado de lá, a baía mais pronunciada, as elevações rochosas agressivas, formando, a distância, um emaranhado cubista (BINS, 1984, p. 22). É a parte inexplorada e desconhecida que Anna deseja explorar, apesar

do medo: é atravessando-a que pode chegar à ponte, a qual leva a um lugar onde o tempo parou:

[...] atravessaria a ponte pênsil sem olhar para baixo, pela tontura, e estaria afinal na outra margem onde o tempo estacionou, casas em abandono, uma igreja, meu Deus, gótica, como é possível?, suas ogivas ocas, a porta pendurada por uma única dobradiça, desse lado ninguém reza, ninguém vai à missa, terra virgem, o grande pátio da infância, um dia volto lá (BINS, 1984, p. 22-23).

A protagonista imagina que, ao realizar a sonhada travessia, voltará à infância, lugar onde reinava solitária, em meio à natureza, sem repressões, sem religião, sem civilização. A rememoração traz à tona uma infância traumática e uma educação repressora, a exemplo de Ara.

A mãe de Anna enlouquece ao saber que a gêmea de Anna, Marianna, morreu no parto. Desde então, Anna é criada por uma babá, solitária e com a distante presença do pai, que aparece às vezes para contar histórias. A relação com a mãe é tão distante que Anna acreditava, na infância, que “Mamãe” era o nome de batismo da mulher que vivia no sótão, já que a palavra foi ensinada pelo pai e não tinha o significado usual para a protagonista, que sentia falta da figura materna, sem saber, entretanto, onde encontrá-la e muito menos o que era uma “mãe”.

Com uma mãe alienada e um pai distante, cresce selvagem e livre, brincando no espaço aberto do jardim, em meio à natureza, sem nojo do contato com a terra e os frutos, em um estado quase primitivo de relação com o mundo:

Aqui posso crescer em todas as direções, tocar os frutos da terra, mergulhar na água do córrego, pressentir a essência da vida e da morte – uma só – indivisível, invisível. Aqui posso, no silêncio das manhãs, das tardes, ser quem sou. Corro, danço, piso em mangas apodrecidas, a gosma entre os dedos não causa nenhum nojo. Não sei o que é permitido ou proibido, não separo o bem do mal (BINS, 1984, p. 34).

Quando a mãe piora e é internada em um sanatório e sobretudo quando, de volta à casa, comete suicídio, há uma mudança na rotina de Anna, que passa aos cuidados da tia materna, a viúva Esther, que vem acompanhada do filho único, Ezequiel. Anna se apaixona pelo primo, que corresponde, mas a afasta do jardim e a introduz ao mundo do casarão. É com Ezequiel que Anna tem as primeiras experiências sexuais, precocemente: “Inteira e nus, ambos, ensina-me as diferenças entre macho e fêmea: me segreda: – Vou te fazer um filho! Com seu pequeno pênis erigido penetra-me eu adoro” (BINS, 1984, p. 45-46).

Uma das recordações de Anna sobre a iniciação sexual é particularmente significativa. Ao descobrirem um vestido lilás que era de Mamãe, Ezequiel pede que Anna o vista, para que eles possam encenar um teatrinho em que ele a coloca no papel de Bela Adormecida e a si mesmo como o Príncipe. Aparentemente, uma simples brincadeira de crianças, esse jogo tem um forte peso simbólico— ensina à menina qual o seu papel. Observe-se a cena:

Um vestido lilás bordado de miçangas o atrai, pede que o enfie; obedeço, trêmula. — És a Bela Adormecida; serei o Príncipe. Deito-me na imensa cama de dossel, me finjo de morta prendendo a respiração, minha pele empalidece, as pulsações diminuem, transformo-me em outra; retorno, por medo de morrer para mim mesma. Aguardo que venha, o beijo me fará despertar, embora através da fantasia de ser quem não sou [...] (BINS, 1984, p. 48).

É notável que o menino não peça: ele manda, e com certa violência. Ezequiel escolhe o figurino, o cenário e impõe os papéis, ao que Anna obedece, com medo, e assim aprende que seu papel é ser submissa ao homem, que domina e, “em troca”, “salva” a mulher. O homem, corajoso, intrépido; a mulher, tímida, frágil, à espera do príncipe encantado, ainda que para isso precise se fingir de morta e recusar sua individualidade.

Antes livre e selvagem, depois da chegada de Esther, que logo se torna madrasta de Anna, a protagonista é progressivamente reprimida, castrada. A nova mulher do pai a domestica: “Agora ando banhada, limpa, quase nenhum vestígio do pequeno animal que antes vagava à vontade, pisando limo e terra, frutas apodrecidas, sem nojo, solitária e muda” (BINS, 1984, p. 49). Esther conquista o cunhado sendo a esposa modelo, tomando conta da casa e dirigindo a vida dos filhos, rigidamente.

Esther, todavia, não é a única responsável pela dominação — Ezequiel, ainda que de modo velado, subjuga a prima pelo sexo e até mesmo pela educação. Um pouco mais velho e já sabendo ler, apresenta Anna à leitura e à literatura, onde aprende as regras e as máscaras usadas em sociedade: “[...] me introduz no reino das palavras, na magia da leitura, no fascínio da comédia, do drama e da farsa, no que se estabelece como permitido ou proibido, nas intrincadas relações e jogos de máscaras que aprendo para sobreviver” (BINS, 1984, p.49).

Assim como em *Jogo de fiar*, a narradora-personagem procura entender o marido ao colocar-se no lugar dele através da escrita. Em *Antes que o amor acabe*, porém, a consciência da ficcionalidade da tentativa é maior. No fim de um capítulo, Anna anuncia que irá tentar “escrever um conto, baseado em fatos reais” (BINS, 1984, p. 37). No próximo, as vozes dela e dele se alternam a cada parágrafo, no conto de Anna. Não é apenas a voz do homem, simulada pela mulher, que aparece, mas também a da mulher, que oferece um contraponto ao que é

narrado. Nessas páginas, memórias da juventude e experiências sexuais remotas e recentes são lembradas, sendo que nelas o marido diz esperar pelo contato sexual todas as noites, porque a mulher ainda é atraente, mas há algo que o impede de continuar: “Cobiço-a mas sei lá, criou-se um muro, sinto minha carne repeli-la apesar de mim, do meu ardor por fêmea [...]” (BINS, 1984, p. 39). Da mesma forma, ela pensa em tocá-lo, falta apenas coragem. Ao final dessa narrativa, os dois acabam indo para beira-mar e lá tem um momento de êxtase sexual, sendo que o sexo, assim como em *Jogo de fiar*, é visto como possibilidade de fuga da realidade e, ao mesmo tempo, transcendência. Desta vez, porém, os papéis tradicionais do homem e da mulher se invertem, com a insubmissão de Anna e a subordinação do marido: “Mas, amar, as ondas vêm e vão, ela o macho, eu a fêmea, preciso submetê-la à posição anterior, não permite, lutamos, me entrego. Provo suas lágrimas, na redenção do inteiro” (BINS, 1984, p. 42).

No plano “real” do romance, Anna quer entender o marido, como ele vive, quais máscaras usa e se a aparente indiferença às questões existenciais não esconde dores profundas, mas ele corta as tentativas da mulher. Chega um ponto em que, quando fica claro que não há nenhuma abertura para diálogo no casamento, Anna pensa que, afinal, a culpa pelo fracasso do casamento é inteiramente dela, levando-a inclusive a pensar que, talvez, ela domine o marido, em um relacionamento passivo-agressivo, e não o contrário: “Não nos amamos, no entanto que inacreditável necessidade de mantermos esse elo, físico, psíquico, e claro, neurótico. Preciso libertar-me do temor a mim mesma e seu domínio sutil. Ou sou eu quem o domina? Ainda não havia pensado nisso” (BINS, 1984, p. 85).

Relembrando os padrões de seus relacionamentos com amigas, com Esther e com o marido, Anna considera que procurou um exílio voluntário, do qual tenta se livrar agora que já é tarde demais: “Longe de todos, de tudo, construí um mundo imaginário para sobreviver. A falta dos filhos parecia completar o vazio. Eu não era ninguém a não ser objeto, objeto desprezível, motivo de galhofa. Mulher fracassada” (BINS, 1984, p. 99).

Anna jamais teve filhos e, sem saber a causa, pensa que o problema é dela, e não do marido: “Por que não pude me desvencilhar do casamento se nem filhos existem? Ventre estéril ou quem sabe o próprio temor de perpetuar a sina da loucura materna, impedindo o curso de qualquer gravidez?” (BINS, 184, p. 43). Pensando nisso, ao saber que Verônica, filha da caseira Nena, está grávida, pensa na adoção da criança como a solução para recuperar o elo consigo mesma e com o marido.

Além do pedreiro, com quem nunca chega a falar, Anna passa a perceber melhor o sofrimento alheio a partir do momento que Nena conta sobre a situação de Verônica que, muito jovem, se tornou prostituta e agora está grávida. Ao saber disso, a protagonista se preocupa com o destino da criança mas, mais do que isso, antevê a possibilidade de adotá-la.

Isso não significa que Anna não se preocupe realmente com o estado precário da vida da maioria dos moradores da vila balneária, que vivem na extrema miséria, como comprova a reflexão abaixo:

[...] penso na gente daquelas bandas, trabalham alguns no que encontram: pesca, obras de construção, artesanato, terracota, há um engenho de arroz, fabriquetas de móveis, preparam-se para o verão quando a praia é invadida pelos burgueses (em suas finas casas) durante a temporada; os três hotéis grã-finos, mais quatro ou cinco de segunda categoria fornecem trabalho fugaz para essa gente. Crava-me o punhal da culpa ao conscientizar-me das diferenças sociais, carregando as dores do mundo em certos momentos de lucidez. Depois, retorno ao egoísmo, à angústia de ser o que não sou. Se atingisse o âmago da solidão, do desespero? Chegasse ao zero para poder retornar. E você, o que sentirá por trás de sua aparente calma? Também busca, também sofre a dor individual e a dor social? (BINS, 1984, p. 74-75).

Antes que o amor acabe representa o início de uma preocupação das protagonistas com a questão social, que transcende os problemas pessoais e possibilita uma nova visão da condição humana. Infelizmente, neste caso, a nova consciência é apenas mais um motivo de angústia e inquietação, porque revela o grau máximo do distanciamento entre as pessoas, aumentando a sensação de isolamento sem conseguir despertar em Anna a vontade de interferir para além do que significaria um ganho pessoal para ela (ficar com o filho da moça pobre e, assim, tentar salvar o casamento falido).

O confronto com Verônica é transformador. Ante a oferta de adoção, a jovem prostituta acolhe Anna docemente, mostrando-se mais sábia e explicando que ficará com o filho, apesar das dificuldades. O pai não irá registrar o bebê, Verônica não deixará de ser prostituta, é o que Anna ouve, entre petrificada e fascinada. Dando-se conta do absurdo de sua condição, a protagonista reflete:

Verônica me olha com piedade. Nenhum outro sentimento explicaria a infinita percepção da menina semianalfabeta ante o drama da mulher madura, estéril e desequilibrada, que busca socorrer a si própria e a seu casamento através de um recurso externo. Só eu não percebera o horror da proposta e todas as implicações envolvidas (BINS, 1984, p. 126).

Ao contrário de Anna, Verônica sabe viver dentro de suas possibilidades, muitíssimo mais limitadas do que as da protagonista: “Verônica, ingênua prostituta, me ensinou a vida” (BINS, 1984, p. 127). Percebe que todos estão, em última instância, sós e sem respostas, assim como ela:

O mar borbulha de segredos misteriosos, também borbulho de mistérios e agora não sei. Não sei o quê? Não sei, não sabia ser só. Mas sim, todos somos sós nesta vida e seus mistérios, você e eu em nossas torres de marfim. Mas. Fim. Sós. Sem S.O.S... É preciso aprender a solidão para aprender o mar, amar (BINS, 1984, p. 127-128).

Além da escrita e do encontro com a jovem mãe, a morte inesperada do pai de Anna e de Esther é outro ponto que impulsiona a protagonista – e agora, o marido – a reagir. Após a notícia, em um momento de luto e consternação, o casal se abraça e Anna revela que é casada com Ezequiel. Até o final da narrativa, o leitor não sabe o nome do marido de Anna, o que o leva a imaginar que Ezequiel, primo e primeiro amor da narradora, é um personagem diferente. É apenas nas últimas páginas que se descobre que o marido e Ezequiel são, na verdade, a mesma pessoa. Como o casamento havia transformado Ezequiel em alguém tão distante que se tornou irreconhecível para Anna, antes da conciliação do casal, era impossível que ele fosse indicado com o mesmo nome do jovem primo e apaixonado primo do passado: o “marido” volta a ser Ezequiel apenas quando novamente corresponde ao amor da protagonista.

O reencontro simbólico do casal se dá a partir do momento em que, após a notícia da morte de Esther e do padrasto, Ezequiel encontra uma chave, que destranca o antigo baú onde se encontrava o vestido lilás da mãe de Anna. Nesse momento, o baú e a memória acionam a memória, e o espaço volta a fazer sentido para Anna que, colocando o velho vestido, reencena o teatro em que ela é a Bela Adormecida e, Ezequiel, o príncipe. Revivendo a cena da infância, rompe-se a barreira entre os dois e eles se reconciliam. Na velha cama de dossel, presente desde o início do casamento, se consuma o ato amoroso e a repetição dos papéis de Príncipe de Bela Adormecida, repetindo a validação da mulher pelo relacionamento amoroso, com Anna voltando a submeter-se, diferentemente de Ara, que se rebela.

Entretanto, após essa cena, Anna prossegue sozinha sua busca, sabendo que somente ela pode reencontrar a si mesma. Insone, ela vai até a vila, como sempre desejara, contorna a torre fálica e despe-se das máscaras: deitada em uma rocha, tem um momento de comunhão com a natureza, do qual sai fortalecida e decidida a visitar Verônica novamente. Dessa vez, vê a mãe a criança sem sentir inveja, até mesmo porque o bebê se chama Marianna, mesmo

nome da irmã gêmea que perdera. Confiante, Anna segue sua travessia: mesmo com medo, atravessa a ponte, cruzando o rio.

A ponte parece infinita e a travessia é dura, com perigo de morte, já que Anna pode sucumbir à natureza (venta, balançando a ponte, e o sol é forte, causando queimaduras) ou às memórias (tão dolorosas que incitam o suicídio). Mais do que nunca consciente de que a real transformação do modo como vive e se percebe depende, em última instância, de si mesma e que não é possível transferir a algo ou alguém essa tarefa, a protagonista entende que está “[...] no meio do mundo: ninguém pode decidir por mim o caminho. Tenho que penetrar além, ultrapassar as dimensões do pensamento, abertas para o infinito universal” (BINS, 1984, p. 158). Tirando as mãos do balaústre, em um gesto de emancipação, Anna encara seu passado e se despede de seus mortos:

Abro a sacola de onde retiro a última memória. Jogo-a nestas águas e a luz voa ao encontro do rio. Reflexos de miçangas, prímulas: mia um gato siamês, mamãe morta, papai morto, Esther morta, eu urro como bicho mas ninguém me ouve. O vestido boia entregue a si mesmo, à natureza. Estou só. Prossigo (BINS, 1984, p. 158).

Agora que finalmente conseguiu realizar a travessia, chorar suas perdas e atirar ao mar – literal e simbolicamente – os objetos que a impediam de seguir, Anna está livre para seguir: sem máscaras, sem vestido lilás, sem roteiro definido, ela vai até a outra margem, onde se depara com uma velha igreja abandonada. Lá, reencontra Ezequiel e, juntos, se reconciliam definitivamente, não com a volta à infância e ao jogo da Bela Adormecida e do Príncipe, mas como dois adultos que, lembrando o passado em comum, não se deixarão ser definidos por ele. Saindo da igreja, outro instante de transcendência, através do ato sexual:

Tomas minhas mãos e estamos no pátio debaixo da sombra de um cipreste azul em pleno sol: euteamo, somos chama ardente, carne, teamo, epiderme poros, cheiros, gostos, idiomas, ah, que sons ofegamos, hálitos, gritos, gemidos. A hora sim do silêncio no pátio abandonado, nenhuma criança a correr pelos arbustos, mas tu em mim, eu em ti, pernas, braços, olhares, enlaces, instantes erguendo a cabeça, ar do tempo inocente, a limpidez da carne. Dante e Beatriz, Heloísa e Abelardo, Tristão e Isolda, vivemos a glória de um par no exílio, tudo acaba, tudo acaba, eu intuo não querendo que acaba o êxtase (BINS, 1984, p. 162).

O ápice do reencontro entre o casal se dá pelo sexo, o que reafirma não apenas que a experiência sexual em Bins é vista como fuga, mas também como êxtase, fusão entre opostos e, em última análise, entre feminino e masculino. Por outro lado, se ao final de *Jogo de fiar*, a

relação entre Ara e Daniel se revelava a chave para que a protagonista se emancipasse do marido e recupera-se o nome e a identidade, em *Antes que o amor acabe*, Anna e Ezequiel saem da experiência unidos, após um momento de real comunhão, o que é assinalado pelo fato de que realizam juntos a travessia de volta.

De volta ao apartamento, Anna vislumbra o prédio do lado, já totalmente construído, vendo o operário loiro pela última vez. Sozinha com Ezequiel, os dois comemoram, em uma noite romântica regada a vinho e à poesia.

No capítulo final, no entanto, Anna finaliza seu percurso sozinha, narrando sintética e poeticamente sua trajetória, em fluxo de consciência que, ao acabar, mostra a infinita solidão da protagonista: “Sinto-me absolutamente só, tremendo à beira do esquecimento, do abismo, a vida, um mistério” (BINS, 1984, p. 170). Apesar da reconciliação com Ezequiel e com a vida que levam, a narradora constata que estará sempre sozinha. A diferença é que, à semelhança de Ara, através da escrita de si, ela sabe como prosseguir, terminando com a esperança de um novo começo, indicado pelos dois-pontos e pelo desejo de plantar a árvore de sua infância: “Plantarei um pé de manga-rosa:” (BINS, 1984, p.170).

3.3 MARIA

Publicado em 1986, *Janela do sonho* encerra a Trilogia da Solidão. Na apresentação do livro, Josué Montello (1986) afirma que Bins conciliou “de um lado, a vivência pessoal, decorrente de sua condição feminina; de outro lado, a iluminação de seu espírito criador, que lhe deu, num relance, a dramática narrativa aqui apresentada” (MONTELLO, 1986). A fala de Montello não desmerece a obra de Bins por ser produto de uma literatura de autoria feminina, antes ressalta a linha reflexiva desta vertente literária, pois, adiante, coloca que “a principal contribuição feminina para a renovação do romance moderno é esse tom intimista e reflexivo, que já nos trouxe tantas obras definitivas, nos últimos trinta anos” (MONTELLO, 1986).

Neste último livro da trilogia, o intimismo característico das obras anteriores continua, as personagens femininas são cada vez mais densas – tão redondas quanto seria possível Forster (2005) imaginar – e as mudanças significativas ficam a cargo do narrador. A partir da primeira frase: “Ainda sombras, sonhos, mal se delineiam, mas preciso deles para existir:” (BINS, 1986, p. 13), a narradora-personagem Maria inicia a escrita de uma história em que o real e o fictício, bem como o narrador e os personagens, confundem-se em um texto que

condensa escrita de si, metaficção e indagações filosóficas. Temas como maternidade, relações familiares, traições, traumas e exílio se fazem novamente presentes.

Como se pôde notar, Bins não retoma neste romance final nem as protagonistas Ara e Anna nem sequer as outras personagens de *Jogo de fiar* e de *Antes que o amor acabe*. A autora constrói sua trilogia sobre semelhanças menos óbvias, e nem por isso menos gritantes:

Cada personagem, pictoricamente, representada por Patricia, passa de um anonimato como A – em *Jogo de fiar* – para uma configuração que segue o mesmo eixo mimético: uma se desdobra como se estivesse em todas as outras.

Poder-se-ia dizer que as figuras femininas da trilogia (sempre as mais importantes) são inacabadas e partes dispersas de um conjunto narrativo único) (MARTINS, 1990, p. 16).

Ara, Anna e Maria são peças de um mesmo “jogo de fiar”, de um conjunto de obras em que o tema é a solidão de mulheres que fizeram tudo que a sociedade patriarcal esperava delas – eram belas, recatadas e do lar – e, mesmo, assim foram descartadas e desconsideradas, abandonadas pelos seus e por si mesmas, chegando à idade madura infelizes e repletas de dúvidas quanto ao que fizeram de suas vidas. Escrevem para passar a vida a limpo e, percebendo que é impossível, reescrevem-na.

A ação de *Janela do sonho* se passa em 24 horas, divididas em I. Manhã; II. Tarde; III. Noite; e IV. Manhã. A primeira parte, I. Manhã, abre com o *Poema de la soleá*, parte da obra *Poema del cante jondo*, de García Lorca. Os versos do *Poema de la soleá* remetem a um canto melancólico flamenco, sendo uma canção que traduz o lamento, a dor e também a catarse do relato da protagonista Maria. Em II. Tarde, um pequeno poema de Mário Sá Carneiro (“Eu não sou nem eu nem sou o outro. / Sou qualquer coisa de intermédio. / Pilar na ponte do tédio. / Que leva de mim para o outro”) anuncia a progressiva dissociação de Maria que, para ser a si mesma, precisa ser outras e outros. Em III. Noite, uma estrofe de *Quarta-feira de cinzas* (*Ash Wednesday*), de T. S. Eliot – poema em que o eu lírico traz uma experiência transcendente e dolorosa, no espírito de uma quarta-feira de cinzas –, prenuncia o caos e a morte que se instalam na penúltima parte de *Janela do sonho*. A última parte do livro (IV. Manhã), por sua vez, traz os versos concretos de Haroldo de Campos, transcritos abaixo:

nasce
 morre nasce
 morre nasce morre
 renasce remorre renasce
 remorre re (CAMPOS, Haroldo. In: BINS, 1986).

Este poema, bem como o título “Manhã” (mesmo da primeira parte), passa a ideia de continuidade e renascimento, cabendo ao leitor interpretar a sequência que vai de I. Manhã à IV. Noite como uma progressão temporal ou como um ciclo infinito ditado pelas alucinações e pelas fantasias da protagonista. De qualquer forma, se as epígrafes de I, II e III têm como tema comum a morte e o desalento, a epígrafe final sugere um retorno infinito, em que vida e morte são parte de um todo maior, indivisível.

Em idade avançada, Maria vive sozinha em um casarão em ruínas. Atormentada pelas lembranças do passado e sem ninguém para lhe fazer companhia, seu passatempo é ficar à janela, observando a praça e inventando histórias que se mesclam à realidade e às memórias. Como já foi explorado por Dumith (2005), Maria é uma espécie de Penélope, mulher que tece suas histórias – como também teceu crochê e tricô para seu sustento – à espera, não de Odisseu, mas da morte, criando uma mitologia própria.

Após uma pane elétrica, a cidade onde se passa ação fica sem luz durante um dia, enquanto, paralelamente, um misterioso comício – não se sabe exatamente quem o organiza, apenas que os manifestantes querem igualdade social – toma forma na praça defronte da casa de Maria. Observando o movimento, Maria também o faz tomar forma, de modo que as suas reflexões sobre o desenvolvimento do conflito não permitem distinguir até que ponto os fatos são reais ou produto de sua imaginação. Da janela (do sonho?), a protagonista rememora seus relacionamentos familiares problemáticos e suas perdas, enquanto suporta as dores da velhice e tenta criar um romance a partir daquilo que vê do outro lado.

A escrita de Maria intercala a primeira e a terceira pessoas, alternando a focalização entre os personagens Isaías, Matheus, Deborah, Martha, Myriam e Ruth, aos quais atribui características, pensamentos e ações que se fundem, de certa forma, aos seus próprios. Nesse sentido, embora siga o intimismo de *Jogo de fiar* e de *Antes que o amor acabe*, *Janela do sonho* abre-se para o universo de outras personagens além da protagonista, embora derivem dela.

Outra diferença em relação às obras anteriores é que o enredo é entrecortado por uma voz marcadamente feminina que se assume como a criadora do livro, assumindo a voz de outra mulher, Maria, que, por sua vez, inventa a história a partir da sua, explorando os pensamentos de outros personagens. Dessa forma, têm-se três instâncias narrativas que se fundem – a voz de Maria, a voz que Maria cria e a voz que cria Maria e as demais vozes que dela derivam.

Se em *Jogo de fiar* e *Antes que o amor acabe* os outros personagens eram acessados sempre pelo filtro narrativo da protagonista, seja pela simulação da voz do outro através da escrita de ficção, seja pela recordação, em *Janela do sonho* a manipulação da terceira pessoa e a inserção de trechos de cartas e diários supostamente escritos por outros personagens cria uma trama tão complexa que não é possível afirmar quem é quem e quando é quem. De qualquer forma, destacam-se dois pontos: i) a visão da mulher pelo masculino e a visão do mundo pelo masculino também são exploradas, sobretudo pelas vozes dos personagens Isaías e Matheus; ii) as vozes masculinas são criadas por narradoras femininas (Maria e a voz que se assume como autora da narrativa), portanto, mesmo as visões masculinas são, em realidade, femininas; iii) as reflexões metaficcionalizadas realizadas por essa última voz criam uma autora implícita que muito se assemelha à figura da autora empírica, por conta dos questionamentos abordados, comuns a toda Trilogia da Solidão e que vão ao encontro do estilo de Bins, por óbvio.

A voz feminina que reflete sobre o processo criativo da obra interrompe o fluxo narrativo por diversas vezes, compartilhando com o leitor as suas escolhas e indecisões, da gênese dos personagens ao enredo. No trecho abaixo, por exemplo, pensa nas escolhas de Maria, como se não pudesse controlá-la inteiramente, bem como explica a preferência pelos nomes bíblicos (vide Maria, Matheus, Isaías, Martha, Myriam, Ruth, Deborah):

Ventania, mal suporta a janela aberta, por que abri-la? se a fechasse poderia continuar o jogo da imaginação, nem precisaria afinal de contas daquelas pessoas que começam a surgir na praça, quer dizer, não precisaria vê-las para existirem, criarem forma, já respiram, se movem, têm rosto e corpo, sangue e nervos, é algo lento, ela ainda não sabe até onde pode ir, a que ponto quer chegar. Também não sei desta personagem, se vive ou se morre, nem que nome possui. Como vou chamá-la? Gosto de nomes bíblicos, do Velho e do Novo Testamento, pela conotação mítica, mitológica, e depois há questões raciais que abomino, bem como as religiosas e políticas, prefiro pensar numa espécie de amor inteiro onde a grande força cósmica possa circular sem os conflitos do poder humano (BINS, 1986, p. 25).

A narradora pretende não saber ela própria os rumos da história que quer contar, como se visse os personagens de modo tão real que não entende se são reais ou fictícios:

No momento, tento escrever outra história: Myriam, por exemplo, é uma das pessoas que se destaca, lá embaixo, sentada num banco da praça repleta, tumultuada. Pelo menos Maria a destacou para seu sonho ou fantasia ou realidade, quem é que sabe? Eu não sei, juro que não sei onde começa uma coisa e acaba a outra. Ou não começa e não acaba? [...] (BINS, 1986, p. 26).

Dessa forma, a confusão entre os limiares do real e do fictício, suscitada pela natureza polissêmica e ambivalente da literatura e das artes em geral, é levada ao extremo por uma voz narrativa que, proclamando-se autora do livro, divide sua criação com a narradora-personagem Maria que, a seu turno, cria personagens que também têm voz própria. Ao falar sobre o processo criativo de Maria, a narradora fala, por conseguinte, do seu: “Ela cria, recria, começa a fabricar a estória, os personagens quase determinados, mas ainda fragmentos: Isaías, Myriam, Rachel e ela própria que, por instantes se livra da solidão” (BINS, 1986, p. 30).

A voz da narradora última do romance, que se chama aqui de arquinarradora (para evitar maiores discussões terminológicas entre autor implícito, autor empírico e narrador intruso) é a de uma mulher em crise, que sofre profundamente e, assim como Maria, tenta vencer a solidão através da literatura:

Ganas de chorar, apenas de chorar até o fim do mundo, não escrever nada, talvez nunca, para quê?, eu não sou eu, sou todas essas sombras criadas, inventadas, vivo através delas e sei lá, cansei de ser os outros, cansei de mim, enjoei a ponto de querer, de não querer [...] (BINS, 1986, p. 57).

A escrita é vista mais como necessidade do que como consolo, porque a consciência da ficcionalidade da vida é tamanha em *Janela do sonho* que a arquinarradora se diz cansada de fabricar existências, inclusive a dela mesma. Entretanto, mesmo que ela, assim como a protagonista que cria, tenha perdido a esperança na redenção e mesmo na potência absoluta da palavra, a história continua sendo tecida, afinal “É preciso prosseguir. Como deixar Maria pendurada na janela?” (BINS, 1986, p. 57).

Ara e Anna não eram ingênuas; Maria e a arquinarradora são céticas; todas prosseguem escrevendo apesar de. Para Maria, escrever é realmente vital, é segurar o fio da vida e da consciência, as quais lhe fogem dia após dia, com o avanço da idade: “Não fora a invenção que a mantém longe do perigo da entrega total, estaria esclerosada, e o terror de se extraviar, o de perder a consciência daquilo que era ou não era, mas que de alguma forma ainda seria, vida ou morta” (BINS, 1986, p. 14).

O espaço, assim como em *Jogo de fiar* e *Antes que o amor acabe*, tem importância fundamental, pois reflete o isolamento e a imobilidade total da narradora-personagem. Ademais, *Janela do sonho* traz índices que apontam a cidade de Porto Alegre, portanto, Maria também é gaúcha, como se pode supor que o são Ara e Anna. Observe-se a descrição da praça, que parece ser a da Matriz, no centro da capital do Rio Grande do Sul: “A praça foi uma das primeiras da cidade, no centro dos três poderes constituídos, a sede do governo, o

palácio da justiça e a assembleia legislativa, além do teatro e da catedral metropolitana” (BINS, 1986, p. 20).

Nascida e criada em um antigo sobrado em frente à praça, ao casar com Matheus, Maria herda o lugar, ali criando os filhos e passando toda a sua vida, a ponto de a casa se tornar como que uma projeção da protagonista:

A vida pesa na velhice, às vezes pensa que seria mais fácil morrer do que ficar sozinha na casa antiga, caindo aos pedaços; na verdade sente-se parte dela, das paredes mofadas, do teto alto coberto de teias, do assoalho carunchado onde há buracos que esconde com restos de tapetes persas (também se foram, roídos pelos ratos) da época em que era casada e existia certo luxo (BINS, 1986, p. 13).

Mal podendo se locomover por conta da idade avançada e de um problema na perna, Maria vaga como um espectro no casarão mal iluminado e decadente, cujos quadros pendurados nas paredes acentuam o ar macabro:

Havia sido pintora na mocidade e mesmo na madureza transferia para as telas as visões esquizofrênicas que lhe sobressaltavam os dias e as noites. Agora os quadros lotavam as paredes mofadas, o que dava à casa um aspecto insólito, assombrado (BINS, 1986, p. 50).

Maria nunca vendeu sequer um quadro, mas assim como Ara e Anna, as artes plásticas e a literatura são sua vocação e seu refúgio. Presa ao passado e ao sobrado, a escrita e a pintura são as formas que a protagonista encontra para inventar outra vida possível além de sua solidão desesperadora.

Se a visão da janela permite antever o fluxo do protesto, representando mobilidade, ainda que inventada, a cama é o símbolo da inércia total, do desejo de volta a não consciência (preparação para a morte?):

A cama é refúgio, ninho, o lugar para onde pode regredir pelo calor ao útero (ou à infância, ou à carne viva). Aqui finge esquecer o sofrimento da inutilidade, anciã, doente contagiosa, quase todos a evitam com medo de pegar a moléstia (chegar à beira da morte dói muito), essa moléstia sem nome que é o “perto do fim” (BINS, 1986, p. 15).

Assim como Ara e Anna, Maria recebeu uma educação rígida e conservadora, casou cedo e teve um casamento problemático. A relação com Matheus, um alegre húngaro, com quem casara aos dezoito anos, era fria e repleta de barreiras emocionais. O sexo, o tabu maior da mulher que mal conhecia seu próprio corpo e envergonhava-se até de pronunciar certas

palavras: “[...] coxa, seio, anca, bunda, sexo, nunca falou nada em companhia do marido com quem se deitava vestida da cabeça aos pés. Ele, às vezes, inflamado, pedia que tirasse a camisola, ela enrubescendo no escuro; mãos no triângulo, nos outros pontos do prazer (proibido por ela mesma) (BINS, 1986, p. 16). Com vergonha do próprio corpo, a repressão no sexo é a manifestação de um impedimento maior, emocional, que a fazia repelir o marido e tratá-lo friamente, impossibilitando qualquer diálogo.

O distanciamento do casal piora quando se torna também geográfico: após o falecimento dos pais, Matheus resolve voltar à Budapeste para reencontrar parentes e amigos. Chegando lá, vê uma cidade estranha, diferente daquela que conhecera: destruída e sem a presença de seus entes queridos. Esse choque desencadeia uma profunda crise existencial no homem antes seguro de si e alegre, que passa a reconhecer-se exilado onde quer que esteja, sem pátria e sem par no mundo. Desolado, Matheus adia a volta ao Brasil, mandando postais carinhosos para a família e dizendo que está bem, quando na verdade perambula pela Europa e trai Maria com várias mulheres.

Após cerca de um ano longe, Matheus enfim resolve voltar e, ao retornar a casa, encontra Maria com um amante, em uma cena ardente que jamais acontecera durante o casamento deles. Atônito, Matheus vai embora sem dar chances para Maria se explicar e abandona mulher e filhos sem olhar para trás. É apenas no final da vida que ele escreve para a primeira mulher, repensando a sua atitude em uma carta que é remetida pela atual esposa, com quem teve outros filhos. Nessa carta, ele reflete sobre a injustiça que cometeu para os filhos e também sobre a desigualdade de tratamento em relação à traição do homem e da mulher:

Mas, por que o homem trai e à mulher é negado esse direito? Não sei, até hoje não sei explicar a raiva, o horror, o ódio que me tomou. Se permanecesse, era capaz de assassinar. Então, a fuga. Vaidade, amor-próprio ferido, algum sentimento atávico que a florava quente e impossível de apaziguar? (BINS, 1986, p. 124).

Novamente, como em *Jogo de fiar* e *Antes que o amor acabe*, são dois pesos e duas medidas para o homem e para a mulher. A eles, tudo é concedido, sendo a traição até mesmo estimulada e encorajada; a elas, a vergonha, o abandono e o estigma por ousar cometer o mesmo ato que, para o homem, é normal e esperado. Onde a igualdade entre os cônjuges? Onde a possibilidade de Maria dialogar com Matheus, já que ambos falharam? Por que Maria, a esposa que ficara sozinha no Brasil por um ano, subitamente se revela importante para Matheus, que a vê como seu objeto, roubado por outro homem? Por que a ela cabe cuidar de

dois filhos, sem nenhum auxílio financeiro, quando o marido é livre para abandonar tudo e constituir uma nova família?

Isaías e Deborah crescem sem a presença do pai e oprimidos pela tirania da mãe. A consciência da herança nociva veio com a idade, após anos de solidão, sofrimento e lembranças, sem, contudo, ser suficiente para Maria apagar os danos causados pelo comportamento abusivo em relação aos filhos. A educação repressora que recebeu do pai contribuiu para que Maria repetisse os mesmos padrões de imposição e terrorismo psicológico, como é revelado no seguinte trecho:

Filha única, sofri a influência dele, um jeito inexorável de educar, que herança maldita. Preso a horários e falsos moralismos, à ordem ferrenha, ao domínio, e pior, à chantagem emocional. Passei tudo a Deborah, a Isaías; hoje me arrependo profundamente de os destruir, de perdê-los, lastimo as traições. Maldita herança! Papai também era um traidor hipócrita, vivendo de aparências até a morte (BINS, 1986, p 93).

Por lembrar Matheus na aparência e no temperamento, Isaías cresce sendo alvo de constantes reprovações e recriminações de Maria, que desdenha da sensibilidade do filho. Quase aos quarenta anos, Isaías ainda se sente uma criança sem os pais, inseguro e indeciso, principalmente na esfera amorosa, dividido entre os filhos e a mulher, Martha, e a amante, Myriam. A figura da mãe o assombra, levando-o a reviver no casamento a relação com a mãe, a quem procura na esposa, competindo por atenção com os dois filhos que tem com Martha. Até mesmo Martha percebe o tormento do marido, a quem confessa ver como um filho e, por isso mesmo, não consegue pedir a separação, mesmo que ainda sejam jovens e possam refazer suas vidas.

Isaías tem um ponto em comum com as protagonistas da Trilogia da Solidão – apesar de ser homem, não se encaixa no padrão imposto pela sociedade, sentindo-se carente e culpando-se pelas infidelidades, além de também se questionar sobre seus papéis e sua existência. A repressão dos sentimentos se manifesta no sexo: é frio e distante com a esposa, que lembra Maria, e consegue realizar-se apenas com Myriam, que considera mais amorosa.

Com Myriam, o sexo adquire uma nova dimensão para Isaías, e inclusive é descrito como se fosse uma comunhão sagrada: “Te mordo e és o pão; e entre um gole de vinho e o gesto, vislumbro o sonho, o universo, o outro que somos e sou; és e somos tu e eu, ou alguém ou ninguém ou o ruído ou o silêncio e o povo e o ovo” (BINS, 1986, p. 16). Ao estar com a amante, ele pensa se libertar das figuras da mãe e da esposa, quando a ironia da narradora começa pelo nome da amante: Myriam, versão original, em aramaico, de Maria. Estaria Isaías

realmente livre da influência da figura materna ou seria uma nova busca nos velhos termos? Com efeito, ela exige a separação dele e reclama quando ele cogita deixá-la sozinha brevemente para ver se os filhos e a mulher estão bem, mostrando um lado dominador não muito diferente do de Maria.

Se Maria é a personagem-núcleo da qual surgem as demais, Martha, esposa de Isaiás, e nora da protagonista, desempenha outro papel de destaque, pois é a partir de suas indagações e investigações no sobrado que são descobertos o diário de Deborah e as cartas de Matheus e de Maria. Sendo psicóloga, Martha lê esses registros com uma perspectiva particular, embora não clínica, podendo perceber neles as origens da desagregação familiar e do fracasso do casamento de Maria e Matheus, bem como o de seu próprio.

O diário de Deborah completa as memórias de Maria sobre o difícil relacionamento com a filha, a qual passou a ver como rival, competindo na beleza e no amor. Deborah se refere à mãe apenas como “Maria”, o que atesta o distanciamento entre as duas que, à época dos escritos, estavam apaixonadas pelo mesmo homem. Antes comportada e pudica, Deborah era o retrato da jovem prendada e obediente, modelo que resolve subverter por ódio à mãe, que lhe oprime, e ao pai, que lhe abandonou. Na tentativa de vingar-se de Maria, começa buscar certa independência, dando aulas particulares de matemática para crianças ricas e, com a renda própria, passa a adquirir um sem-número de cosméticos, a se maquiar e a se vestir de modo mais ousado, com a intenção de atrair os amantes de Maria.

Assim como em *Jogo de fiar* e *Antes que o amor acabe*, a maquiagem é para as mulheres – no caso, Deborah e Maria – uma ferramenta, usada para iludir e seduzir e, sobretudo, para mascarar a verdadeira face, criando os disfarces necessários para o difícil jogo social. É significativo ressaltar que, após o suicídio de Deborah, Maria, sentindo-se culpada, nunca mais se maquiou, renunciando à vaidade como forma de punir-se. Assim sendo, na cena em que Maria, já idosa, pinta o rosto envelhecido com o conteúdo da velha caixa de maquiagem e coloca um vestido vermelho, pertences de Deborah, é uma tentativa não de resgatar a antiga beleza, mas de homenagear a filha ao tentar reencarná-la por alguns momentos.

Deborah odeia o ato sexual, no qual vê apenas uma forma de se vingar “de Maria, de papai e da própria vida, que me fez mulher” (BINS, 1986, p. 106). Destruindo a imagem de filha-modelo e acabando com a autoestima da mãe, Deborah se relaciona, às escondidas, com cada amante de sua mãe, em uma simulação que lhe permite trair Maria e reafirmar seu poder sobre os homens, que manipula e depois despreza:

Ela pensa, ingenuamente, que sua filhinha é virgem. Ah, se soubesse de toda a história. Faço questão de lhe roubar os amantes, assim, na maior moral. Depois que passam por mim (braços pernas pés seios unhas dentes cabelo hálito aroma derme epiderme voz vagina bunda umbigo) imagino o quanto será difícil manterem uma relação com ela. Eu os abafó! Na realidade, estou perita em sexo, o desempenho perfeito, as simulações e os truques, de tal modo convincentes que jamais acreditariam o quanto me enoja cada ato (BINS, 1986, p. 106).

A simulação sai fora de controle quando a jovem se apaixona por I., que prefere Maria. Ao descobrir-se grávida dele, dopa-se com calmantes e tenta esconder sua situação, revelando seu segredo a Isaías, que a aconselha a abortar. Deborah prefere morrer a abortar e, vendo-se abandonada pelo amante, decide se matar. A última entrada do diário, é, na verdade, um bilhete suicida, no qual a filha explica à mãe os seus motivos (não quer criar um filho sem pai e muito menos obrigar I. a ficar com ela) e se despede, sem perdoar, sem se desculpar e sem acusar, dizendo que “Cada um é responsável por si” (BINS, 1986, p. 110).

Apesar do destino trágico, pode-se dizer que Deborah é a personagem menos submissa da Trilogia da solidão porque se recusa a seguir o comportamento esperado para uma adolescente à época, procurando independência financeira – ainda que por motivos questionáveis – e tenta arcar com as consequências de seus atos, assumindo sua parcela de responsabilidade pelo que aconteceu e sem recriminar os demais envolvidos, o que é impressionante para uma adolescente e que demonstra grande autoconhecimento, inúteis, infelizmente, ao considerar-se a última decisão tomada por ela.

Nem só de dramas familiares, porém, se sustenta a narrativa de *Janela do sonho*. A questão social é mais explorada do que em *Jogo de fiar*, em que não aparece, e mesmo do que em *Antes que o amor acabe*, em que a preocupação existe, mas a intervenção é apenas ensaiada, e com vistas a um benefício pessoal (adoção de um bebê para salvar um casamento). A organização do movimento, que ora segue o fluxo da visão de Maria, ora se desenvolve através da terceira pessoa, explora, através do esboço da figura da idealista Ruth, por exemplo, a tensão entre o social e o individual. Observe-se:

Era assim? O comício era isso? Uma forma de quebrar, por momentos, o isolamento, a solidão? Esse coro de vozes era de repente o sol do grande silêncio que se revelava em toda sua magnitude e glória. Martha pensa por Maria que pensa por Martha. Ingenuidade?

De certa forma, todos os personagens de *Janela do sonho*, ao vivenciar ou apenas vislumbrar o comício, se sentem culpados por pensarem apenas em si mesmos quando a

sociedade exige a superação de questões que vão além do pessoal; entretanto, os problemas individuais ofuscam a questão social, sendo que ao fim e ao cabo ninguém ajuda de fato o movimento. A coesão social se mostra, por fim, uma tentativa de superar a solidão individual.

Em uma rápida reviravolta, soldados invadem o comício e reprimem a multidão com cassetetes e com armas. Isaías, que estava na praça com Myriam, é alvejado no peito e, assim, é levado às pressas para o velho sobrado, lugar seguro mais próximo. A gravidade e o inusitado da situação obrigam todos a enfrentarem suas diferenças – Maria e Isaías, Martha e Myriam –, propiciando um instante de união: “De noite de luz e estrelas vem o frio. Um esquisito sentimento perpassa em sopros a casa toda e os corações, culpados ou inocentes, pulsam rítmicos, uníssonos, universais. Rompem-se as barreiras do medo” (BINS, 1986, p. 35). De volta à casa de Maria, Isaías é tacitamente reconciliado com as mulheres de sua vida que, num gesto maternal, o acolhem e auxiliam a suportar a dor. Com a iminência de perder o único filho que lhe resta, Maria é forçada a sair da janela do irreal e encarar o real que tanto quer negar, ou seja, a morte.

Como nos demais livros da Trilogia da Solidão, ao final do percurso narrativo, a protagonista recupera brevemente sua trajetória, recontando os fatos que mais lhe marcaram, da juventude ao momento atual, não para apresentar uma conclusão, antes para inventariar as perdas e os ganhos, lançando uma luz final (a da aceitação de si) sobre o passado. No entanto, conforme anteriormente assinalado, no capítulo final de *Janela do sonho*, tem-se a repetição do mesmo título e dos mesmos parágrafos do capítulo inicial (I. Manhã > IV. Manhã), sugerindo a repetição de um ciclo infinito ou o delírio de Maria, que todos os dias revive traumas e culpas, ou a morte dela, finalmente liberta, ou ainda a esperança trazida pelo amanhecer (apesar de todos os dias serem iguais, ainda haveria um amanhã). O fato é que os índices de indeterminação desta obra permitem inúmeras interpretações e decepcionam quem procura um fechamento para a Trilogia, que acaba também com os já conhecidos dois-pontos:

Sombras, sonhos, mal se delineiam, mas preciso deles para poder existir. Ou eles precisam de mim. Ou nos precisamos mutuamente. Mas escuro. Lampejos de claridade. Recomeço uma história. De amor. Assim, por exemplo, euteamoparasempreparanunca parasempresempre: (BINS, 1986, p. 144).

Ao final da narrativa, seja qual for o destino de Maria, o certo ela é uma mulher cuja vida está em suspensão e em suspeição e, assim como Ara e Anna, não tem outra garantia de permanência além da escrita. Interpretando o passado por meio da memória e ressignificando o presente em constantes fabulações, essas mulheres passam a escrever uma nova história,

criando outras versões de si mesmas e ensaiando novos modos de vida, agora como protagonistas de suas próprias vidas.

A autoria feminina configurada através das protagonistas da Trilogia da Solidão se revela a cada romance destacando as trajetórias individuais dessas mulheres que, inseridas no meio familiar e social, revelam seus medos e angústias. No entanto, *Janela do sonho* se sobrepõe porque ficcionaliza o próprio processo da criação literária e, conseqüentemente, opera uma (re)configuração do feminino ao trazer à luz personagens que já não mais aceitam serem manipuladas em um *jogo de fiar* ou esperarem por um milagre *antes que o amor acabe*. A criação das personagens situa uma progressão que sinaliza para uma expressão que vai da reclusão à liberdade ou, ao menos, à autonomia (caso de Deborah, mulher que joga com a vida e a morte). O comício, por sua vez, oportuniza inferir o momento histórico de reorganização política e de luta contra a repressão, com a esperança de um mundo melhor para si e para o outro, do qual a janela é a representação de uma abertura para a vida, ainda que em sonho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O principal objetivo deste trabalho foi investigar as (re)configurações do feminino ao longo da Trilogia da Solidão, sobretudo a partir da análise da construção das personagens femininas, do narrador e do espaço como categorias fundamentais para compreender como as narradoras-personagens, também protagonistas, redefinem suas trajetórias e reinventam-se a partir da escrita de si e do outro.

Considerando isso, retomei conceitos-chave da teoria da narrativa para, então, pensar a literatura de autoria feminina e a obra de Patricia Bins e, por fim, unir teorias e críticas no capítulo de análise das obras. Sem perder de vista o texto e o contexto de produção dos romances, procurei desenvolver uma análise que, sendo acadêmica, não deixa de ser pessoal e parcial, o que espero que não a impeça de ser também plausível e válida.

As protagonistas de *Jogo de fiar*, *Janela do sonho* e *Antes que o amor acabe* seguiram à risca o esperado para as mulheres de sua época e classe social – foram belas, cultas e discretas, casaram cedo e procuraram constituir uma família, dedicando-se ao lar e colocando os interesses do marido em primeiro plano. Ainda assim, isso não foi o bastante para formarem uma família feliz, e, de repente, veem-se traídas pelos maridos e distantes dos filhos, sem reconhecimento profissional e sem perspectivas.

Em *Jogo de fiar*, Ara, inicialmente identificada apenas pela inicial A., escreve depois de saber da traição do marido. Perturbada pela iminência da separação, encontra na escrita uma forma de voltar às “primeiras traições” e reorganizar sua vida e sua identidade. Neste romance, a memória predomina, há pouca variedade de espaços e a imobilidade da protagonista é incapacitante. Já foram apontadas tendências autobiográficas em *Jogo*, e o maior problema é o da própria existência em confronto com o outro que, no caso, é sobretudo a figura de Daniel, o marido.

Em *Antes que o amor acabe*, Ana escreve para reencontrar-se, mas também para reencontrar Ezequiel, marido, primo e primeiro amor de quem se distanciou após o casamento e a passagem do tempo. O tom memorialista da obra anterior continua, mas há uma guinada para o social: a protagonista percebe não apenas seu drama existencial, mas também o do outro, que não se limita à figura do marido, abarcando outras personagens e suas diferentes vivências.

Janela do Sonho, último livro da Trilogia, por sua vez, é o único narrado também em terceira pessoa, e abre-se para o universo de várias mulheres, ligadas por laços familiares ou

afetivos, contando com várias reflexões sobre o processo criativo, assim como traz a diversificação dos espaços, fechados e abertos. A protagonista Maria, já idosa, relembra o passado enquanto vê a vida dos outros através de sua janela: memória, real e ficção se fundem, com a intrusão das digressões de uma arquinarradora que se assume como criadora de todas as outras personagens, incluindo a própria Maria.

Ara, Anna e Maria são peças de um mesmo “jogo de fiar”, de um conjunto de obras em que o tema é a solidão de mulheres que nunca haviam se rebelado e que desejavam verdadeiramente ser boas esposas e mães e, mesmo assim, que foram descartadas e desconsideradas, abandonadas pelos seus e por si mesmas, chegando à idade madura infelizes e repletas de dúvidas. O problema seria delas? Deles? Ou da sociedade patriarcal?

Tornando-se narradoras-personagens, as protagonistas aprendem a serem também as personagens principais de suas próprias vidas, corroborando a relação entre emancipação feminina e escrita explorada no segundo capítulo desta dissertação. À medida que avançam no percurso de autodescobrimento propiciado pela escrita, Ara, Anna e Maria descobrem novas possibilidades de ser no mundo, o que se reflete na narrativa pela progressiva externalização dos espaços pelos quais elas transitam, bem como pelo aumento do número de personagens e pela diversificação das vozes e dos focos narrativos.

Ademais, a cada obra acentua-se a consciência aguda da ficcionalidade da memória e da existência e, por conseguinte, da(s) histórias e da(s) identidade(s) de cada um, sejam mulheres ou homens. Ao iniciarem suas narrativas, o objetivo das protagonistas era preencher as lacunas da memória e, assim, ordenar suas trajetórias para entenderem melhor a si mesmas e ao outro. Mas acabam abrindo outras lacunas e percebendo que a distinção entre real e ficção é ilusória, que viver é (re)inventar-se e que a identidade não é algo estático, mas sempre em (re)construção.

Em tempo, ressalta-se que não se ambiciona uma análise totalizante e definitiva da trilogia, e sim compartilhar uma possibilidade de interpretação que, apesar de embasada teoricamente, é apenas uma dentre as inúmeras que a obra de Bins permite explorar. Qualquer outra pretensão negaria o caráter plurissignificativo e libertário da literatura, além de contrariar a intenção irredutível de toda a literatura publicada desde os tempos imemoriais: compartilhar as diferentes experiências e interpretações humanas.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril, 1978.]
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. Trad. Aurora Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Nazário e Homero Andrade. 3ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1993.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. v. I e II. Trad. Sérgio Milliet. 12ª reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BINS, Patricia. **Jogo de fiar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
 _____. **Antes que o amor acabe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
 _____. **Janela do sonho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRANDÃO, Luis Alberto. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: FAPEMIG, 2013.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anaton; PRADO, Décio de Almeida et all. **A personagem de ficção**. Coleção Debates. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CÉSAR, Guilhermino. Orelha de livro. In: BINS, Patricia. **Jogo de fiar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos. In: **Problemas de gênero**. RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana Borges; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). Coleção Ensaio Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. 2ª ed. 2ª reimpressão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- COSTA LIMA, Luiz. **Mimesis e modernidade: formas das sombras**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- DELFO – Espaço de Documentação e Memória Cultural (site). **Patricia Bins**. Disponível em: < <http://www.pucrs.br/delfos/?p=bins>>. Acesso em 29 nov. 2017.
- DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 3ª ed. São Paulo: Ática, 1994.

- DUMITH, Denise de Carvalho. **Mariáda**: uma odisseia em Janela do sonho, de Patricia Bins. 2005. Dissertação de mestrado. Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FARACO, Sergio e HICKMANN, Blasio. **Quem é quem nas letras rio-grandenses**. Porto Alegre: Edições Porto Alegre, 1982.
- FERNANDES, Ronaldo Costa. **O narrador do romance**. Rio de Janeiro: Editora Sette Letras, 1996.
- FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Ed. revista. Porto Alegre: Editora Globo, 2005.
- FRANCO JR., Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lúcia Osana. (orgs.) **Teoria da Literatura**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: Editora UEM, 2003.
- FREIXAS, Laura. **Literatura y mujeres**. Barcelona: Ediciones Destino, 2000.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção literária. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- GENETTE, Gerard. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Trad. Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- HOUAISS, Antonio. Prefácio de livro. In: BINS, Patricia. **Antes que o amor acabe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Patricia Bins**. Série Autores Gaúchos. Porto Alegre: IEL, 1990.
- LEONARD, Kathy S. **Latin American Women Writers**: a Resource Guide to Titles in English. Lanham, Toronto e Plymouth: The Scarecrow Press, 2007.
- LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.
- LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- MAGRI, Carlos. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). **O Romance, 1**: a cultura do romance. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MARTINS, Dileta Silveira Martins. Os descaminhos da solidão. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Patricia Bins**. Série Autores Gaúchos. Porto Alegre: IEL, 1990.
- MONTELLO, Josué. Apresentação de livro. In: BINS, Patricia. **Janela do sonho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

MOREIRA, Vivaldi. Prefácio de livro. In: BINS, Patricia. **Antes que o amor acabe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

MUZART, Zahide Lupinacci. A questão do cânone. In: **Problemas de gênero**. RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana Borges; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). Coleção Ensaio Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

NAVARRO, Márcia Hoppe. Por uma voz autônoma: o papel da mulher na história e na ficção latino-americana contemporânea. In: NAVARRO, Márcia Hoppe (Org.). **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

_____. **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

PICCHIO-STEGAGNO, Luciana. **História da Literatura Brasileira**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

PLATÃO. **A república**. Trad. J. Guinsburg. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

PONTIERO, Giovanni. Contracapa de livro. In: BINS, Patricia. **Jogo de fiar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. Série Fundamentos. São Paulo: Editora Ática, 1988.

_____. **O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários**. 2ª ed. brasileira. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2013.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: RICHARD, Nelly. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Trad. Romulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Marina Appenzeller. Tomos i, ii e iii. Campinas: Papyrus, 1994 – 1998.

RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana Borges; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). **Problemas de gênero**. Coleção Ensaio Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

ROWE, John Carlos. **Literary Culture and U.S. Imperialism: From the Revolution to World War II**. New York: Oxford, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulher e literatura. In: SCHULLER, Donaldo (Org.). **Mulher em prosa e verso**. Porto Alegre, Editora Movimento, 1988.

_____. Repensando a cultura, a literatura e o espaço da autoria feminina. In: NAVARRO, Márcia Hoppe. **Rompendo o silêncio: gênero e literatura na América Latina**. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

SUPLEMENTO LITERÁRIO MINAS GERAIS. Catálogo do período disponível para consulta em: <<http://www.lettras.ufmg.br/websuplit/>>. Acesso em 25 ago. 2018.

TELLES, Lygia Fagundes. A mulher escritora e o feminismo no Brasil. In: **Problemas de gênero**. RODRIGUES, Carla; BORGES, Luciana Borges; RAMOS, Tânia Regina Oliveira (Orgs.). Coleção Ensaios Brasileiros Contemporâneos. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Souza. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

_____. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Trad. Denise Botmann. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2017.

ZILBERMAN, Regina. **A literatura no Rio Grande do Sul**. 3ª ed. Porto Alegre, 1992.

ANEXO

FORTUNA CRÍTICA DE PATRICIA BINS

Este levantamento reúne a fortuna crítica de Patricia Bins desde a década de 1980 até 2018, recuperando as referências de artigos de jornal, livros, periódicos acadêmicos, trabalhos e artigos de pós-graduação e sites de pesquisa (excluindo, portanto, fotografias, notícias, cartas e manuscritos). O Acervo Patricia Bins, localizado no Delfos (Espaço de Documentação e Memória Cultural) da PUCRS é a fonte da quase totalidade dos seguintes materiais, mas também foram consultados o Catálogo de Teses e Dissertações da Capes, a tese de doutorado da Profa. Dra. Helenita Rosa Franco e o Caderno do IEL dedicado a Bins.

ABREU, Ângela. (sem título). **O Globo**, Rio de Janeiro, p. 7, 11 mai. 1986.

ABREU, Walter Antônio. Tudo é ritmo nesta procura de amor que morre, quase um poema. **O Globo**, Segundo Caderno, Rio de Janeiro, p. 7, 25 nov. 1984.

AFFONSO, Wanilton Cardoso. Poética inventiva em romance intimista. **O Globo**, Rio de Janeiro, P. 5, 8 mai.1983.

ALMEIDA, Márcia M de. A irreal realidade possível. **Leia**, São Paulo, p. 24, abr. 1986.

ANDRADE, Regina Célia da Silva. **Em busca do todo**: o processo de reconstrução da subjetividade na trilogia da solidão e na trilogia da paixão, de Patricia Bins. 1998. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ANTONINI, Eliana Pibernat. O texto re(in)scrito: a trilogia da solidão de Patricia Bins. **Suplemento Literário Minas Gerais**, n. 1072, p. 8-9, 09 mai. 1987.

ASSIS BRASIL, L.A. Romance denso, elegante, pleno de metáforas e símbolos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 27 mai. 1989.

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE ESCRITORES. Disponível em: <<http://www.anenet.com.br/patricia-bins/>>. Acesso em 11 ago. 2018.

AYALA, Walmir. O múltiplo reflexo. **O Continente**. Porto Alegre, abr. 1989.

BARROS, Silvia. Autoria feminina: romantismo na contemporaneidade? **Terra roxa e outras terras**, vol. 27, n.1, dez. 2014.

BERG, Everlyn. Antes que o amor acabe. **Revista Zero Hora**, Porto Alegre, p. 18, 4 nov. 1984.

BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva. A escritura feminina no conto sul-rio-grandense. **Organon**, Porto Alegre, vol. 18, n. 37 (2004), p. 99-107.

CAMPELLO, Eliane Amaral. Patricia Bins: nos caminhos da paixão. **Cadernos Literários do Rio Grande** (1999), n. 4, p. 45-53.

CAPORAL, Ângela. Entre duas culturas, a mulher fragmentada. **Jornal do Brasil**, Caderno B, p. 11, 14 mai. 1983.

_____. (sem título). **O Globo**, Rio de Janeiro, 25 mai. 1986.

_____. Patricia Bins no segundo romance, um novo mergulho na alma feminina. **Jornal do Brasil**, Caderno B, 18 out. 1984.

CARDOSO, Zélia de Almeida. Antes que o amor acabe, um romance sobre a reconstrução do ser. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, p. 9, 20 jan. 1985.

_____. (sem título). **O Globo**, Rio de Janeiro, 11 mai. 1986.

_____. Janela do Sonho, aspectos da tragicidade do homem. **O Estado de São Paulo**, 18 mai. 1986.

CÉSAR, Guilhermino. Orelha de livro. In: BINS, Patricia. **Jogo de fiar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

CHAVES, Luciana de Carvalho. Jogo de fiar: ficção ou autobiografia? Uma análise sobre a vida e a obra de Patrícia Bins: In: **Anais da X Semana de Letras**. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.

CLEMENTE, Elvo. Desvendando a solidão. **Veritas**, Porto Alegre, jun. 1986.

_____. Retrato da sociedade. **Letras & Letras**, Portugal, 5 out. 1989.

DALTO, Renato Lemos. (sem título). **Gazeta Mercantil Sul**, 14 abr. 1986.

DELFO – Espaço de Documentação e Memória Cultural. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=bins>>. Acesso em 11 ago. 2018.

DUMITH, Denise de Carvalho. **O mito de Penélope: de Homero a Patricia Bins**. 2002. 77 p. Monografia. (Especialização em Literatura Brasileira Contemporânea). Instituto de Letras, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

_____. O “Kunstlerroman” Janela do Sonho e a subversão do mito de Penélope. In: **IX Congresso Internacional Abralic 2004 – Travessias [Anais]**. Porto Alegre: Metrópole, 2004.

_____. A cidade moderna: espaço de reconfiguração do mito de Penélope. **Nau Literária**, Porto Alegre, vol. 03, n. 01 – jan/jun 2007.

_____. **Maríada**: uma odisseia em Janela do sonho, de Patricia Bins. 2005. Dissertação de mestrado. Fundação Universidade Federal do Rio Grande, Rio Grande.

DURIGAN, Jesus Antonio. Flagrantes de uma solidão. **IstoÉ**, São Paulo, p. 64, 27 fev. 1985.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa501383/patricia-bins>>. Acesso em 11 ago. 2018.

ESTIMA, Vinícius Marques. Metatextualidade e autorreflexão em *Janela do sonho*, de Patricia Bins. **Revista Iuminart**, vol. 1, n.1 (2009).

FISCHER, Almeida. O espelho estilhaçado. **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, 5 ago. 1989.

FISCHER, Carmen. A busca da totalidade. **Leia**, p. 18, out. 1983.

FRANCO, Helenita Rosa. **Organization and analysis of the archives of the contemporary brazilian author Patricia Bins**. 1999. Tese de doutorado. University of New Mexico, Albuquerque.

FREITAS, Nelson Abbot de. A poesia do Jogo de fiar. **Diário Popular de Pelotas**, Memento literário, p. 22, 16 out. 1983.

GALIZIA, Luiz Roberto. A procura de A. **Veja**, p. 117, 11 mai. 1983.

GLOCK, Clarinha. Sensibilidade à flor-da-pele. **Desfile**, São Paulo, jan. 1990.

HOUAISS, Antonio. Prefácio de livro. In: BINS, Patricia. **Antes que o amor acabe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Patricia Bins**. Série Autores Gaúchos. Porto Alegre: IEL, 1990.

JOÃO, Mariangela Dassi. **Vozes femininas: ponto e contraponto – análise das obras Paisagens sem barcos, de Maria Judite de Carvalho e Antes que o amor acabe, de Patricia Bins**. 2004. Dissertação de mestrado. Universidade Federal de São Paulo, São Paulo.

KAUTZMANN, Maria Eunice Muller. **Patricia Bins: escritora de nosso tempo**. Círculo de Pesquisas Literárias.

LEONARD, Kathy S. **Latin American Women Writers: a Resource Guide to Titles in English**. Lanham, Toronto e Plymouth: The Scarecrow Press, 2007.

MARTINS, Dileta Silveira Martins. Os descaminhos da solidão. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Patricia Bins**. Série Autores Gaúchos. Porto Alegre: IEL, 1990.

MARTINS, Mônica de Azevedo. **Vidas narradas, vidas tecidas: a representação da maternidade em Patricia Bins**. 2005. Dissertação de mestrado. Universidade de Brasília, Brasília.

MENEZES, Carlos. O Jogo de Fiar: a decisão de refletir e agir sem repressões. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 mai. 1983.

_____. Visão de mulher, **O Globo**, Rio de Janeiro, 12 jun. 1989.

MONTELO, Josué. A teia de Patricia Bins. **Manchete**, São Paulo, 27 ago. 1983. _____.

Incurso pelos labirintos da consciência. **Zero Hora**, Porto Alegre, 12 abr. 1986.

_____. O novo romance de Patricia Bins. **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, 19 abr. 1986.

_____. Apresentação de livro. In: BINS, Patricia. **Janela do sonho**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. Dois caminhos do romance. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, jul. 1987.

MORAIS, J. Lyra de. Patricia Bins e seu romance-amor-poesia. **O Estado do Paraná**, Curitiba, 23 dez. 1984.

MOREIRA, Vivaldi. A arte do emblema. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, 12 ago. 1983.

_____. Passo à frente: teofania (prefácio). In BINS, Patricia. **Antes que o amor acabe**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A persona no espelho. **Cultura e Arte**, Minas Gerais, 10 jun. 1989.

PONTIERO, Giovanni. Contracapa de livro. In: BINS, Patricia. **Jogo de fiar**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

_____. A dança da vida e da morte em Antes que o amor acabe. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n.58, dez. 1984.

ponteiro. Janela do sonho: o território do amor. **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1027, p. 10, 14 jun. 1986.

_____. Múltiplas camadas de percepção e significado no novo romance de Patricia Bins. **Suplemento Literário Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 1122, p. 7, 20 mai. 1989.

RAHDE, Ângela. Patricia Bins na trilha da solidão. **Desfile**, jul. 1986.

RASIA, Gesualda Santos. **Caçador de memórias**: a fragmentação do sujeito via fragmentação discursiva. Monografia. 1998. Universidade Regional do Noroeste do Rio Grande do Sul, Ijuí.

ROWE, John Carlos. **Literary Culture and U.S. Imperialism**: From the Revolution to World War II. New York: Oxford, 2000.

SANTANA, Denise. Ato de coragem. **Visão**, Rio de Janeiro, 15 ago. 1989.

SANTOS, Camila Vargas dos. **Organização do prototexto da obra Jogo de fiar, de Patricia Bins**. 2008. Dissertação de mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

SANTOS, Raquel e ZINANI, Cecil J. A. Pele nua do espelho: a procura inquietante por uma identidade. In: ZINANI, Cecil J. A.; SANTOS, Salete R. P. dos (Orgs.). **Mulher e Literatura: história, gênero e sexualidade**. Caxias do Sul : Educs, 2010, 264 p.

SEFFRIN, André do Carmo. Patricia Bins e Sérgio Sant'Anna. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, ago. 1989.

_____. Amor: a memória extraviada. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, dez. 1989.

SILVA, Deonísio da. Dois gaúchos. **Zero Hora**, Porto Alegre, 9 fev. 1985. Caderno Cultura.

_____. A confiança como reflexão. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, n. 959, p. 10, 16 fev. 1985.

_____. Sondando a face escura do homem. **Leia**, fev. 1985, p. 23.

_____. Patricia Bins, Janela do sonho. **Colóquio Letras**, Porto, set./out. 1987.

SILVA, Juremir Machado da. Novos mitos de Patricia Bins. **Zero Hora**, Porto Alegre, 13 mai. 1989.

THEREZIA, Léa. Patricia Bins. **Jornal do Comércio**, Panorama, 24 out. 1984, p. 7.

TUTIKIAN, Jane. A nudez e a luz. **Jornal do Brasil**, Caderno B, Rio de Janeiro, 14 mai. 1983.

_____. Sobre o Jogo de fiar. **Suplemento Literário Minas Gerais**, v. 118, n. 868., p. 2, 21 mai. 1983.

_____. Antes que o amor acabe segundo Patricia Bins. **Suplemento Literário Minas Gerais**, n. 946, p. 4, 17 nov. 1984.

_____. Antes que o amor acabe. **Diário de Minas**, Belo Horizonte, p. 21, 23 nov. 1984.

_____. Antes que o amor acabe. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, n. 58, dez. 1984, p. 121-123.

UCHOA, Danilo. Sucesso na esteira. **Zero Hora**, Caderno Cultural, Porto Alegre, 19 mar. 1982.

_____. Um itinerário da paixão. **Zero Hora**, Segundo Caderno, Porto Alegre, 18 out. 1984.

_____. Um romance de amor e paixão de Patricia Bins. **Zero Hora**, Porto Alegre, 21 mai. 1989.

URBANO, Victoria E. Patricia Bins em Jogo de fiar. **Letras Femininas Hispânicas**, Beaumont, Texas, abr. 1984.

ZILBERMAN, Regina. Tecendo a identidade da mulher. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 29 jun. 1983.