



## Uma leitura da obra *Jogo de fiar*, de Patricia Bins, pelo viés da teoria hermenêutica de Paul Ricoeur

### *An hermeneutic reading of Jogo de fiar, by Patricia Bins in the light of Paul Ricoeur's hermeneutic*

Marta Mendes<sup>1</sup>

Aqui, a lira anda, oscilar do pêndulo para além de mim, para além de ti.  
Eu me pergunto se o tempo existe, se na verdade existo ou não.

(*Jogo de fiar*, Patricia Bins)

#### Resumo:

Este artigo tem por objetivo apresentar uma proposta de interpretação da novela *Jogo de fiar*, de Patricia Bins (1930-2008), à luz da teoria hermenêutica do filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005). Patricia Bins, filha de pai austríaco e mãe inglesa, escritora nascida no Rio de Janeiro, mas radicada no Rio Grande do Sul, desenvolveu sua produção literária em solo gaúcho. Depois da publicação de seu primeiro livro, *O assassinato dos pombos* (1980), coletânea de contos e crônicas publicados desde 1968 no jornal *Correio do Povo*, Bins estreia na narrativa longa com a novela *Jogo de fiar* (1983), obra que aprofunda o tom intimista e memorialista que caracterizará o conjunto de sua literatura, além do intertexto com a cultura europeia, sobretudo no âmbito das letras. Neste espaço tentaremos mostrar em que medida *Jogo de fiar* possibilita o diálogo com a obra de Ricoeur, especialmente em relação às proposições de mundo do texto, ao círculo mimético e à identidade narrativa, as quais constituem aqui a base da realização de um exercício interpretativo que busca congrega as três instâncias da obra literária: autor, texto e leitor.

**Palavras-chave:** *Jogo de fiar*; Patricia Bins; Hermenêutica; Paul Ricoeur.

#### Abstract:

This article aims to present an interpretation proposal for the short-novel *Jogo de fiar*, in the light of Paul Ricoeur's hermeneutic. The writer Patricia Bins was born in Rio de Janeiro, daughter of an Austrian father and an English mother, but in her earlier years moved to Rio Grande do Sul, where she developed her literary work. After the publication of her first book, *O assassinato dos Pombos* (1980), a collection of short stories and chronicles published since 1968 in the newspaper *Correio do Povo*, Bins made her debut in the long narrative with the short-novel *Jogo de fiar* (1983), a work that deepens the intimate and memorialist tone that will characterize her fiction, in addition to the intertexts with the European culture. In this space, we will try to show how *Jogo de fiar* makes possible the dialogue with Ricoeur's hermeneutic, especially in relation to the propositions of world of the text, mimetic circle and narrative identity, which are the basis of an interpretative exercise that seeks to bring together the three literary instances: author, text and reader.

**Keywords:** *Jogo de fiar*; Patricia Bins; Hermeneutic; Paul Ricoeur.

#### Introdução

A leitura de *Jogo de fiar* (BINS, 1983) logo aponta certo tom autobiográfico para quem

<sup>1</sup> Mestranda em Teoria da Literatura do programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul). Bolsista Capes. E-mail: marta.mendes@acad.pucrs.br



conhece a trajetória de sua autora (cf. CHAVES, 2010), posto que A., narradora-personagem dessa novela, revela uma história muito semelhante à de Patricia 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 (Patricia foi casada com o arquiteto Eduardo Bins, quem conheceu quando era seu professor de Arte). Sendo assim, o título parece apontar 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. Entretanto, não é nosso objetivo investigar a inserção ou não dessa obra sob as categorias de autoficção, autobiografia ou escrita de si. Posto isso, passaremos ao exame de *Jogo de fiar* sob a teoria hermenêutica de Paul Ricoeur.

Para Ricoeur (1978, p. 17), a hermenêutica é a “teoria das operações da compreensão em relação com a interpretação dos textos”. Assim, busca ultrapassar a clássica oposição entre explicação e compreensão, colocando que a ontologia não é separável da interpretação, isto é, da própria hermenêutica. Tal superação será possível ao pôr o foco da questão da significação do discurso na sua realização enquanto obra, já que é assim que se revela a intencionalidade da linguagem e se instaura o distanciamento do dizer no dito, preservando o dito enquanto tal ao longo do tempo, e tornando-o passível de leituras várias em diferentes épocas (RICOEUR, 1987).

A investigação filosófica de Ricoeur se preocupa em explicitar que comunicar é superar a não comunicabilidade e a não transferência da experiência vivida pela comunicabilidade da significação: a experiência vivida permanece privada, mas a significação torna-se pública (RICOEUR, 1987). No discurso efetivado na obra se dá a troca intersubjetiva, isto é, o diálogo.

De acordo com o próprio Ricoeur, a maior implicação da proposição de linguagem como discurso, e objetivo de seu trabalho como um todo, é “libertar a hermenêutica de seus preconceitos psicologizantes e existenciais” (RICOEUR, 1987, p. 33) ao mostrar que o texto não se limita à intenção do autor, ou à interpretação de um leitor, ou ainda do texto por si mesmo.

Nesse sentido, a noção de mundo do texto constitui a ponte para superar abordagens interpretativas imanentistas ou, no outro extremo, biografistas. O texto, ao libertar a significação da intenção mental do autor, também liberta a referência dos limites da referência situacional. Na escrita, há abolição do caráter mostrativo da referência, já que não existe mais situação comum ao escritor e ao leitor, e é essa abolição da referência ao real que torna possível



o fenômeno que chamamos de literatura (RICOEUR, 1987).

No entanto, é importante destacar que isso não quer dizer que o discurso literário fuja à realidade, mas que, ao abolir a referência ao real (de primeiro nível), instaura uma referência de segundo nível, projetada em um mundo construído *no texto* e *pelo texto*, um mundo possível (RICOEUR, 1987). Pela observação dessa dimensão referencial de segunda ordem, o conceito de interpretação é reformulado: “interpretar é explicitar o tipo de ser-no-mundo manifestado diante do texto” (RICOEUR, 1987, p. 56). É pela interpretação do texto que o leitor pode resgatar a proposição de mundo de um discurso distanciado no tempo e no espaço.

Em *Jogo de fiar*, a narradora-personagem A., abatida por uma grande crise existencial, escreve numa tentativa de captar o momento em que perdeu as figuras da mãe, do pai, da irmã, do primeiro amor e do marido, seja pela morte (pai, primeiro namorado), seja pela incomunicabilidade e incompreensão mútuas (mãe, irmã e marido). Podemos pensar o registro de A. como um processo hermenêutico, considerando que ela elege a escrita para “recolher os cacos, aqueles que não se transformaram em pó” (BINS, 1983, p. 78), reordenando sua história ao recordar acontecimentos e impressões – não linearmente, pois de acordo com o fio inconstante da memória – desde a infância até o momento da escrita, para compreender a outros e a si própria.

Contudo, na tentativa de esclarecer, através da narrativa, a sua relação com essas personagens centrais, A. se mostra consciente das limitações e armadilhas que esse resgate apresenta, já que a memória é seletiva e, mais do que isso, eletiva, deixando lacunas a serem preenchidas pela invenção, conforme os seguintes trechos:

Vejo as coisas ocorrerem na manhã de verão e parecem presentes, doem porque os resíduos da memória se ativaram, incorporaram-se ao real fazendo parte do fio. Intrincada tecelagem feita, desfeita e refeita para aprender a frágil unidade. (BINS, 1983, p.15).

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

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

(Eu me pergunto sobre as lembranças reais e imaginárias: até que ponto chego a um registro autêntico de fatos e emoções? Até onde tenho de os inventar para se acomodarem à desmemória de mim mesma? (...). (BINS, 1983, p. 64).

Segundo Ricoeur (1978), a chegada à ontologia por meio da compreensão de si mesmo e do outro mediada pelo mundo do texto é possível somente a partir da conjugação entre os

planos semântico e reflexivo. Em relação ao plano semântico, a obra literária, enquanto entidade pluriestratificada e polissêmica, é constituída por expressões multívocas, vistas por Ricoeur (1978) como expressões simbólicas. Símbolo é “toda estrutura de significação em que um sentido direto, primário, literal, designa, por acréscimo, outro sentido indireto, secundário, figurado, que só pode ser apreendido através do primeiro”; interpretação é “o trabalho do pensamento que consiste em decifrar o sentido oculto no sentido aparente, em desdobrar os níveis de significação implicados na significação literal” (RICOEUR, 1978, p.15). Em resumo, o trabalho da interpretação é decifrar os símbolos.

Entretanto, Ricoeur (1987) mostra que a interpretação dos símbolos enfrenta a dificuldade de estes pertencerem a diversos campos do saber e pressuporem um momento semântico, de ordem linguística, e um momento não semântico, de ordem não linguística, externa. O momento semântico de um símbolo conecta-se à sua existência enquanto linguagem, a partir da qual podemos partir para explorar sua dimensão secundária; o momento não semântico de um símbolo, por sua vez, refere-se à dimensão que resiste à interpretação linguística, pois remete à radicação dos símbolos em diferentes áreas do conhecimento, cada qual com seu método interpretativo (RICOEUR, 1987).

Seguindo essas proposições, partiremos das características compositivo-formais de *Jogo de fiar*, ou seja, do mundo do texto, para interpretar os sentidos implícitos da obra dentro dos conceitos ricoeurianos de identidade narrativa, tecer da intriga e tríplice mimese, numa perspectiva ontológica.

## **1. Tecendo os sentidos de *Jogo de fiar*: análise da obra pelo viés hermenêutico**

Dividida em três partes – I. Terra; II. Desmemória; III. Elegia –, a novela *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 A., protagonista em constante sensação de exílio cultural e afetivo, numa 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, A. 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 só conheceremos depois, A. sente-se estranha, emerge-se o “gosto de outro tempo”, que em Terra é a infância e a juventude: conhecemos a origem da protagonista, filha de pais estrangeiros, nasce em terras brasileiras, mas recebe educação nos moldes europeus, crescendo dentro da atmosfera de isolamento em que seus pais viviam. 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, reforçados pela sensação de exílio cultural.

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. Desde o início, A. já coloca sobre essas memórias o peso de terem que voltar às primeiras perdas, aos primeiros exílios, às primeiras traições, para ela iniciados com o nascimento. Nesse contexto, a literatura surge como único alento:

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

Ilustrando essa possibilidade ímpar de comunicação que a literatura proporciona, A. termina Terra com o relato-homenagem que dedica ao pai, já morto enquanto escreve essas linhas, mas cuja memória, corporificada no relato, a faz sentir que “Sim, o gosto de outro tempo é hoje” (BINS, 1983, p. 69).

Desmemória 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, Daniel, A. chega até as brigas e desentendimentos recentes, que revelam um relacionamento cada vez mais distanciado, reduzido ao ato sexual, que funciona como fuga. A distância se mostra incontornável, “a luz apagou-se”; diante disso, a escrita se coloca novamente como possibilidade de compreensão do outro, de diálogo. A. 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, A. assume a voz de Daniel, narrando, em primeira pessoa, do nascimento do marido até o início da relação entre os dois, passando pelas suas primeiras experiências do amor e da arte, marcadamente mais ousadas do que as dela, como convinha ao papel masculino que os pais queriam que ele ocupasse. Daniel foi criado para ser o homem perfeito, conforme a visão de masculinidade de uma família gaúcha tradicional e abastada do século XX: heterossexual, educado, mas rígido, viril, galanteador, implacável, sem manifestações de fraqueza ou grandes sensibilidades. Apesar disso, A. vê – ou acredita ver, a partir de si mesma? – que Daniel não é menos afligido por questões existenciais do que ela, embora tivesse crescido com mais liberdades em certos aspectos:

Quem sou eu, quem fui eu, quem serei? Não admitia indagar-me tão secreto no interior de minha insegurança. Era preciso demonstrar frieza, força, masculinidade. – Homem não chora, Daniel. (BINS, 1983, p. 92-93).

Então o terror, a solidão, a vontade de chorar e de saber se eu existia. E homem não chora. (BINS, 1983, p. 93).

Possuo um nome: Daniel. Chamam-me e eu não tenho ideia de quem sou. Ou sim? Um ser tecido, fios de carne e espírito, alguém ambíguo, de quem se demanda unidade. [...] Mas procuro o amor sem limites, acima de quaisquer ardis, os meus próprios ou os de outrem. E isso o sistema não permite. Nem eu me permito, enfim. (BINS, 1983, p. 96).

Homem não chora, homem não ama de verdade: ao homem não cabem dúvidas ou hesitações sobre sua identidade e existência. Essa criação austera e fria recebida por Daniel o leva, segundo A., a reprimir sua sensibilidade – ainda que tivesse conseguido, não sem protestos dos pais, fugir à imposição de se tornar um homem de negócios, o sonhado sucessor de seu clã, e preferido se dedicar à arte.

Compostas por meio de conversas que teve com o marido, essa escrita do outro é o derradeiro esforço de A. para buscar compreender a identidade do indivíduo com quem estava casada havia tantos anos. Nesse sentido, a ideia de identidade narrativa pode nos esclarecer sobre essa vinculação da narrativa não apenas enquanto tempo humano – tópico que será abordado ao final desse trabalho –, mas também como constituição de si (e do outro):

A compreensão de si é uma interpretação; a interpretação de si, por sua vez, encontra na narrativa, entre outros signos e símbolos, mediação privilegiada; esta última se abebera na história tanto quanto na ficção, fazendo da história de uma vida uma história fictícia, ou digamos, uma ficção histórica, entrecruzando o estilo historiográfico das biografias ao estilo romanesco das autobiografias imaginárias. (RICOEUR, 2014. p.113)



A lógica subentendida nesse relato de A. 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, mesmo como mediação imperfeita, se destaca por sua capacidade de funcionar como elo entre o 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)

A tentativa de reconciliação com Daniel encontra outro empecilho: o marido pede a separação, alegando que não suporta mais A., e que tem um caso com outra mulher, também ex-aluna. No caminho para o cactário, onde o marido revela a traição, Lua, cadela de estimação de A., mostra para a dona uma ave morta: símbolo da destruição do casamento de Daniel e A.? Símbolo de como A. reagirá após a notícia?

Desolada, a protagonista planeja cometer o suicídio, porém, usa o revólver para atirar três vezes contra o tríplice espelho do banheiro, cujas imagens a assombram constantemente. A violência contra o espelho não livra A. 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 A. é mais complexa do que as três versões de si mesma que a perseguiram, 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, 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 A. 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 – sob o peso do exílio cultural e sentimental que experimentara na família – e culminada pela descoberta da traição do marido e do pedido de separação, A. precisa recuperar sua história para, depois, poder ser nomeada. E isso acontece quando, em *Elegia*, depois da tentativa de suicídio e do jantar romântico, num instante efêmero de comunhão propiciado pelo ato amoroso, Daniel revela-nos o nome: Ara.

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? Cindida entre o passado e futuro, Ara está irremediavelmente presa à sua crise presente, se pensarmos, como Agostinho (apud RICOEUR, 1994), que o homem acessa todos os tempos no presente, recuperando o passado pela memória, como faz Ara, ou tentando projetar o futuro, pela espera. Todavia, sabemos que o que esperamos do futuro também está condicionado ao que experimentamos no passado, passado esse que apenas podemos acessar pelo presente. Entretanto, esse presente só pode ser avaliado a partir de certo distanciamento, ou seja, depois de acabar. Sendo assim, a memória surge como fantasma incontornável, mas que pode ser recuperado e transformado pela ficção.

Com efeito, Ara encara a vida como um grande teatro, conforme ilustram as passagens abaixo:

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).

Os detalhes não fazem o todo. Nunca soube apreendê-lo até o 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.

Minto. Finjo ser, surpresa quase sempre, a balbuciar palavras extraídas desse eu fictício, e pareço rodar, rodar a esmo, rindo ou chorando, enquanto permaneço muda, imperturbável no silêncio, meu corpo levando-me aos lugares, desconhecendo a forma de ser conduzida ao nada. (BINS, 1983, p. 112-113)

Ao investigar os elementos que operam na questão da identidade aplicada a pessoas ou a comunidades pela via do que se chama de “apreensão intuitiva do problema da identidade narrativa” (RICOEUR, 2014, p.114), dentro da discussão entre identidade como idem



(mesmidade) e como diferença (ipseidade), Ricoeur (2014) mostra que a sedimentação do caráter (operada por identificações a normas, valores, ideias etc.) pode ser reaberta pela narrativa.

Essa nos parece ser a tentativa da narradora-personagem, construída ao longo de sua reavistagem 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. 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).

## 2. Tempo e narrativa em *Jogo de fiar*

Ricoeur (1994) revê e atualiza os conceitos aristotélicos de tessitura da intriga (*muthos*) e atividade mimética (*mimese*) para colocá-los como possível resposta à questão da experiência discordante do tempo em Agostinho. Para Ricoeur (1994), a experiência poética constitui um modo de reparar a discordância temporal através da escrita, em consonância com o percurso narrativo de Ara em busca de si mesma através da memória.

O tecer da intriga, através do encadeamento da ação (configuração), é a operação que pode harmonizar o discordante do tempo no concordante do discurso (RICOEUR, 1994). Em *Jogo de fiar*, a narrativa que se faz pela memória precisa conjugar pela escrita duas instâncias temporais – a do tempo narrado (acontecimentos passados) e a do tempo da escrita –, num entrelaçamento entre passado e futuro na escrita de um relato que dá identidade à protagonista e sentido ao seu percurso existencial.

A tese de Ricoeur (1994) de que o tempo se torna tempo humano apenas quando narrado, expressando a relação entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana, possibilita pensar o tecer da intriga em *Jogo de fiar* pela noção de tríplice mimese, modelo de mediação entre tempo e narrativa. Em linhas gerais, mimese I diz respeito



ao horizonte cultural (com sua carga de mitos, símbolos, metáforas e arquétipos) sobre qual o autor concebe a sua narrativa, isto é, ao conjunto de referências do mundo e de si mesmo que o sujeito da escrita possui e do qual faz uso no momento da escrita; mimese II refere-se ao mundo da obra configurado pelo texto, à intriga composta criativamente a partir do preexistente em mimese I; e mimese III constitui o ato da leitura, na qual se dá a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do leitor. Mimeses I, II e III corresponderiam assim, respectivamente, à prefiguração, à figuração e à refiguração do tempo narrado (RICOEUR, 1994).

Em *Jogo de fiar*, mimese I remete ao tempo da escrita, anos 1980, a partir do qual Patricia Bins opera a carga simbólica de sua experiência vivencial da cultura e de sua relação com os outros para construir sua ficção. Essa prefiguração do mundo parte do horizonte cultural da autora que, ao compor sua obra, se vale de Ara como entidade ficcional que configura o mundo da obra (mimese II) pelas suas memórias (de Ara), as quais se vinculam diretamente a Bins por terem sido fruto de sua imaginação criadora – e não por aproximações biográficas ou psicologizantes.

A forma e o conteúdo da novela, marcadamente simbólicos, como tentamos demonstrar em nossa análise, retiram sua força da composição poética do imaginário que subjaz à escrita da obra, a qual, em tese, está aberta ao diálogo com qualquer indivíduo alfabetizado, embora consideremos que “cada obra (...) cria o seu público” (RICOEUR, 1987, 43), de acordo com questões sociais e culturais que não cabem aqui.

Ao mesmo tempo, por se valer de elementos que fazem parte da experiência temporal e cultural humana (mimese I), mimese II possibilita que, pela leitura (mimese III), nós, leitores do século XXI, empreendamos a compreensão da trama de *Jogo de fiar* por meio da interpretação desses elementos, conforme nosso contexto histórico específico e, por esse processo hermenêutico, tornemos produtivo nosso distanciamento temporal da obra. Graças ao mundo do texto, cuja estrutura leva à refiguração de nossa vivência de mimese I, *Jogo de fiar*, mais de três décadas depois de sua publicação, ainda proporciona um diálogo com a contemporaneidade, indicando uma reflexão sobre o papel da mulher e de sua identidade dentro do casamento, permitindo-nos ainda, pelo nosso distanciamento histórico, vinculá-la a certa tendência memorialista e intimista da prosa brasileira de autoria feminina, notada sobretudo a partir dos anos 1980, ao lado das obras de nomes como Lygia Fagundes Telles, Nélide Piñon e Lya Luft.

## Considerações finais



Longe de pretender esgotar as múltiplas possibilidades de sentido da obra e conscientes de que *Jogo de fiar* demanda uma análise muito mais ampla de sua simbologia, apenas esboçada neste artigo, consideramos válida sua abordagem pela hermenêutica de Paul Ricoeur por conta do suporte dessa teoria no que diz respeito à investigação da relação do homem com o tempo e à questão da identidade (reflexo da temporalidade), latentes no relato de Ara e que constituíram o foco de nossa análise, a partir da proposição de mundo veiculada pelo texto.

Salientamos que as ideias de Paul Ricoeur nem sempre foram trazidas de acordo com a ordem de desenvolvimento de suas teorias, em uma inversão que, se não respeita a cronologia de sua produção, se mostrou produtiva para pensar o texto de Patricia Bins de acordo com suas especificidades. Esse exercício interpretativo da obra e, em última análise, do outro e de nós mesmos procurou seguir a recorrente consideração do hermeneuta francês:

Para mim, o mundo é o conjunto das referências desvendadas por todo o tipo de texto, descritivo ou poético, que li, compreendi e amei. E compreender um texto é interpolar, entre os predicados da nossa situação, todas as significações que constituem um mundo a partir de nosso ambiente social. É este alargamento do nosso horizonte de existência que nos permite falar das referências descortinadas pelo texto ou do mundo aberto pelas exigências referenciais da maior parte dos textos. (RICOEUR, 1987, p. 49)

De fato, *Jogo de fiar* inaugura um projeto ficcional tão ambicioso quanto complexo: construir um mundo ficcional que possa, além de se alimentar de intertextos de obras consagradas (como as de Shakespeare, T.S Eliot, Rilke, dentre outros), se converter em sua própria matéria ficcional, entrelaçando passagens, personagens e indagações comuns a todos os romances de Bins. Sobre a Trilogia da Solidão, a professora Dileta Silveira Martins (1990) disse:

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 inacabas e partes dispersas de um conjunto narrativo único. [...]. (MARTINS, 1990, p. 16)

Uma leitura atenta da obra de Patricia Bins, considerando a Trilogia da Solidão – composta pelos romances *Jogo de fiar* (1983)<sup>2</sup>, *Antes que o amor acabe* (1984) e *Janela do Sonho* (1986) – e a Trilogia da Paixão – *Pele nua do espelho* (1989), *Theodora* (1993) e *Sarah*

<sup>2</sup> Informações sobre a biografia e a obra de Patricia Bins podem ser acessadas pelo site do DELFOS – Espaço de Documentação e Memória Cultural (PUCRS). Disponível em: <<http://www.pucrs.br/delfos/?p=bins>>. Acesso em 18 mar. 2018.



*e os anjos* (1993) –, aponta para a possibilidade de pensar o conjunto ficcional da autora como o empreendimento, romance por romance, da construção de um percurso hermenêutico, realizado pelas protagonistas femininas em busca de si mesmas. Ambas as trilógicas trazem narradoras-personagens que encontram na narrativa a forma de tentar preencher o vazio gerado por algum trauma – traições conjugais, mortes, incompreensões mútuas etc. –, recordando sua trajetória para reordenar os fragmentos da memória e, assim, (re)construir suas identidades, ou seja, procurando superar a discordância do tempo pela concordância, ainda que provisória, da narrativa.

## Referências

- 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 Patricia Bins: In: *Anais da X Semana de Letras da PUCRS*. Porto Alegre: Edipucrs, 2010.
- MARTINS, Dileta Silveira. Os descaminhos da solidão. In: INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. **Patricia Bins**. Série Autores Gaúchos. Porto Alegre: IEL, 1990.
- RICOEUR, Paul. *O conflito das interpretações*. Trad. de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Imago, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Teoria da interpretação: o discurso e o excesso de significação*. Trad. de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Tempo e narrativa*. Campinas: Papirus, 1994 – 1998. Tomo 1.
- \_\_\_\_\_. Identidade pessoal e identidade narrativa. In: *O Si-Mesmo como Outro*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

[RECEBIDO 24/06/2017]

[ACEITO 17/03/2018]