



PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS

CAMILA VARGAS DOS SANTOS

**ORGANIZAÇÃO DO PROTOTEXTO DA OBRA *JOGO DE FIAR*, DE
PATRICIA BINS**

PORTO ALEGRE

2009



CAMILA VARGAS DOS SANTOS

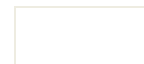
**ORGANIZAÇÃO DO PROTOTEXTO DA OBRA *JOGO DE FIAR*, DE
PATRICIA BINS**

Dissertação apresentada como requisito para
obtenção do grau de Mestre pelo Programa de
Pós-Graduação da Faculdade de Letras da
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande
do Sul.

Orientadora: Dr. Alice Therezinha Campos Moreira

PORTO ALEGRE

2009



RESUMO

Visando à contribuição aos estudos literários e ao estímulo à pesquisa em acervos, o trabalho insere-se na linha de pesquisa Literatura, Memória e História, e tem por objetivo a organização do prototexto da obra *Jogo de fiar*, de Patricia Bins, publicada pela Editora Nova Fronteira, em 1983. O acervo da autora é composto por um diversificado número de documentos. Dentre eles, encontram-se cartas, entrevistas, fotografias, objetos pessoais e originais referentes à sua produção. O acervo dispõe de nove maços de trabalho de *Jogo de fiar*, que representam o tempo e a atividade produtiva e criativa da obra. Com o auxílio da Crítica Genética, teoria que estuda o processo de criação em obras de arte de natureza diversa, e dos documentos que compõem o acervo Patricia Bins, busca-se o caminho tensivo da obra para que, através das rasuras observadas em tais materiais, seja possível sustentar uma proposta de organização do seu prototexto.

Palavras-chave: Patricia Bins. Jogo de fiar. Crítica genética. Prototexto.

ABSTRACT

Aiming the contribution to the literary studies and to the incentive to search in collections, this study aims to the organization of the prototext of the work *Jogo de fiar*, by Patricia Bins, published by Editora Nova Fronteira, in 1983. The collection of the author is composed of a diverse number of documents. Among them, there are letters, interviews, photographs, personal objects and documents relating to her production. The collection has nine sets of work of *Jogo de Fiar*, that represent the time and the productive and creative activity of the work. With the assist of Critical Genetics, theory that studies the process of creating in works of art of various kinds, and of the documents that comprise the collection Patricia Bins, the tensive way of the work is searched to, through the deletions observed in such materials, is possible to support a proposal of organizing your prototext.

Key-words: Patricia Bins, *Jogo de fiar*, Critical Genetics, Prototext.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	5
2 CRÍTICA GENÉTICA: UMA TEORIA DA CRIAÇÃO	11
3 PATRICIA BINS E O ROMANCE <i>JOGO DE FIAR</i>	32
4 DOCUMENTOS DE PROCESSO	41
4.1 Crítica Textual: o processo de colação	41
4.2 Descrição dos maços	45
5 PERCURSO CRIATIVO EM <i>JOGO DE FIAR</i>:	52
5.1 Recortes e justificativas	52
5.2 Organização do prototexto	53
5.2.1 TERRA	53
5.2.2 DESMEMÓRIA	55
5.2.3 POR SELEÇÃO DE PARÁGRAFOS	77
6 CONCLUSÃO	80
REFERÊNCIAS	86

1 INTRODUÇÃO

Ao referir-se ao termo *genética*, é possível associá-lo a *percurso*, considerando que o vocábulo traz em seu significado a noção de gênese, origem, caminho percorrido. Nesse sentido, transpondo tais conceitos para a Literatura, ao que se denomina por Crítica Genética, o percurso passa a ser o da escrita e a gênese, a origem, da obra.

O trabalho com a Crítica Genética surgiu de um interesse pessoal a partir de uma disciplina cursada na Especialização em Literatura Brasileira da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) no ano de 2006. Com o título *Crítica Genética: o processo de criação em quatro poemas de Eduardo Guimaraens*, foi elaborada uma monografia de conclusão do curso dentro dessa temática, cujo objeto de estudo foi o livro *Dispersos de Eduardo Guimaraens*, organizado pela Profa. Maria Luiza Berwanger da Silva, que compila alguns inéditos do poeta Eduardo Guimaraens ainda sob a forma manuscrita. Percebeu-se, então, a necessidade de dar continuidade à pesquisa genética com um *corpus* mais amplo que dispusesse de maior variedade de documentos de processo.

A idéia inicial para esta dissertação, quando foi levantada a hipótese de novamente trabalhar com a Crítica Genética, era a de pesquisar o percurso criativo em uma narrativa, para mudar o gênero do objeto de estudo, já que, na monografia, explorara-se a poesia. Acertado isso, optou-se por trabalhar com Patricia Bins, pois tinha-se acesso a seu acervo, então no Centro de Estudos em Memória Cultural da Faculdade de Letras da PUCRS, o que facilitaria sobremaneira a pesquisa. *Jogo de fiar* foi a narrativa escolhida por se encontrarem, no Acervo Patrícia Bins, entre outros documentos os manuscritos da referida obra possibilitando um desenvolvimento adequado ao trabalho dentro da Crítica genética.

A obra *Jogo de fiar* apresenta a particularidade de resultar de uma série de nove manuscritos – maços – que antecederam o “texto final”, e que constituem os documentos de processo, registro do percurso da criação da

obra. A Crítica Genética, teoria e método, oferece o tratamento adequado para materiais dessa natureza: seleção de trechos desses manuscritos, seu estudo, análise e organização. Esta dissertação caracteriza-se, portanto, como uma pesquisa bibliográfica.

Com o desenrolar da pesquisa, estabeleceu-se que o foco inicial do trabalho de gênese deveria estar dirigido à organização do prototexto, pois só a partir dessa ordenação seria possível desenvolver uma análise genética interpretativa. Portanto, em razão também do tempo disponível para a pesquisa, percebeu-se desnecessária a utilização de uma teoria complementar, inicialmente projetada, já que a própria organização do prototexto, considerando o trabalho que isso implica, não necessita prioritariamente de uma teoria de apoio, e abarca por si só o tempo limite deste Curso.

O presente trabalho prevê, assim, o estudo dos manuscritos de *Jogo de fiar*, de Patricia Bins, leitura, seleção e análise de trechos desses manuscritos, para orientar a organização do prototexto da obra, seguindo as etapas: leitura da obra editada e do conjunto dos nove maços, sucessivos manuscritos de *Jogo de fiar*; identificação de fragmentos do texto que sofreram rasuras nas retomadas da escrita; seleção de trechos significativos para o objetivo da pesquisa; organização do prototexto. Para tanto, deverá ser feita a descrição do processo genesíaco da obra, a partir dos documentos que constituíram o caminho tensivo de sua criação; o estabelecimento de prováveis relações entre os manuscritos da obra, à luz dos princípios da Crítica Genética, para elucidar as releituras e reescritas dos originais até chegar-se à versão publicada.

Para identificar fragmentos de trechos significativos à organização do prototexto, será preciso realizar a colação dos textos que constituem os maços, relacionando-os à primeira edição da obra. Lado a lado, cada parte de *Jogo de fiar*, em suas nove versões, deverão ser comparadas ao “texto final”. Só após esse trabalho é que será possível obter a seleção dos trechos para determinar a ordem de surgimento dos nove maços, uma visão do percurso do ato criador do romance.

Como bases teóricas para a pesquisa, serão utilizados os princípios de Cecília Almeida Salles e Almuth Grésillon. Tais escolhas teóricas justificam-se pelo fato de as autoras abordarem em suas obras aspectos geradores da Crítica Genética. Já que o presente trabalho não visa uma análise genética interpretativa, é necessário focar os pressupostos teóricos nas questões principais e básicas da Crítica Genética, bem como origem, objeto de estudo, objetivo da pesquisa genética, trabalho do geneticista, etapas do estudo, contribuição do trabalho para o âmbito social e acadêmico, etc. Ou seja, princípios gerais que ampliam a noção da teoria em foco, limitando-se à sua exposição sem o apoio de uma teoria complementar e sem demais detalhes.

Cecília Almeida Salles, nas obras *Gesto inacabado: processo de criação artística* e *Crítica Genética: uma (nova) introdução: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*, através de exemplos práticos, apresenta ao leitor os fundamentos da genética, as questões de origem de tal teoria e seu espaço no mundo moderno. Complementando Salles, Grésillon amplia em seu texto esses princípios, dando uma visão mais aprofundada do objeto e dos objetivos da Crítica Genética.

Em relação à autora, Patricia Bins nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1930. Escreveu romance, conto e novela, e com eles recebeu vários prêmios literários. A partir de *Assassinato dos pombos*, seu primeiro livro, passou a perseguir uma mesma linha filosófica e temática: conflitos íntimos ligados à realidade exterior. Disso segue-se a primeira trilogia, denominada *Da solidão*, constituída por *Jogo de fiar*, *Antes que o amor acabe* e *Janela do sonho*. O intimismo percebido na obra de Patricia Bins é o que caracteriza sua maior contribuição para a ficção brasileira.

Não há registro de pesquisa sobre a escritora Patricia Bins no Portal Domínio Público – Biblioteca Digital desenvolvida em software livre –, na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) do Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT) ou na Fundação Biblioteca Nacional. Há, no entanto, quatro registros de dissertações no Banco

de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que tratam da autora em questão. Esses trabalhos abordam diferentes obras de Patricia Bins e alguns recortes para análise também diversificados. Nenhum deles, no entanto, faz uma investigação genética nos textos.

Em 1999, Helenita Rosa Franco defendeu, na University of New México (U.S.A), a tese de Doutorado *Organização e análise do arquivo da autora brasileira contemporânea Patricia Bins*. O trabalho é dividido em duas partes. A primeira é a organização de quatro obras literárias de Patrícia Bins, em que utilizou para tanto a Crítica Edótica e a Crítica Genética como bases teóricas. A segunda parte é composta pela análise e crítica das mesmas obras.

Nesse trabalho, encontra-se pela primeira e talvez única vez, a aproximação de Patricia Bins à Crítica Genética, em uma proposta de organização do prototexto de *Jogo de fiar*.

Como uma teoria da criação, a Crítica Genética surgiu, na Literatura, para fortalecer a teoria literária e renovar, com a formulação de hipóteses, os estudos da arte de uma maneira geral. E, nesse sentido, é que se pode mensurar a sua relevância como base teórica fundamental. É uma teoria relativamente nova e, por isso, a necessidade do desenvolvimento de um trabalho nessa área que se agrupe aos demais, justamente em um momento em que quase não se têm pesquisas publicadas que abordem tais questões, como se percebe pelo escasso levantamento de pesquisas anteriores, acima referido.

Mesmo sendo importante escritora, Patricia Bins tem seu trabalho pouco divulgado. Quase desconhecida do público leitor, e também pouco conhecida por estudantes, a obra da autora acaba ocupando um espaço mínimo nos manuais, nos programas de ensino, na estante pessoal e nas pesquisas.

Nesse sentido, unem-se duas necessidades que se complementam naturalmente: o trabalho genético, visando à ampliação do espaço crítico da obra, e a divulgação de uma autora de renome cuja obra não é tão explorada como poderia.

A Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul instituiu o *DELFO*S: Espaço de Documentação e Memória Cultural, onde reúne um expressivo conjunto de materiais relativos a artistas do Estado do Rio Grande do Sul. Dentre o material referido, está incluído também o acervo de Patricia Bins, que, embora sendo carioca, elegeu Porto Alegre para viver e para ser sua “cidade natal”. Assim, diferente de outros casos em que o acesso aos documentos de processo é, ou pode ser, limitado, com esse espaço à disposição dos pesquisadores, tornou-se viável a realização da pesquisa. A escolha de Patricia Bins, portanto, além de preencher a questão da viabilidade necessária, em razão do DELFOS, também corresponde ao fato de ser uma escritora merecedora de um trabalho acadêmico que abarque sua obra ou mesmo parte dela, contribuindo para a discussão do seu processo criativo à luz Crítica Genética.

Além deste, o trabalho está organizado em quatro capítulos de desenvolvimento e um de conclusão. O primeiro, *Crítica Genética: uma teoria da criação*, aborda princípios básicos da Crítica Genética, sua origem e sua contribuição aos estudos e às pesquisas literárias, finalizando com uma breve discussão acerca da sua integração no mundo moderno altamente tecnológico.

O segundo capítulo, *Patricia Bins e o romance Jogo de fiar*, situa a autora e a obra, trazendo uma pequena biografia de Patricia Bins e um resumo do livro, com aspectos relevantes que constituem a poesia do texto e o estilo da autora.

O terceiro capítulo, *Documentos de processo*, é dividido em *Crítica Textual: o processo de colação e Descrição dos maços*. Na primeira parte, há um breve sub-capítulo sobre o processo básico para início da organização do prototexto da obra: a colação entre os maços e a edição original da obra, que

possibilita uma ampla visão do percurso criativo e dos processos de rasura. Na segunda parte, serão descritos os nove maços manuscritos de *Jogo de fiar*, acerca de seu estado de conservação baseado no que se pôde ter acesso.

O quarto e último capítulo de desenvolvimento, *Percurso criativo em Jogo de fiar*, é também dividido em duas partes: a primeira explica brevemente a razão das escolhas do material de análise e a segunda desenvolve a análise propriamente dita, a fim de ter nas rasuras argumento para a ordem sugerida na organização do prototexto.

O capítulo da conclusão consta de considerações finais sobre os resultados adquiridos das análises, bem como constatações acerca das etapas realizadas.

A dissertação contribui para a linha de pesquisa *Literatura: Memória e História*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

2 CRÍTICA GENÉTICA: UMA TEORIA DA CRIAÇÃO

O fascínio pela obra de arte é inesgotável. Quando chama a atenção por um aspecto ou por outro (estilo de escrita, de composição, de estrutura; preferência por um autor, por um músico, por um pintor, etc.), dificilmente a “arte final” vai ser suficiente para aquietar o desejo de ver e conhecer o que existe por detrás dela ou em seu entorno. Este anseio em acompanhar o “nascimento” da obra e o caminho por ela trilhado é tratado por uma nova ciência denominada Crítica Genética, que busca a aproximação do processo criador a partir do acompanhamento de percursos criativos.

Para saciar a curiosidade inerente ao ser humano no que tange à arte, a Crítica Genética tem por objetivo o resgate do processo de criação de obras literárias e de obras de arte em geral¹. Baseado no material disponibilizado pelo artista, o geneticista explora o percurso de composição de determinada obra literária, por exemplo, tendo em vista a recuperação do momento criador e uma explicação hipotética acerca da “versão² final”:

Ao lado da tradição filológica, bem mais forte na Alemanha e na Itália, mas relativamente autônoma em relação a ela, viu-se nascer na França no decorrer dos anos 70 do século XX uma outra corrente de estudos envolvendo o manuscrito: a crítica genética. Seu objetivo primeiro não é o estabelecimento do texto, mas a atualização dos mecanismos de escritura que subentenderam o processo criativo. Não é, portanto, o texto, mas, pela primeira vez, é o manuscrito que está no centro dessa nova disciplina (Grésillon, 2007, p. 133).

Em outras palavras, o surgimento da Crítica Genética deu origem a um novo olhar sobre os manuscritos, diferente da visão do Estruturalismo, e, através dela, pôde-se conhecer o trabalho que precedeu a obra editada e as diferentes formas dadas a ela no decorrer da sua elaboração. O manuscrito ganhou lugar de destaque e a “obra final” passou a ser considerada como mais uma das várias versões.

¹ Por tratar-se de um trabalho no âmbito da Teoria da Literatura, o enfoque será dado à Crítica Genética na análise da obra literária.

² Termo aqui utilizado para definir o estado mais ou menos acabado de uma elaboração textual.

Os estudos genéticos tiveram seu início oficial no ano de 1968, na França. O Centro Nacional de Pesquisa Científica, por iniciativa de Lois Hay, se responsabilizou pela organização dos manuscritos de Heinrich Heine, poeta alemão, que recém tinham chegado à Biblioteca Nacional da França. Assim, aquele pesquisador desenvolveu as primeiras noções de Crítica Genética, buscando a gênese da escrita do poeta, e não apenas o arquivamento do seu material. É claro que, como todo estudo teórico ou movimento histórico, antes de a Crítica Genética receber essa denominação, já existiam estudiosos fazendo investigação semelhante, a partir de manuscritos de artistas diversos, sem saber que exerciam a função de um geneticista.

O nome *Crítica Genética* surgiu do fato de os estudos acompanharem o processo da “gênese” da obra, desde a sua idéia primordial até a versão dita como pronta pelo seu criador. A princípio, o grupo de pesquisadores selecionados para o trabalho teve uma série de problemas de ordem metodológica ao lidar com tal material. Foi nesse momento que se estabeleceu uma troca de idéias e informações entre o grupo em questão e outros interessados no estudo dos manuscritos de Valéry e Flaubert, por exemplo. Os problemas persistiram, porém a expansão do grupo dedicado aos estudos de Crítica Genética colaborou para sua resolução mais rápida. E, justamente, em meio a esses acontecimentos, foi criado o ITEM – *Institut des Textes et Manuscrits Modernes* –, laboratório dedicado exclusivamente aos estudos do manuscrito literário.

Conseqüentemente, o interesse pelo estudo foi se expandindo para outros países. Philippe Willemart foi quem introduziu a Crítica Genética no Brasil, na ocasião em que organizou o *I Colóquio de Crítica Textual: o Manuscrito Moderno e as Edições na Universidade de São Paulo*, em 1985. A APML – Associação de Pesquisadores do Manuscrito Literário – também foi fundada no mesmo Evento, e se dedicou à organização de encontros internacionais e à criação da revista *Manuscrita*:

Após toda fase conquistadora, como bem o sabemos, há a fase exploradora, que gera, naturalmente, expansão. A partir de meados dos anos 90, os estudos genéticos estão vivendo uma época de exploração e alargamento de horizontes. O tempo de reflexões sobre

os princípios fundamentais e legitimidade da disciplina abriu espaço para a ação transdisciplinar da Crítica Genética (Salles, 2000, p. 11).

A expansão a que se refere a autora é relacionada, tanto ao aumento do número de escritores estudados e às teorias utilizadas, quanto à expansão geográfica que naturalmente se sucedeu.

Segundo Salles,

os estudos genéticos nascem de algumas constatações básicas. Na medida em que lidamos com os registros que o artista faz ao longo do percurso de construção de sua obra, ou seja, os índices materiais do processo, estamos acompanhando o trabalho contínuo do artista e, assim, observando que o ato criador é resultado de um processo. Sob esta perspectiva, a obra não é mas *vai se tornando*, ao longo de um processo que envolve uma rede complexa de acontecimentos (2000, p. 21),

Uma obra, de qualquer natureza, não surge pronta, de repente. Aquilo que é mostrado ao público é o resultado de muito tempo de dedicação em que transformações e correções infundáveis ocorreram. O que muitas vezes acontece é o impacto causado no leitor, fazendo com que ele acredite na existência de um produto “sem memória”. A “obra acabada” dá a falsa impressão de que o autor não passou por dificuldades em aprontá-la, e, por isso, as pesquisas nos manuscritos tornam-se mais instigantes, pois se inicia também um processo de desmitificação. Com essa idéia concordou Altair Martins, Professor e escritor, ao palestrar sobre oficinas literárias na ocasião da VIII Semana de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), realizada no período de 24 a 26 de setembro de 2008.

Com a valorização do manuscrito como essência material da Crítica Genética, os limites e as noções de texto, bem como a noção de autor, tornaram-se cada vez mais tênues, passíveis de revisão. Enquanto o texto é constituído por uma série de fatores que excedem o escritor, este, por sua vez, possui uma relação de crítica com seu objeto de trabalho. Mesmo em casos de plágio, como afirma Willemart (1993), existe uma releitura do original, e disso provêm inúmeras rasuras, que são, na verdade, duas etapas intermediárias fundamentais para que se chegue ao produto final – a releitura e as rasuras. “A

cada releitura, rasura ou acréscimo, o escritor, com todos seus componentes, põe-se como ator no texto e descansa nele de novo” (Willemart, 1993, p. 68).

Willemart também utiliza a expressão *uma consistência nova* para exemplificar que qualquer modificação em um texto forma um novo texto, uma outra leitura. Mesmo o autor fazendo anotações e esboçando planos para que seu texto mantenha uma determinada coerência, é possível que, no decorrer do processo, aquilo que foi previsto receba modificações, e, nesse sentido, o manuscrito nos confirma tal fenômeno. “Que seja antes ou depois de tal momento da escritura, o escritor se sente ultrapassado, para não dizer desamparado, e não pode manter uma posição definida de antemão. O inesperado o surpreende a cada rasura” (Willemart, 1993, p. 69). O escritor, portanto, vive uma batalha constante com seu texto, até que ele se aproxime de sua idéia primeira. O que resta dessa “batalha” é justamente o que vai servir de base ao trabalho do geneticista. Da passagem que acontece entre o escritor, na posição de leitor, e um “terceiro”, que é quem estimula e percebe as rasuras necessárias, é que se dá a escritura:

Esta passagem ininterrupta do autor-leitor para o autor-*scriptor*³ provoca no escritor uma quebra constante e desgastante de sua consistência e gera uma depressão mais ou menos acentuada decorrente da incerteza do que vai acontecer. Porém o achado acrescido vence a incerteza, diminui a angústia do parágrafo seguinte e libera o autor da tendência depressiva. É como se o escritor devesse cada vez pular do trampolim sem saber ao certo se há água ou não (Willemart, 1993, p. 72).

O manuscrito e a rasura são, portanto, testemunhas de todo processo criativo pelo qual um texto passa, e possibilita ao estudioso reviver esse percurso de criação.

A Crítica Genética, que surgiu durante os anos 70 na França, utilizando-se de manuscritos literários que portassem vestígios de um caminho criativo, instaurou uma perspectiva nova, dinâmica, sobre a Literatura:

³ O autor-*scriptor* é um Terceiro desconhecido, que faz o escritor modificar a todo instante o seu texto, criando sempre novas consistências para ele.

Opondo-se à fixidez e ao fechamento textual do estruturalismo, do qual herdou, entretanto, os métodos de análise e as reflexões sobre a textualidade, respondendo à estética da *recepção* ao definir os eixos do ato de *produção*, a crítica genética instaura um novo olhar sobre a literatura (Grésillon, 2007, p. 19).

Justamente por tratar de restabelecer o caminho da escritura é que se deu esse “novo olhar” citado pela autora. Não poderia ser estático, já que caminho supõe movimento, dinâmica, ação para se chegar a algum lugar. Segundo Grésillon,

esse novo olhar implica, senão uma escolha, no mínimo preferências: as da produção sobre o produto, da escritura sobre o escrito, da textualização sobre o texto, do múltiplo sobre o único, do possível sobre o finito, do virtual sobre o *ne varietur*⁴, do dinâmico sobre o estático, da operação sobre o *opus*, da gênese sobre a estrutura, da enunciação sobre o enunciado, da força da escrita sobre a forma do impresso (2007, p. 19).

Com o advento da Crítica Genética, o processo de criação tornou-se objeto de estudo tão importante quanto a obra editada. Nesse caso, a composição é que dará subsídios ao levantamento de hipóteses. “A atenção dada à escrita mais do que ao texto não significa de modo algum um desvio dos estudos literários” (Grésillon, 2007, p. 37). Pelo contrário, o percurso até chegar ao texto impresso vai enriquecer a interpretação da obra editada, auxiliando na mescla desta com seu prototexto. Quase nada nasce pronto. E é desse vazio de “espontaneidade absoluta” que a Genética fomenta seu método e sua intenção.

O crítico genético não tem acesso ao ato criador como um todo, ou seja, o momento primeiro do processo criativo de uma obra (um pensamento, uma imagem, um gesto, etc.) lhe é negado, fazendo com que apenas o índice mais próximo desse momento seja o suficiente para que ele inicie o percurso pelo processo de criação e o conheça melhor. O que se tem é a tentativa de uma aproximação do ponto inicial do processo. Sobre os manuscritos de Patricia Bins, por exemplo, totalizando nove maços de trabalho, mesmo sendo possível estabelecer uma ordem e saber qual deles é o primeiro, é provável que não seja ele mesmo o primeiro vestígio sobre *Jogo de fiar*. Ou seja, a primeira idéia sobre a obra ou o seu *plot* pode ter surgido de uma cena, de uma

⁴ Locução latina que significa “para que nada seja mudado”, usada para indicar reprodução muito fiel.

experiência de vida, etc. E esse momento é negado ao geneticista. O primeiro maço torna-se, então, o mais próximo à idéia geradora.

O pesquisador analisa o documento vindo direto da mão criadora – o documento autógrafo. Com esse material, ele verifica o tempo de formulação da obra, os documentos de maior e menor produtividade, etc. “Ele tem, na verdade, a função de devolver à vida o manuscrito na medida em que este sai dos arquivos e retorna à vida ativa como processo” (Salles, 2000, p. 25).

A maior parte dos geneticistas possui uma formação na área da linguística e/ou da literatura – condição necessária, mas insuficiente. Alguns dedicam seu interesse unicamente para a linguagem, outros para textos modernos, e assim por diante. Mesmo se tratando de um trabalho cujo objeto é de difícil acesso (localização e decifração) e cuja teoria habita em um espaço incerto, cada geneticista tem seu motivo para adentrar nesse campo de incertezas. Primeiro é necessário, sem dúvida, que esse trabalho surja de uma curiosidade particular, de uma vontade de estar perto do texto em criação, de assistir a seu renascimento. Além disso, é importante ter paciência para chegar ao manuscrito e depois decifrá-lo, classificá-lo e transcrevê-lo. Paciência para não desistir diante de tantas interrogações.

É comum que, seja pela vontade do autor ou de seus familiares ou ainda por desaparecimento puro e simples de algum documento, a reconstituição das etapas criativas fique truncada, além do que já foi afirmado anteriormente, qual seja, a de que a verdadeira origem é para sempre inacessível: o projeto mental é próprio do autor e a primeira linha de um manuscrito é resultado de uma série de “rascunhos mentais”:

Eis a chave da questão: a origem não está no Verbo, mas no “imaginário”, a reconstrução genética é uma questão de probabilidade, não de certeza. Eis, sem dúvida, o suficiente para mostrar que a margem da crítica genética é estreita (Grésillon, 2007, p. 42).

A tarefa do geneticista consiste em tornar acessível tudo o que contribuiu para a elaboração de um texto, com códigos e linguagem claros:

Fazendo isso, e desde que se coloque a classificar e a ler os manuscritos, o geneticista extrapola. Do traço fixo, isolado e freqüentemente distanciado da mão que escreve, ele remonta às operações sistemáticas da escritura – escrever, acrescentar, suprimir, substituir, permutar – pelas quais identifica os fenômenos percebidos (Grésillon, 2007, p. 29).

E, a partir de constatações, formula hipóteses de escritura sobre as transformações percebidas.

Quanto ao que se refere ao manuscrito, podemos afirmar que sua concepção modificou-se consideravelmente com o passar do tempo, até mesmo pelo fato de elevar-se a um lugar de destaque em função da Genética:

O manuscrito era, antes de tudo, um objeto de coleção, preciosamente conservado nas bibliotecas públicas ou particulares como prova da autenticidade da obra e, às vezes, consultado como documento testimonial do trabalho do artista (Salles, 2000, p. 25).

Em outras palavras, o manuscrito ganhou um valor diferenciado. Deixou de ser um bem intocável e estático para ser suporte fundamental na compreensão de um processo de criação e na revelação de uma trajetória criativa. Mas isso ainda é uma idéia discutível (que segue mais adiante). O manuscrito é importante, tanto para pesquisadores, quanto para o autor e seus familiares. Por isso, o diálogo de um com outro às vezes torna-se problemático, pois o pesquisador precisa do material para trabalhar e a família o impede por motivos afetivos ou outros. O que falta nesse diálogo é a compreensão por parte dos detentores dos direitos autorais de que, na mão do geneticista, o manuscrito ganhará vida novamente, além do cuidado que lhe é dispensado.

Inicialmente, a Crítica Genética se detinha na “compreensão do processo de produção de uma obra literária e seu objeto de estudo eram as pegadas do escritor encontradas nos manuscritos” (Salles, 2000, p. 26). Porém, percebeu-se que os índices deixados pelos artistas independiam da materialidade na qual os índices se manifestavam. Viu-se a necessidade de ampliar os limites da Crítica Genética ao estudo também de roteiros dos cineastas, dos esboços dos arquitetos, etc., ou seja, de compreender a Crítica

Genética como um estudo do processo de criação de obras de arte e não só da obra literária.

Com isso, tornou-se inadequado o emprego do termo *manuscrito* para denominar o objeto material da Crítica Genética. A primeira causa foi justamente a expansão do trabalho do crítico a outras manifestações de arte, não necessariamente ligadas apenas à linguagem verbal (ensaios, esboços, maquetes, etc.). O vocábulo sofreu transformações de ordem conceitual. Segundo o Minidicionário da Língua Portuguesa, Aurélio, *manuscrito* significa *que ou aquilo que se escreveu à mão*. Porém, com o desenvolvimento e o avanço da Crítica Genética, o termo passou a ter um sentido mais amplo, pois os documentos utilizados poderiam estar escritos à máquina (datiloscritos) ou digitados (digitoscritos), por exemplo, e alterados à mão pelo próprio autor (segunda causa). Assim, o termo *manuscrito* tornou-se específico dessa fase de produção da obra, sendo substituído pela expressão *documentos de processo* para abranger a diversidade de linguagens e de suportes, dando a idéia de registro material do processo criador. Neste trabalho, por entender que o termo *manuscrito* ainda é amplamente utilizado independente do seu real significado, os *documentos de processo* serão designados como *manuscrito*, para manter a linguagem padrão, mesmo que erroneamente.

Tais documentos de processo possibilitam verificar as mais variadas informações sobre a criação e as diferentes formas de registro para tais informações. Absolutamente tudo interessa ao crítico, possibilitando a ele o acompanhamento do movimento criativo:

Os registros não são feitos necessariamente no código no qual a obra se concretizará. É importante mencionar que o artista fornece a ele mesmo essas informações do modo bastante diversificado. Pode-se encontrar registros verbais, visuais ou sonoros (...) Há a intervenção de diferentes linguagens, em momentos, papéis e aproveitamentos diversos. As linguagens que compõem esse tecido, e as relações estabelecidas entre elas, dão unicidade a cada processo (Salles, 2000, p. 39).

Por isso é importante reforçar a idéia de que todo e qualquer material referente à determinada obra é de grande valia para quem se interessar por decifrar esse

processo. Através do conjunto desses materiais, o pesquisador desvenda – ou tenta desvendar – as razões de um corte de uma palavra, de uma substituição de uma expressão por outra e assim por diante. São momentos que ficaram no passado e que, pelo trabalho do crítico genético no manuseio desses documentos, são devolvidos, na medida do possível, à vivacidade da “obra acabada”, constituindo a memória do texto. “Há mais beleza na seqüência de momentos hipotéticos e só aparentemente definitivos do que em cada um desses instantes paralisados” (Salles, 2000, p. 46). O importante nesse processo é não deixar separados os elementos do todo. Ou seja, as partes podem ser isoladas apenas para efeito de análise, mas não se pode deixar de recolocá-las no processo novamente.

O geneticista recorre a todo material encontrado para formar o seu dossiê genético. A conservação e o acesso aos documentos são primordiais, e mesmo por mais completo que pareça, engloba apenas uma parte do processo.

Segundo Grésillon, de modo amplo, pode-se admitir a hipótese da existência de três fases sucessivas para toda gênese: a fase pré-redacional, constituída por roteiros e planos; a fase redacional, das etapas de elaboração textual, e, finalmente, a fase de elaboração. Não é o caso, por exemplo, de *Mormaços*, de Manoelito de Ornellas, que, segundo depoimento de sua filha Lilia de Ornellas, foi escrito (e literalmente escrito) em apenas uma versão, em que há uma linha em branco entre cada linha de texto para eventuais correções. Como “peri-texto”, na linguagem de Gérard Genette, pode-se contar com entrevistas, diários, testemunhas ou correspondências para a formação do dossiê. O conjunto constituído por todos esses documentos que precedem a obra e que estabelecem uma relação com ela leva o nome de prototexto⁵.

O manuscrito literário oferece uma rica variedade material aos estudiosos. Nele, aspectos como a distribuição do texto no espaço gráfico,

⁵ Os conceitos aqui tratados são discutíveis. Alguns autores utilizam variante ao invés de reescritura ou pré-texto no lugar de dossiê genético. Como se trata de uma teoria relativamente nova, os termos ainda se confundem.

número de linhas, etc., ou seja, a forma como cada página se apresenta é valorizado pelo pesquisador:

(...) o objeto dos estudos genéticos é o manuscrito *de trabalho*, aquele que porta os traços de um *ato*, de uma enunciação em marcha, de uma criação que está sendo feita, com seus avanços e seus bloqueios, seus acréscimos e seus riscos, seus impulsos frenéticos e suas retomadas, seus recomeços e suas hesitações, seus excessos e suas faltas, seus gastos e suas perdas (Grésillon, 2007, p. 51).

É nesse manuscrito – de trabalho –, diferente dos manuscritos caligrafados e de cópias passadas a limpo, que se percebem inscrições sobre o tempo da escritura, “seja porque o próprio autor deixa transparecer a data, seja porque a análise das ferramentas e dos traçados permite conjeturas sobre a cronologia” (Grésillon, 2007, p. 53). Nesse sentido, o estudo dos manuscritos auxilia no enriquecimento da obra retomando sua escritura no tempo.

Domingos Paschoal Cegalla, em sua *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa*, afirmou que “linguagem é a faculdade que o homem tem de se exprimir e comunicar por meio da fala” (2002, p. 16). E da necessidade de se formar signos correspondentes às expressões da língua falada, a escrita iniciou sua história, utilizando suportes como argila, pedra, madeira, papiro, pergaminho:

A utilização da língua pelo indivíduo denomina-se *fala*. A fala nasce da inelutável necessidade humana de comunicação. A comunicação lingüística se realiza por meio da expressão oral ou escrita. A língua não é um sistema intangível, imutável; como toda criação humana, está sujeita à ação do tempo e do espaço geográfico, sofre constantes alterações e reflete forçosamente as diferenças individuais dos falantes (Cegalla, 2002, p. 16).

Sabe-se que o nascimento do homem prevê o surgimento da fala e, posteriormente, da escrita. A aprendizagem e o aprimoramento desta não são processos modernos. E mesmo que o surgimento do computador tente nos convencer do contrário, dando às vezes a falsa impressão de que se começou a escrever quando o inventaram, a história da escrita prova que a humanidade lida com ela há muito e muito tempo.

Para o geneticista importa conhecer as variações de escrita nos manuscritos. Ou seja, se um texto foi escrito em folha solta, em caderno, em bloco de notas, na frente e/ou na frente e no verso, tudo isso é fundamental para se constituir o dossiê genético de determinada obra. “O suporte do manuscrito moderno é relativamente estável: as primeiras inscrições humanas sobre a pedra, depois sobre o papiro e sobre o pergaminho sucedeu definitivamente, por volta do final da Idade Média, a escrita sobre o papel” (Grésillon, 2007, p. 60). Nesse espaço, a escrita evoluiu livremente:

O manuscrito literário testemunha: a arte de escrever dos “grandes autores”, sua maneira, jamais se igualando a nenhuma outra, de inscrever preto no branco uma parte da elaboração textual; as regras e transgressões de um código; as invenções e errâncias cognitivo-lingüísticas da criação verbal; a instauração progressiva de um estilo; as práticas de escritura individuais e coletivas. Assim como o livro, como o quadro, como toda obra de arte, o manuscrito faz parte dos valores culturais e dos objetos do patrimônio nacional (Grésillon, 2007, p. 109).

O manuscrito moderno, escrito pelo autor, é diferente do manuscrito antigo, feito pelo copista para ser publicado, a fim de garantir sua circulação, já que antigamente o próprio livro era manuscrito. Em vista disso, a Crítica Genética só é válida a partir dos manuscritos modernos, pois são documentos essencialmente de criação. As ferramentas de trabalho são diversas e particulares. Cada escritor opta por aquilo com que se sente melhor para escrever, seja lápis, caneta, máquina de escrever. Segundo Grésillon, ainda são minoria os escritores que não utilizam de forma alguma a mão para escrever, e, sim, somente a máquina. E conclui que há alternância constante, no caso do uso da máquina, entre manuscrito e datiloscrito, pois muitos depois de escrever à máquina ainda fazem correções à mão. É o caso de Patricia Bins, que depois de escrever à máquina, é perceptível suas correções à mão, variando o objeto com que escreve entre caneta e lápis.

É comum que os termos rascunho e manuscrito se confundam ou sejam empregados pelo mesmo sentido:

Alguns consideram a palavra “manuscrito” como um termo genérico, englobando todos os estados manuscritos conservados de uma gênese, e “rascunho” como um estado preciso dessa gênese, a saber,

aquele em que a escritura deixa a fase dos planos e roteiros para começar a fase propriamente redacional, a da textualização (Grésillon, 2007, p. 102).

Em outras palavras, o manuscrito seria todo material genético referente à determinada obra, enquanto que o rascunho seria a primeira página de redação propriamente dita. Mas essa questão é ainda bem mais complexa e amplamente discutida. A idéia é manter o termo manuscrito “para designar o conjunto dos documentos suscetíveis de esclarecer a gênese de uma obra” (Grésillon, 2007, p. 106), o que não obsta o emprego de “rascunho” e “manuscrito de trabalho” como equivalentes, bem como variantes, correções, transformações, rasuras e reescritas para as mudanças ocorridas no processo criativo.

A escrita é o vestígio essencial com que o geneticista deve estar atento, afinal, é da escrita que se vão observar as mudanças de uma versão à outra, as principais diferenças:

(...) traços que vemos correrem sobre uma folha, pararem, voltarem atrás, esboçarem rasuras, apertarem-se ou arejarem-se, recobrirem-se ou franzirem-se, apressarem-se ou bloquearem-se; sinais íntimos de uma mão, respirações inconstantes de um corpo (Grésillon, 2007, p. 63).

“A escrita manuscrita não carrega somente as marcas cintilantes e frágeis da subjetividade. Ela é também, e muito antes, a expressão de uma tradição cultural e nacional” (Grésillon, 2007, p. 70). Importante lembrar que a mudança na ferramenta de escrita pode causar modificações no produto, ou seja, a ferramenta influencia na elaboração de uma obra. Se um escritor, por exemplo, prefere escrever à caneta ou com uma caneta específica, pode seu texto sofrer conseqüências. Afirmar que o cerne da obra seja atingido talvez seja exagero. Mas o tempo da escritura pode, sim, ser mais lento, e a quebra de um hábito pode também determinar uma irritação com influência no destino de uma personagem.

Dentre os diferentes tipos de escritura, Grésillon (2007) destaca dois mais relevantes: a escritura tabular e a escritura linear. A escritura tabular caracteriza-se, sobretudo, por apresentar sobreposições (de desenhos, de

figuras) e não tem um início determinado ou evidente (circular, por exemplo). Já a escritura linear apresenta-se “com um desenvolvimento textual e um agenciamento gráfico quase como sobre uma página impressa” (Grésillon, 2007, p. 76). O espaço escrito dá diversas pistas ao geneticista, pois nele se identificam os índices de rasuras e escrituras, os tipos de escrita, etc.

Com relação à rasura, de acordo com Grésillon (2007), “ela anula o que foi escrito, ao mesmo tempo em que aumenta o número de vestígios escritos”, sendo, portanto, perda e ganho ao mesmo tempo. E é nesse procedimento que está o interesse pela rasura por parte do estudioso: “seu gesto negativo transforma-se para o geneticista em tesouro de possibilidades, sua função de apagamento dá acesso ao que poderia ter-se tornado texto” (Grésillon, 2007, p. 97).

A rasura, segundo Grésillon (2007), pode revestir três diferentes formas de aparecimento. A primeira significa anulação, mas permite que se reconstitua o escrito, pois sua forma deixa visível o texto anterior. A segunda é o inverso. Por se tratar de um borrão muito forte, impede a reconstituição do texto rasurado – e constitui uma lacuna para o geneticista. A terceira trata de reescrituras sucessivas, sem marcações visíveis de que seja uma versão ultrapassada. Somente o estudo detalhado permitirá a análise do processo criativo.

A versão entregue ao público não satisfaz suficientemente a curiosidade natural dos seres humanos no que diz respeito à questão da origem das coisas. Daí surge, então, para o crítico, a importância e relevância do seu trabalho: satisfazer uma vontade que é geral, de olhar para o interior, para a intimidade da obra de arte:

O crítico genético quer exatamente ver a criação artística por dentro. É o instinto de penetrar na mente humana em estado de poesia. O pesquisador busca a história secreta das criações; vive numa estreita ligação com um ato eminentemente íntimo; e procura pelos princípios (ou alguns princípios) que regem esse ato. A intimidade é atraente (Salles, 2000, p. 29).

O que atrai o pesquisador à Crítica Genética é justamente a possibilidade de descobrir alguma particularidade oculta na publicação mais recente. É claro que mesmo nos documentos de processo não se tem a totalidade da gênese de uma obra, como se afirmou anteriormente. Neles encontramos apenas alguns registros, que já possibilitam interpretações diversas à chamada “última versão”. Outros, infelizmente, e fatalmente, escapam.

A Crítica Genética também é de sumo valor para o próprio artista, pois através do resultado da pesquisa, ele é capaz de reconhecer caminhos que percorreu e, talvez, nem tenha percebido no momento da criação. É o campo de interesse dos pesquisadores, e de curiosidade dos artistas. Todo material recolhido é considerado um testemunho das variações ocorridas durante o processo criativo, que a obra acabada nos impede o acesso. O que se nota hoje é uma maior valorização dos documentos de processo e uma conseqüente preservação dos mesmos, muitas vezes por parte da família, quando o artista é falecido, pois assim não se perde o momento gerador. “Enquanto o geneticista tem a curiosidade de conhecer e compreender a criação em processo, os artistas mostram interesse em conhecer e compreender os estudos desenvolvidos por esses pesquisadores” (Salles, 2000, p. 16). É possível que esse interesse mútuo exista, pois o crítico passa a conviver com o ambiente que o artista sempre conheceu e sabe que a arte não é só aquele produto final, mas todo o processo para se chegar até ele. Como afirma Valéry (Valéry, 1984; apud Salles, 2000, p. 17), a própria execução de uma obra de arte já poderia ser concebida como uma legítima obra de arte, pelo seu trabalho e múltiplas interpretações possíveis.

Nos séculos XVI e XVII, depois que o texto era publicado, o rascunho não tinha mais nenhum valor, pois ainda a noção de sua importância não tinha sido descoberta, nem difundida. O rascunho, exceto com o falecimento do autor, era rejeitado. A “imperfeição” não deveria ser exposta. Até o século XIX, esse posicionamento de exclusão ao não-concluído dominou. Depois disso, mais conscientes da importância da gênese, os escritores passaram a estabelecer outra forma de convivência com seus rascunhos. Exemplo disto é o caso do escritor e professor da PUCRS, Luiz Antonio de Assis Brasil, que, em uma conversa informal via e-mail, confessou ter anotações em caderno (roteiro,

personagens, episódios) e algumas versões em computador com algumas notas do seu último romance, *Música Perdida*, publicado no ano de 2006.

A arte é a infinita associação de idéias e de modificações, de ajustes e de acertos para se chegar o mais próximo do objetivo inicial. O processo de criação é observado pelo geneticista no estado de mudança contínua, de onde surgem as inúmeras hipóteses interpretativas. Portanto, o conceito de obra acabada, para o crítico, torna-se um conceito mutável, pois, como seu objeto de estudo, a forma “final e definitiva” é, na verdade, apenas mais uma das versões que a qualquer instante pode ser modificada, e cuja interpretação, a partir dos estudos genéticos, pode ser questionada. Salles, em *Gesto Inacabado*, propõe uma “Estética em criação”, entendida como a “Poética dos rascunhos” ou, de uma maneira geral, a “Estética do movimento criador”. Grésillon ainda sugere uma “Estética da produção” ou ainda “Estética da criação”.

O geneticista deve estar preparado para o trabalho com o provisório, e nele encontrar erros, ajustes e correções por parte do artista. “É a convivência de mundos possíveis”, como afirma Salles (1998, p. 26). Por isso, o crítico vê na obra publicada mais uma etapa do processo criativo, pois o trabalho do artista é a criação em permanente processo. Um texto publicado por um cronista em jornal, por exemplo, não significa que seja resultado da vontade primordial do autor. O que acontece muitas vezes é a questão do tempo limite de entrega e também da opinião do cronista em achar que determinado texto reflete com perfeição a sua idéia primeira. Mas o que comprova, em casos assim, que o texto não define a idéia primeira do autor do jeito que foi imaginado, sendo apenas mais uma forma provisória, é que, passado um tempo, texto e escritor mostram outra face um ao outro, já não interagindo tão harmoniosamente como antes:

Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo, em que regressão e progressão infinitas são ingêveis. **Essa visão foge da busca ingênua pela**

origem da obra e relativiza a noção de conclusão⁶. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a idéia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição (Salles, 1998, p. 26).

O processo criativo é um ato comunicativo, no que se refere ao tempo e ao espaço. O artista, inegavelmente, está inserido em um contexto e a sua arte influencia esse contexto, dialogando com o presente, o passado e o futuro. O produto elaborado é resultado de uma série de reflexões por parte do artista. E, certamente, as características do tempo histórico em que ele se insere e do espaço geográfico em que vive interferem na sua produtividade e definem o modo de ser concebida a sua arte.

O artista é conduzido por princípios particulares, não é um ser isolado. Leituras e/ou observações pessoais refletidas em sua produção exemplificam a relação que se estabelece entre ele e o mundo que o rodeia. Por meio de tais condições, do que ele quer e do que ele rejeita, descobrimos as suas preferências e as suas preocupações. O artista, mesmo contrário a sua vontade, não tem como desvencilhar-se do seu tempo. “O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares e surgem de características que o artista vai lhes oferecendo, porém se alimentam de tempo e espaço que envolvem sua produção” (Salles, 1998, p. 38). Na verdade, são princípios gerais de um todo do qual o artista seleciona o seu fio condutor para apresentar, através da sua obra, o princípio ético e estético escolhido por ele. Cada obra é única e representa, dentro de um grande projeto, uma caracterização possível.

Importante lembrar que a criação não exige uma teoria fechada. Não é um processo mecânico. O que acontece é que as tendências artísticas vão se definindo ao longo do processo, mesmo com a existência de um projeto de escrita pré-determinado.

⁶ O grifo não consta no original, sendo de responsabilidade pessoal, e se justifica por ser um período relevante, pois trata da questão amplamente discutida acerca do início e do fim relativos de uma obra.

O ato criativo tem como base fundamental e essencial a experimentação, que nada mais é do que um trabalho contínuo, um espaço para diferentes possibilidades coexistirem. Durante o percurso, o artista constrói variadas hipóteses para um mesmo produto, através de seleções e opções, e as coloca à prova. Assim, nesse momento, é que se excluem ou se mantêm formas novas. A ação da mão do artista em busca do seu produto é que gera o movimento criador, trabalhado pelo geneticista posteriormente:

Preferimos falar da experimentação como movimento e não como evolução, não há segurança, por parte do criador, de que a obra em construção esteja caminhando de uma forma pior para outra melhor. A melhora não é uma certeza. Nas idas e vindas do processo, assistimos a muitas recuperações de formas negadas (Salles, 1998, p. 153).

Sabe-se que nem sempre a “troca” é melhor ou a melhor escolha. No ato da reescritura, às vezes perde-se uma grande idéia. E alguns escritores são conscientes disso:

Dessas eternas retomadas sobre a profissão, alguns autores sabem pertinentemente que nem sempre sai delas um produto melhorado, que a caminhada rumo à perfeição da obra não é linear, que a rasura pode... fracassar (Grésillon, 2007, p. 102).

Nesse caso, varia de escritor para escritor a capacidade de voltar atrás para reconhecer na versão ultrapassada uma idéia mais original e mais afim do que a projetada posteriormente.

Salles define em quatro tipos as possíveis adequações feitas pelo artista. São eles: cortes, substituições, adições e deslocamentos. Todos fazem parte de um processo não linear, ou seja, não seguem uma ordem lógica, não tem momento determinado para acontecerem. Inclusive, podem até mesmo não acontecer, se o artista achar que não deve. O que se tenta nessa observação, portanto, é compreender os princípios que direcionam tais ações, que muitas vezes se repetem.

Os estudos genéticos, bem como os estudos literários, não são finitos, fechados em si mesmos. Desses estudos, percebemos inúmeras

leituras, interpretações e hipóteses. Não são pesquisas que se fazem separadamente: ambas necessitam de um embasamento teórico e de um contexto que as torne relevantes. Certamente, os estudos genéticos auxiliam os estudos literários no sentido de que um serve de suporte ao outro.

A Crítica Genética, entendida como uma recuperação do processo criativo, na medida em que se desenvolve, é capaz de alcançar com mais precisão o produto final – a obra de arte ou, no caso específico, a obra literária. Como uma teoria da criação, a Crítica Genética surgiu, na Literatura, para fortalecer a Teoria Literária e renovar, com a formulação de hipóteses, os estudos da arte de uma maneira geral. Sem falar no leitor, que foi, e é, quem mais ganhou com essas pesquisas, pois adquiriu maior interesse pela obra e pelo seu percurso, e certificou-se de que tudo trilha um caminho, tem uma história e um passado atrás de si:

(...) a escritura, longe de seguir regularmente uma progressão linear, está igualmente atravessada por tensões e por contradições, por retornos e por desvios, por impasses, por erros, turbulências, falsas partidas e esgotamentos, de forma que no lugar de um modelo linear se pense mais na teoria das catástrofes (Grésillon, 2007, p. 186).

A Crítica Genética é, portanto, um trabalho que comprova que nenhuma composição surge ao acaso ou é intuída, mas, sim, que toda obra trilha um caminho para um fim. E seu objeto de estudo – o manuscrito – é como um “laboratório vivo” em que se podem testar diversas hipóteses.

Segundo Grésillon, existe uma diferença fundamental entre Crítica Genética e edição crítica. Enquanto esta tem o texto por objeto, a outra tem o prototexto como objeto. Apesar de isso estar claro, as relações entre ambas ainda se confundem, e se sobrepõem.

Na França, em função do desenvolvimento da Crítica Genética, em todos os tipos de edição constatou-se um aumento de dados genéticos. Esse fato apenas comprovou que, apesar de diferentes, Crítica Genética e edição crítica complementam-se:

De sua parte, a crítica genética exige, certamente, o rigor filológico para a constituição do prototexto, mas o estabelecimento de uma edição crítica é aos seus olhos não seu primeiro objetivo nem sua finalidade, mas, sim, uma das aplicações possíveis de sua teoria (Grésillon, 2007, p. 236).

Ou seja, edição crítica e Crítica Genética podem caminhar lado a lado, pois, apesar de possuírem objetivos diferentes, podem auxiliar-se mutuamente.

É oportuno nesse momento uma breve discussão sobre o lugar ocupado pelo computador nos estudos genéticos, pois, mesmo que não atinja esse trabalho específico (Patricia Bins usa manuscritos e datiloscritos em sua maioria), seu uso pelos escritores certamente influenciará no futuro da Crítica Genética.

O computador, temido pelos geneticistas que acreditam que sua utilização acarretará o fim dessa nova ciência, também torna possível outras formas de pesquisa antes inadequadas. Com o desenvolvimento tecnológico (desenvolvimento, digamos, fatal e inevitável), a informática disponibiliza soluções para antigos impasses; a invenção do *software Hypercard*, dispositivo que possibilita o agrupamento de textos a partir de dados de semelhança e/ou diferença, passou a ser de interesse para a pesquisa genética. O dispositivo permitiu que a dinâmica da escritura fosse disponibilizada de forma bem mais ágil e “econômica”, pois tudo o que seria feito em grande quantidade de papel passaria a ser elaborado direto no computador e compartilhado através de um CD, DVD, *pendrive* ou outro dispositivo. Ele surgiu com o intuito de evitar que as várias versões de um mesmo texto se perdessem. Além do que também é possível a criação de uma espécie de “edição genética multimídia”, com imagens e sons, por exemplo, caso houvesse e caso se optasse:

É uma inovação técnica, chegando no momento oportuno, que, de um mesmo modo, desloca o escrito na tela, coloca em movimento o vestígio imóvel, para fazê-lo voltar a ser ato de escritura, e permite uma circulação sem limite na multiplicidade dos espaços textuais. As antigas disputas entre edição e gênese ficam sem objeto diante dessas novas possibilidades. Editores e geneticistas vão poder trabalhar, enfim, de mãos dadas e sobre dados idênticos (Grésillon, 2007, p. 264).

Como exemplo, o já citado escritor Luiz Antonio de Assis Brasil, que afirma ter algumas versões em computador sobre seu último romance. É provável que essas versões de que trata não tenham sido salvas pelo dispositivo em questão, mas já exemplifica o tratamento dispensado por um escritor moderno aos rascunhos de sua obra.

Como se afirmou no início desse capítulo, quando a obra chama a atenção por seus inúmeros aspectos, permanece a curiosidade em conhecer o percurso pelo qual cada detalhe daquele objeto tão admirado passou; conhecer seu nascimento, seu laboratório. Dessa curiosidade, surgem inúmeras questões, dentre as quais a mais importante e na qual a idéia principal dessa nova ciência gira em torno que é *Como se escreve?*, pois, afinal, saber desvendar esse mistério é uma tarefa para quem tem vontade.

Nesse sentido, Altair Martins, mencionado anteriormente, afirmou que as oficinas de criação são como um *atelier*, onde se trabalha com a literatura como processo de produção, em que o texto encontra-se desnudo de toda e qualquer imposição editorial. É nas oficinas que se dá o momento de trabalho com o texto e daí a aproximação desse processo de lidar com a técnica em Crítica Genética. O Professor ainda confessou que, além de interessar-se pela Crítica Genética, também guarda as versões do seu último livro, e primeiro romance. *A parede no escuro*, publicado pela Editora Record e lançado na 54ª Feira do Livro de Porto Alegre, a conselho da Professora Márcia Ivana de Lima e Silva, professora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atitude louvável de quem contribui para o desenvolvimento da Crítica Genética na atualidade, embora o manuscrito na sua essência tenha muito mais a ensinar em relação à imposição do computador. Contudo, é preciso aceitar as mudanças, visto que a mudança é algo que vai além de qualquer vontade pessoal. A solução é aceitar e, além disso, adaptar-se aos novos suportes e formas de escrita.

Portanto, a Crítica Genética assegura um tratamento adequado ao material relacionado à produção de obras de arte. Além de também permitir que o interessado nos documentos existentes desenvolva trabalhos com base

teórica, contribuindo, dessa maneira, para os estudos literários e para os estudos genéticos, sobretudo, que ainda não possuem ampla divulgação. Nesse sentido, vale ressaltar a importância em incentivar artistas para o cuidado e a preservação a tudo o que for relacionado às suas obras, à sua produção como um todo. E, mais do que isso, incentivá-lo para que este material seja disponibilizado posteriormente, desde que isso não lhe cause dano ou qualquer tipo de prejuízo. Ou seja, é preciso que o artista acredite na seriedade do pesquisador e no seu compromisso na conservação nos documentos que constituem a genética das artes.

3 PATRICIA BINS E O ROMANCE *JOGO DE FIAR*

Lidar com acervo confere ao pesquisador a oportunidade de ser íntimo do artista sem ser estreitamente ligado a ele, concedendo-lhe também direito informal para afirmar com propriedade alguns segredos da criação. Escrever sobre Patricia Bins é, portanto, como depor a seu favor. É como falar de uma vida descrita em um tempo que, não sendo o de agora, também não parece ser outro muito distante.

Giovanni Pontiero, crítico que escreveu sobre *Jogo de fiar* no lançamento da sua 2ª edição, expressou uma opinião sobre a obra:

Jogo de Fiar é realmente uma obra notável e merece todo sucesso. Impressionou-me a extraordinária combinação do poético e do filosófico, o fluxo e o fluir das meditações, sempre disciplinadas e lúcidas. Sem sombra de dúvida, uma bela e tocante narrativa de autocrescimento e conhecimento, que causará tanto dor como alegria com sua análise franca de nosso precário itinerário humano (Bins, 1999, contracapa).

A primeira leitura de *Jogo de fiar* foi um conforto. Desde então, Patricia surgiu para ser parte não apenas de uma dissertação, mas de um momento sensível de uma vida com rumo estremecido. Em diálogos infundáveis, quisemos entender, através da referida obra, o amor, a saudade, as doenças fatais e tudo aquilo que é inquietante e às vezes não há explicação que conforte. Desses diálogos resultaram duas almas acalentadas: uma na terra, outra no céu. E isso, antes mesmo de ter em mãos seus manuscritos em que apenas confirmou-se seu talento e verificou-se seu traçar criativo, em um indício de que formaríamos uma dupla para além do âmbito acadêmico, da materialidade. Para sempre.

Patricia Doreen Bins nasceu na carioca Cidade Maravilhosa e lá permaneceu por seis anos. Filha de uma inglesa de Londres, Íris Holliday, e de um austro-húngaro de Budapeste, Andor Ströh, Patricia teve uma infância solitária em permanente convívio com adultos intelectuais de várias nacionalidades. Mesmo com uma educação rígida que a preparava para a satisfação do desejo dos pais em retornar à Europa, Patricia não abriu mão do

seu desejo particular em permanecer em sua cidade natal. Apegada à vida e, principalmente, à sua história de vida, a escritora deixa transparecer em seus romances e em seus personagens muito da sua experiência.

Tudo começou no final da década de XX. Andor Ströh foi a Londres para estudar e conheceu Íris Holliday, de apenas dezoito anos. Casaram-se em Londres, mesmo contra a vontade dos pais da moça. Mudaram-se para Paris para passar a lua-de-mel, mas a dificuldade de Íris com o idioma francês fez com que eles decidissem por aventurar-se em terras brasileiras temporariamente. Em vinte e quatro de julho de mil novecentos e vinte e oito nasceu a primeira filha do casal, Patricia⁷.

Matriculada em uma escola particular, depois da transferência da família para Belo Horizonte, a menina começou a ter aulas de Inglês, pintura, dança, piano, literatura, história, etc., com duas professoras inglesas, que ministravam as aulas no idioma inglês. A cultura européia era mantida dentro de casa, pois a mãe de Patricia queria retornar à Europa. Por isso, a menina não tinha amigos nem estudava em colégio regular, para não criar vínculos já que a estada seria provisória. Um ano depois de a família estar residindo na cidade mineira, nasceu a irmã caçula de Patricia, Elizabeth-Anne. A família, então, instalou-se definitivamente em Porto Alegre, e Patricia ingressou no Colégio Americano. Ganhou prêmios, como o Prêmio Joyce Almeida e o Prêmio de Contos da ALF. Começou a dar aulas de Inglês aos quatorze anos, e, aos dezessete, foi convidada a lecionar no Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano.

Em 1946, ingressou na Faculdade de Belas Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e, no mesmo ano, conheceu Roberto, seu futuro esposo. Formou-se em Artes Plásticas em 1950 e recebeu uma bolsa de estudos para dar seguimento à sua formação na América do Norte. Porém, recusou o mérito, já que Roberto não concordava com a mudança. Em janeiro de 1953, Patricia casou-se com Roberto Bins, arquiteto e professor. Um ano

⁷ Há duas datas a serem consideradas: 24/07/1928, data de seu nascimento, e 29/07/1928, data de seu registro.

depois, nasceu Roberto Bins Jr., seu filho mais velho, e em 1956, Carlos Henrique Bins.

Com apoio de Lara de Lemos, que muito influenciou em seu estilo sintético de escrita, de P. F. Gastal e da editora Lygia B. Nunes, Patricia seguiu sua busca pela arte.

Nos anos 70, Roberto Bins sofreu um derrame, modificando-se os hábitos familiares, fazendo também com que sua esposa não concluísse o curso de Jornalismo, pois a doença do marido exigia tempo e atenção. Também nessa década, Patricia abriu um antiquário. A convite de Breno Caldas, diretor das Empresas Jornalísticas Caldas Junior, começou a coordenar o Suplemento *Mulher*, da Folha da Tarde, sob a direção do jornalista Edmundo Soares. Com apoio e colaboração de jornalistas e escritores diversos, como Lya Luft e Olga Reverbel, organizou um caderno literário. No ano em que nasceu seu segundo neto (1981), Patricia lançou *O assassinato dos pombos*. A convite de Stella Brum, ingressou na Academia Feminina de Letras do Rio Grande do Sul, na cadeira 26 de Lila Ripoll.

Em 1983, lançou *Jogo de fiar* (1º volume da *Trilogia da Solidão*) pela Editora Nova Fronteira. A obra recebeu a Grande Medalha Grau Ouro, do Governo de Minas Gerais, em 1984. As críticas, abaixo relacionadas, sobre essa obra, traduzem um pouco do impacto que sua “poesia” causou em importantes literatos, justificando os prêmios conferidos a Patrícia Bins:

Esta novela é excelente. Patricia Bins conhece o segredo do essencial. Em poucas páginas, que li emocionado, ela abre à arte de narrar perspectivas que de raro em raro a ficção terá percorrido entre nós, no Brasil, com a mesma segurança (Guilhermino César na 1ª. edição de *Jogo de fiar*).

Sem sombra de dúvida, uma bela e tocante narrativa de autocrescimento e conhecimento, que causará tanto dor como alegria com sua análise franca de nosso precário itinerário humano (Giovanni Pontiero na 2ª edição de *Jogo de fiar*).

O texto – discurso literário – se faz na palavra mágica que se autodesdobra num processo verdadeiramente circular enlaçando-se realidade e ficção, linguagem e mito (Dileta Silveira Martins no Caderno Autores Gaúchos, número 28, do Instituto Estadual do Livro).

Em seguida, a escritora lançou o 2º volume dessa Trilogia, intitulado *Antes que o amor acabe*. E três anos depois, o 3º volume, *Janela do sonho*. Em 1989, publicou o 1º volume da *Trilogia da Paixão*, intitulado *Pele nua no espelho*, escolhido para representar o Brasil na Feira Internacional de Livros de Frankfurt. Eleita por unanimidade, ingressou na Academia de Letras do Brasil, cadeira número trinta. Completa a Trilogia com os livros *Theodora*, de 1991, e *Sara e os Anjos*, de 1993.

A terceira trilogia, *Trilogia de Eros* ou *Trilogia da Sedução*, criada por Patricia não foi concluída. Teve seu primeiro volume, *Caçador de memórias*, lançado em 1995, e *Instantes do mundo*, em 1999; o terceiro volume, *Os Pequenos bosques do adeus*, não foi finalizado, não havendo sequer registro dos seus manuscritos junto ao acervo da escritora. Tais informações foram trocadas entre a escritora e a professora Helenita Rosa Franco, coordenadora do acervo Patricia Bins, que foi quem repassou as indicações dos títulos das obras para complementarem este texto.

Afora as trilogias, Patricia também participou de Antologias, fez traduções e publicou, na área da Literatura Infantil, as obras *O dia da árvore*, *Pedro e Pietrina* e *Um história verdadeira*.

Em 29 de janeiro de 1997, faleceu Roberto Bins. Um ano depois, em 1998, Patricia foi patrona da 44ª edição da Feira do Livro de Porto Alegre, com o lema “O Mundo na Praça”, em que pretendeu contribuir para o intercâmbio com autores estrangeiros e inserir o evento no circuito internacional. A Feira, que ocorreu na Praça da Alfândega como de costume, contou com a participação de quarenta autores de outros estados e quinze estrangeiros, oriundos da Rússia, Estados Unidos, Portugal, França, Espanha e Mercosul.

A cultura com que Patrícia conviveu ainda criança era a cultura européia. Mesmo morando no Brasil, seus pais e os amigos, em sua maioria

divorciados e sem filhos, não abriam mão do espírito europeu. E isso deu à escritora mais sensibilidade e experiência, já que o Brasil não estava habituado a certas “modernidades”, que para ela eram normais. Alfabetizada aos cinco anos, encantou-se muito cedo com as palavras. Sua primeira “criação literária” deu-se entre os dez e os doze anos, concretizada em um poema intitulado “O beijo”. Desde criança, Patricia nunca deixou de ler. Sempre teve liberdade para isso, ainda com o privilégio de ter tido uma educação bilíngüe, em razão das origens dos seus pais e da freqüência com que os dois idiomas, Português e Inglês, eram falados em casa. Educada para retornar à Europa e, ao mesmo tempo, apaixonada pelas cores do Brasil e pela língua portuguesa, decidiu ficar no país, começando sua carreira com o jornalismo literário em uma coluna fixa no *Correio do Povo*, onde permaneceu durante dezoito anos, e na direção do Suplemento *Mulher*, que lhe proporcionou contato com escritores.

Importante fazer uma ressalva relativa à nacionalidade da autora. Como se percebeu, Patricia nasceu no Rio de Janeiro. No entanto, sua biografia a refere como autora gaúcha. Esse fato se explica justamente por Patricia assumir o Estado do Rio Grande do Sul como seu lugar de origem e de história, justificando seu acervo junto a outros de escritores genuinamente gaúchos.

Influenciada principalmente pela forma de escrever de Virginia Woolf, Patricia optou por uma literatura intimista, utilizando o fluxo de consciência e o tempo psicológico, e oscila entre os mundos interior e exterior que lhe eram bem conhecidos.

Em uma entrevista à Maria Helena Weber, Maria Zenilda Grawunder e Rita Terezinha Schmidt, Patricia comenta um pouco seu processo de criação:

É uma teia mental. Desde que lembro, sempre tive uma memória prodigiosa. Consigo visualizar as palavras como uma tela, sobre a qual projeto as palavras, inclusive cortando as que estão demais. Essa simplicidade é conquistada a muito custo porque eu corto, corto até o texto ficar na sua síntese, na sua essência. Quando estou fazendo qualquer outro trabalho, mesmo o mais banal, esse texto está sendo elaborado na minha cabeça (IEL – autores gaúchos –, 1990, p. 06).

Exemplo disso ficará claro ao longo do trabalho. Nos maços de *Jogo de fiar* é incontestável a quantidade de cortes na busca por um texto mais sintético que não comprometa a fluidez do mesmo, proporcionando “espaços em branco” ou vazios e gerando a identificação da obra por diferentes leitores e leituras.

Faz parte ainda da sua produção o livro *Brasil: receita de criar e cozinhar*, organizado com a Professora Dileta Silveira Martins, lançado pela Bertrand Brasil em 1998. Esse interessante livro une a arte literária à culinária por meio de depoimentos, receitas, biobibliografias e fotos, materiais diversos enviados por representantes da literatura contemporânea de todo país.

Dileta, parceira no projeto citado acima, ao escrever sobre Patricia, afirmou:

Nos seus espelhos, estão a redescoberta do “eu”, do “outro”, a retórica da existência. Sua escritura – surpreendente – é uma linguagem nova na qual o discurso literário prefigura a fragmentação da sociedade como um todo. E nele – no discurso – o tempo da linguagem – retrospectivo ou prospectivo – pressupõe o próprio TEMPO. O tempo do “quero ser real”. Por esse motivo, pode-se vincular, genericamente, a obra global de Patricia à experiência da temporalidade humana – passado – presente – memória – na busca incessante da identidade perdida. 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 (IEL – autores gaúchos –, 1900, p. 12).

Mudanças de espaço quase constantes. Momento político conflituado. Duas culturas. Duas línguas. Identidade perdida. Mulher dividida. Fuga e busca. Tempo fora do alcance. Autora de *Jogo de fiar*, e isso por si só já bastaria, Patrícia Bins faleceu no dia quatro de janeiro de dois mil e oito, aos setenta e nove anos, em Porto Alegre, vítima de problemas cardíacos. Complicações no coração: sua obra, enfim, completa-se.

A obra objeto do trabalho, *Jogo de fiar*, trata de uma busca da personagem por si mesma, dividida em três capítulos: Terra, Desmemória e Elegia. Como em uma auto-análise, ela reflete aspectos de sua vida desde

muito jovem até a idade madura querendo encontrar elementos que a ajudem a repensar sua “inevitável” história.

O primeiro capítulo, *Terra*, apresenta a personagem iniciando a busca de si, através de lembranças e momentos marcantes da sua história. Ela acorda perdida no tempo e no espaço, desconhecendo tudo ao seu redor. Porém, começa a lembrar dos fatos como se realmente estivesse revivendo o passado, em uma espécie de diálogo consigo em fases anteriores. A personagem retorna à infância ainda fora do Brasil e, em seguida, já em terras brasileiras. Quer compreender o amor e, para isso, retorna à primeira traição, aos primeiros relacionamentos. Sua incompreensão sobre os sentimentos e posterior incomunicabilidade se confunde entre duas questões: ela não sabe se o vazio que sente é fruto do receio das traições vividas ou se é consequência de ser estrangeira, que a fez ser sozinha. Para ajudá-la nessa busca por explicações e por razões do passado que sustentem os fatos de seu presente, ela tenta reavivar a memória através de fotos, mesclando a realidade à fantasia. Nesse capítulo, a personagem revive alguns acontecimentos junto de Norah e, então, começa a entender a relação entre as duas. É o momento que em sua lembrança quase cronológica, nasce Isabel, a irmã mais nova. A leitura é parte importante dessa história. Representa um amigo, um conforto, a fuga para um outro mundo, em que havia a possibilidade de se transportar sem esforço e sem que ninguém percebesse.

Em uma narrativa autobiográfica, *A*, como é denominada a personagem, olha de fora de si para dentro de si. Ou seja, adulta, ela usa suas lembranças como se estas estivessem presentes, e dialoga a fim de conseguir respostas. Basicamente, este primeiro capítulo pincela sobre as três fases de *A*, e sua adaptação ao Brasil, às pessoas, aos sentimentos, sobretudo ao amor e à solidão. Ela “conhece” o amor, o amor por Aaron, de um homem e de mulher, diferente do amor pela família. Ao mesmo tempo em que se apaixona, descobre que seu amado está com Câncer, e trava novamente uma luta particular, em que não aceita a morte próxima e que a faz mudar de atitudes. Também a morte de seu pai a faz sentir a dor da perda, a saudade, a solidão.

O capítulo *Desmemória* inicia outro ciclo. Enquanto o primeiro capítulo remonta ao passado, enfatizando o período da infância, este segundo apresenta a personagem já amadurecida. Há a presença de Daniel, personagem que até então não havia sido mencionado, porém, neste capítulo, surge como alguém muito importante.

Daniel era professor de Arte e conheceu A na Faculdade. Tiveram dois filhos. Porém, o tempo desgastou o sentimento que os unia e, com isso, A iniciou um processo de autodestruição. Em outras palavras, a falta de um diálogo com Norah, o câncer de Aaron, a morte de Lucas, o nascimento de Isabel, que passou a ser o centro de todas as atenções, representaram para A pequenas mortes. Estas somadas ao desgaste da sua relação com Daniel tornaram-na este ser em busca do seu eu.

Um dia antes de A lembrar alguns instantes que viveu junto de Daniel, os dois haviam tido uma discussão e, em seguida, uma noite de amor, fatos estes que levaram a personagem a recordar momentos passados, instigando Daniel, questionando-o, procurando saber mais sobre sua vida. A vai à procura de sua mãe, por sugestão de Daniel, a fim de pessoalmente ver se encontra alguma saída para a sua perturbação.

O terceiro e último capítulo de *Jogo de fiar*, intitulado *Elegia*, retrata a idade madura da personagem, na comemoração de suas bodas com Daniel. É neste capítulo também que se revela com mais clareza o motivo que leva A a perder-se tão completamente. O casamento destruído, a amor que já não existia, fizeram com que a personagem sofresse fisicamente e, sobretudo, psicologicamente, a dor da perda. Por esse motivo principal, ela tenta rememorar sua história e reinventar um novo começo, buscando, nos capítulos anteriores, parte do seu passado e alguns fatos mais relevantes, mas, principalmente, momentos vividos com Daniel.

Em suma, o livro retrata a tentativa de reconstrução da personagem, por meio de lembranças ainda vivas na memória. Revela, ao final, que a frustração do amor desgastado foi fundamental para seu esfacelamento. Na

busca por algo que justificasse seu estado de agonia, encontra em Daniel justificativas para começar de novo, entendendo e protegendo-se dos males que a acometeram por toda sua história de vida.

4 DOCUMENTOS DE PROCESSO

4.1 Crítica Textual: o processo de colação

Como auxiliar da Crítica Genética em seus propósitos teóricos é indispensável o uso da Crítica Textual, cujo principal objetivo é a restauração do texto, conferindo-lhe o caráter de documento autêntico, “capaz de assegurar legitimidade ao trabalho do historiador e do crítico literário, que se ressentem da falta de edições com essas características” (Moreira, 1997, p. 06). É importante ressaltar que a Crítica Genética conta com a Crítica Textual durante a pesquisa, como se afirmou no primeiro capítulo, mas ambas diferem tanto no material que utilizam quanto no tipo de pesquisa que propõem. Esta trabalha com edições já publicadas, para estabelecer uma edição fiel e autêntica, enquanto que a primeira estuda os manuscritos e objetiva a reformulação do caminho criativo de determinada arte:

A crítica textual trabalha com obras já editadas, mesmo que possa socorrer-se de outros estados do texto para chegar à forma genuína. Assim, a fase de descrição do material recensionado tem como objeto o livro publicado, descrevendo-se um exemplar de cada edição de uma mesma obra (Moreira, 1997, p. 13).

Ou seja, mesmo que a Crítica Textual se valha por vezes de outros estados do texto, sua base material ainda é o texto editado. Se utilizados, os outros documentos irão apenas servir de suporte a fim de auxiliar no objetivo dessa teoria, que é atingir uma edição mais próxima daquela proposta primeiramente.

O trabalho com a Crítica Genética passa por diversos procedimentos. Primeiro é preciso determinar o tipo de objeto que será estudado: uma obra de arte, um livro de poemas, uma narrativa, entre outros. Determinado o objeto e escolhido o artista, é preciso saber sua viabilidade, ou seja, se há material que abarque um trabalho genético. Tendo isso em mãos, a materialidade vai determinar o procedimento.

Nesse caso, o acervo da escritora Patricia Bins preserva sobre o romance *Jogo de fiar* nove maços manuscritos, citados anteriormente. Como o objetivo deste trabalho é reavivar o tracejar criativo da obra em questão para

organizar o prototexto, foi preciso utilizar um dos procedimentos básicos da Crítica Textual: a colação.

A Crítica Textual, a partir do século XIX, passou a ser encarada com atitude científica. Ou seja, antes disso havia a preocupação com a preservação de obras clássicas, por meio de um trabalho filológico com os manuscritos de tais obras. Essa teoria, assim como a Crítica Genética, também passa por diferentes etapas para atingir seu objetivo. Para dar início a uma edição crítica é preciso tomar como ponto de partida a organização do *corpus*, ou seja, a coleta de todos os dados referentes à obra, indicando os locais em que se buscou tais materiais. Depois disso, é desenvolvida a relação das edições e o histórico de cada uma delas. Em seguida, é realizada uma tábua de controle de ocorrências, que “completam a organização do material recensionado e oferecem uma visão precisa das lições de cada obra e/ou do conjunto da produção literária do autor” (Moreira, 1997, p. 10).

A próxima etapa, a da colação, é a fase em que se realiza o confronto de todo o conjunto de edições ou publicações, a partir de uma edição que se toma como base. Esse processo serve para verificar as concordâncias e as diferenças entre a edição original e as demais:

Selecionados os fatos relevantes, estes, acompanhados das observações e comentários resultantes da análise, irão construir o aparato crítico, cuja modalidade mais empregada é o aparato de tipo **negativo**, isto é, aquele que registra apenas as diferenças entre as lições (Moreira, 1997, p. 14).

E segue desse ponto em diante o trabalho proposto pela Crítica Textual. Mas, nesse momento, importa detalhar melhor esse processo de colação originário da Crítica Textual, sobremaneira utilizado nessa pesquisa genética.

Ao eleger *Jogo de fiar* e todos os documentos de processo que a obra traz consigo como objeto de estudo genético foi preciso tomar certas decisões, como, por exemplo, determinar o quê, de todo o material, seria o mote principal para a busca do momento genesíaco da obra. E, sem dúvida, os

nove maços manuscritos desse romance carregam a riqueza de informações necessária para essa busca.

O principal objetivo do processo de colação é a verificação das modificações de diferentes versões do mesmo texto. O trabalho, portanto, utilizou como texto base – para manter a nomenclatura da Crítica Textual – a primeira publicação de *Jogo de fiar*, 1983. Os nove maços relativos à obra foram confrontados um a um detalhadamente com a edição original. Desse confronto, foi possível verificar com maior precisão o que foi modificado, inserido, cortado, deslocado ou mesmo mantido durante o processo de elaboração da obra, além de fornecer elementos para o estabelecimento da ordem de ocorrência dos maços, já que no momento da colação os maços foram analisados aleatoriamente.

O livro *Jogo de fiar*, de Patricia Bins, publicado no Rio de Janeiro, em 1983, pela Editora Nova Fronteira, é uma brochura, capa de cartolina plastificada, com fundo branco e com orelhas. Na parte superior, a capa um traz o nome completo da autora em versais de cor preta, sobreposto a um círculo centrado, apresentando uma paisagem noturna, iluminada pela lua; na metade inferior, está o título da obra em versais de cor verde, da mesma família de tipos; abaixo, em tipos menores e em itálico, o seguinte comentário crítico, em preto, “A história de uma mulher que se desnuda corajosamente, na busca da verdade para além das fronteiras da moral estabelecida. Com esse romance nasce uma nova escritora brasileira”. No canto direito inferior, logotipo da editora, Editora Nova Fronteira. A orelha da capa um traz o texto de Guilhermino César que se estende à capa quatro do livro. Essa capa apresenta, no terço superior, uma foto de Patricia Bins, em preto e branco. No terço médio, pequena apreciação de Giovani Pontiero sobre a obra. No terço inferior, centrado, o logotipo da editora com o lema “Sempre um bom livro”. As capas dois e três são mudas.

O miolo é composto de 138 páginas numeradas, iniciando a numeração na página treze. A página um (não numerada) é o falso rosto, em que consta o título da obra, em versais, na parte superior da página, verso

mudo. O rosto, na página três, tendo ao alto o nome da autora, centrado o título da obra e, na parte inferior, o logotipo da editora. Entre as linhas do texto, em letra manuscrita, a dedicatória do exemplar com autógrafo de Patrícia Bins: “Ao caro Ir. Mainar Longui, esse ‘Jogo de Fiar’ com admiração e amizade. Patricia Doreen Bins”. Há três etiquetas coladas nesta página: ao alto, à direita, o número de catálogo em caneta azul e, abaixo, um círculo com as iniciais BC (Biblioteca Central da PUCRS), em vermelho; na parte inferior, à direita do logotipo da editora, com o número do patrimônio relativo à BCE); abaixo, junto à margem direita, um selo com o texto “PRESERVE SUA FONTE DE CONHECIMENTO”, além de duas figuras dentro de círculos com a mensagem de proibição do uso de tesoura e de caneta. Ao pé da página, à direita, local e data da dedicatória, “Poa, 12/5/83”. Na próxima página uma epígrafe de Rachel Jardim, e, na outra página, o sumário: I. Terra, II. Desmemória e III. Elegia.

Na seqüência, estão o título do primeiro capítulo com numeral romano I e epígrafe de Rainer Maria Rilke. Nesse capítulo primeiro há quinze sub-capítulos que iniciam sua numeração na primeira página de texto pelo número treze e finalizam com o número sessenta e nove. A paginação é feita com numerais cardinais e estão localizados na margem inferior do lado direito até o final do texto. O segundo capítulo também tem seu título destacado em folha separada e discriminado com algarismo romano. Segue uma epígrafe de Fernando Pessoa. O capítulo é composto por onze sub-capítulos que iniciam sua numeração na página setenta e cinco e finalizam na cento e dezoito. O terceiro capítulo tem seu título destacado em uma folha separada e leva o algarismo romano correspondente ao número três, seguido de epígrafe de T. S. Eliot. Esse capítulo é composto de quatro sub-capítulos, que iniciam sua numeração na página cento e vinte e três e, finalizando também o texto, na página cento e trinta e oito.

Somente as páginas com texto são numeradas. Ou seja, as páginas em que constam os títulos dos capítulos e as epígrafes, apenas são contadas para a seqüência da paginação, mas são numeradas. No verso da última folha há referência à editora e na contracapa, uma foto da autora, seguida de crítica

à obra de Giovanni Pontiero. Logo abaixo, mais uma vez o logotipo da Editora Nova Fronteira.

4.2 Descrição dos maços

Em seu livro *Crítica Genética: uma (nova) introdução*, Cecilia Salles afirma que “o processo criador é repleto de decisões que não deixam rastros. Deste modo, por mais completo que seja o dossiê com o qual lidamos não temos acesso a todo o caminho criativo, mas a muito deste percurso” (2000, p. 105). Para essa pesquisa, que leva em conta o processo de criação de *Jogo de fiar*, foi possível o acesso a muitos documentos, que constituíram um dossiê além de vasto, também informativo em seu conteúdo. De acordo com a afirmação de Salles, a idéia geradora da obra editada pode ter-se perdido durante a criação e, talvez, muitos outros documentos antecedentes daqueles a que se pôde ter acesso para este trabalho, danificados pelo transcurso do tempo ou preservados pela autora, estão inacessíveis ao pesquisador. Mas, o que ficou disponível para ser explorado, índices desse percurso criativo, foi suficiente para dar início ao levantamento das primeiras hipóteses sobre o processo de criação da obra em questão.

Além de cartas, correspondências ativas e correspondências passivas, fotografias, entrevistas e objetos pessoais, ou seja, materiais disponíveis para pesquisa no DELFOS, que auxiliaram no esclarecimento de alguns pontos, o acervo da escritora conta com nove maços manuscritos de diferentes versões do mesmo texto, *Jogo de fiar*, que seguem descritos abaixo⁸.

a) O primeiro maço, um datiloscrito, não possui capa, sumário, epígrafes nem título nos capítulos, exceto do capítulo intitulado “Elegia”, que difere também porque está manuscrito. São 159 folhas, oxidadas pelo tempo,

⁸ A descrição foi feita, primeiramente, de forma aleatória. Mas, para efeito de organização e fluxo da leitura posterior, a ordem com que aqui os maços estão descritos e distribuídos já é fruto de uma análise mais atenta, e propõe uma ordenação mais próxima de surgimento dos maços.

tamanho ofício; algumas estão discriminadas com numerais cardinais, dispostos na margem superior à direita da folha, iniciando pela página cinco, correspondente ao primeiro capítulo. O maço está acondicionado em uma pasta de cartolina de cor verde; as rasuras são feitas, sobretudo, à caneta azul. Na primeira página da pasta há o título “Rascunhos do livro Mas fruto do teu ventre”, escrito a lápis, em letra cursiva e sublinhado.

Os três capítulos são discriminados por algarismos romanos. Algumas páginas destes textos estão rasuradas, e uma considerável parte, em desordem, justificando o título “Rascunhos”. Pela grande quantidade de rasuras, é possível supor que esse maço corresponda a uma primeira versão da obra, ou uma das primeiras tentativas de criação. Não há seqüência na numeração das páginas, e as folhas escritas em papel ofício se misturam com as escritas em laudas do Correio do Povo e da Folha da tarde. Nas páginas datilografadas os algarismos estão grafados à máquina, e, escritos à mão nas laudas. Os sub-capítulos doze, quinze e vinte e dois estão unidos por cliques, bem como outras folhas e laudas. As folhas contíguas a essas com cliques apresentam manchas de ferrugem.

b) O segundo maço consta de setenta e cinco folhas datilografadas, tamanho ofício, oxidadas, numeradas com algarismos arábicos dispostos na margem superior à direita, iniciando na primeira página com o número dois. O maço está acondicionado em uma pasta de papel azul com um friso vermelho, espesso e dobrado.

O texto do romance, nesse segundo maço, contém três capítulos sem títulos ou numeração, e não se apresenta em sua forma integral, pois algumas páginas estão faltando: as de número um, vinte e cinco, vinte e seis, vinte e sete, quarenta e nove, cinqüenta, cinqüenta e cinco, cinqüenta e seis, cinqüenta e sete, sessenta e um, sessenta e oito, sessenta e nove, setenta, setenta e um, setenta e dois, setenta e quatro, setenta e cinco, oitenta, oitenta e cinco, oitenta e seis, noventa, noventa e um, noventa e dois, noventa e três, noventa e quatro, noventa e cinco, noventa e seis. Também faltam os três últimos sub-capítulos que existem em outros maços da obra. As folhas dos

nove primeiros sub-capítulos estão presas por cliques. Nas páginas seis à quarenta e três, os números estão rasurados. Nas páginas quarenta e três à quarenta e oito, também ocorrem rasuras, que voltaram à forma original. A numeração dos capítulos, em número romano, também é modificada ao longo da narrativa: com exceção dos sub-capítulos onze, quatorze, dezoito e vinte e um, em todos os outros houve alteração para o número seguinte, como por exemplo, o sub-capítulo um passa a ser o sub-capítulo dois.

c) O terceiro maço está acondicionado em um saco plástico dentro de uma pasta cartolina de cor parda. Na frente da pasta está o título, manuscrito e duplamente sublinhado “Mulher”, e, abaixo, “Jogo de fiar”. A folha que serve de capa para o maço leva o título datilografado com versais, sublinhadas “Mas fruto do teu ventre”, seguido do nome da autora, também com letras maiúsculas. Nesse caso, pode-se pensar em duas hipóteses: a primeira é que a autora poderia estar na dúvida quanto aos títulos, e por isso um na frente da pasta e outro na capa do maço; a outra é que o maço tenha sido acomodado em uma pasta escolhida aleatoriamente, que já continha esse título. Seguem na ordem dedicatória, sumário, título do capítulo e epígrafe nos três capítulos, como no maço anterior. O sumário é composto pelos títulos dos três capítulos que compõem o livro: Terra, Desterro e Elegia. As epígrafes são de Rainer Maria Rilke, Rachel Jardim e T. S. Eliot. É composto por 117 folhas oxidadas, tamanho ofício e discriminadas com numerais cardinais, dispostos na margem superior à direita da página. A numeração inicia na primeira página do primeiro capítulo, sendo que alguns números foram rasurados, não seguindo uma ordem. As folhas do maço estão armazenadas em um saco plástico, além da pasta de papel cartolina. A maior parte das rasuras do texto é também feita à caneta azul.

Os três capítulos e os sub-capítulos estão numerados com algarismos romanos, alguns estão rasurados à caneta azul.

d) O quarto maço, um datiloscrito, está acondicionado em uma pasta de cartolina de cor cinza. Na frente da pasta está escrito à mão o título “Livro”, e, logo abaixo, também à mão, “As mais belas casas”, mas cortado por uma

faixa larga e forte de caneta hidrocor preta. Na primeira página do maço figura o título em versais, sublinhado, “Mas fruto do teu ventre”, seguido pelo nome da autora; página com dedicatória; sumário com os títulos dos três capítulos: Terra, Desterro e Elegia. As páginas de abertura dos capítulos com o respectivo título, conforme o sumário, e epígrafes na página posterior a estas de Rainer Maria Rilke, Rachel Jardim e T. S. Eliot. O maço é composto por 117 folhas soltas, oxidadas, tamanho ofício e numeradas com algarismos arábicos dispostos na margem superior à direita de cada folha. Algumas páginas têm a numeração refeita à caneta azul, pois o maço parece ser uma cópia xerografada de outra cópia, que, no momento da reprodução, teve alguns números cortados. Os três capítulos e os sub-capítulos estão discriminados com números romanos.

e) O quinto maço é um datiloscrito, revestido pela capa, em cartolina de cor parda, preso por espiral preta; o título da obra sublinhado, com rasuras à caneta azul, “Mas fruto do teu ventre”, seguido do nome da autora, ambos em versais, estão localizados na contracapa. O maço é composto por 117 folhas oxidadas, tamanho ofício, discriminadas com numerais cardinais dispostos na margem superior, à direita da folha; a numeração inicia na primeira página. Seguem, pela ordem, o sumário com o título dos três capítulos, apresentando rasuras à caneta azul; epígrafe, também em cada capítulo. O sumário é composto pelos títulos dos três capítulos em versais: Terra, Desterro (substituído por Desmemória) e Elegia; as epígrafes são de Rainer Maria Rilke, Rachel Jardim e T. S. Eliot.

Os capítulos e os sub-capítulos estão numerados com algarismos romanos. As páginas vinte e cinco, vinte e seis, vinte e sete, entre outras, estão com a paginação rasurada. Nota-se que das páginas um à página cinco as rasuras são manuscritas; das páginas seis à vinte e quatro, datiloscritas. Portanto, as rasuras na organização numérica não seguem um padrão. Essas rasuras possivelmente foram feitas em versão anterior, pois aparecem xerografadas nesta. A página setenta e sete é rasurada à caneta azul e a página noventa e um, a lápis. A página setenta e sete é uma folha avulsa, dobrada, no meio do maço, mas faz parte do texto e da seqüência numérica.

As páginas três, sete, vinte e um e cento e oito estão destacadas por cliques cada uma delas. Com exceção da página sete, cujo cliques de plástico, de cor verde, as demais páginas estão presas com cliques de metal que, enferrujado, rasgou as folhas e produziu manchas nas mais próximas. As rasuras ao longo do maço são feitas à caneta azul e a lápis.

f) O sexto maço, sob o título manuscrito “Mas fruto do teu ventre”, não tem capa, o sumário está na primeira folha e traz os títulos Terra, Desterro, substituído por Desmemória, e Elegia. A capa pode ser considerada a frente da pasta onde o maço está acondicionado, pois nela, além do título da obra, está o nome da autora, itens próprios de uma capa. Há entrada de capítulos, acompanhada de números romanos, e epígrafes nos capítulos um e dois, de Rainer Maria Rilke e Rachel Jardim. É composto por 118 folhas oxidadas, tamanho ofício e discriminadas com numerais cardinais, dispostos na margem superior à direita da folha, iniciando pelo algarismo três na página do sumário. Está acondicionado em uma pasta de cartolina de cor verde.

Fitas adesivas amarelas separam os sub-capítulos com números romanos escritos em vermelho e os capítulos com numerais cardinais escritos também em vermelho. Faltam algumas dessas fitas, que possivelmente tenham se descolado com o tempo. Os sub-capítulos são iniciados por números romanos. As rasuras são feitas à caneta preta e azul, e a lápis. Até o número cento e dois, as páginas estão numeradas. Integram também o maço duas laudas do *Correio do Povo*.

g) O sétimo maço é intitulado “O jogo de fiar”, que está sublinhado e datilografado com versais, seguido do nome da autora igualmente datilografado com letras maiúsculas. O miolo começa com uma epígrafe de T. S. Eliot e, em outra página, a epígrafe de Rachel Jardim. Em seguida, sumário, composto pelos títulos dos três capítulos Terra, Desmemória e Elegia, título do capítulo conforme o sumário e epígrafe em todos os três capítulos, de Rainer Maria Rilke, Fernando Pessoa e T. S. Eliot, respectivamente. É composto por 96 folhas oxidadas, tamanho ofício, numeradas com algarismos arábicos,

dispostos na margem superior à direita da folha, iniciando na capa com o número um. As folhas que compõem o maço estão perfuradas e fixas apenas por um suporte metálico.

A segunda folha do maço não está numerada e sua cor parda é um pouco mais forte, destacando-se das demais. É possível supor que essa folha tenha sido inserida depois de concluído o maço. Os algarismos estão manuscritos, porém, através deles, é possível perceber que o maço é cópia de outro. Alguns algarismos estão copiados à caneta preta ou azul, pois ficaram fora da margem do papel ao serem reproduzidos. Das rasuras, algumas são feitas a lápis e outras, à caneta preta.

h) O oitavo maço, datiloscrito, traz o título na capa em versais sublinhado “O que houve com a luz?”, e, logo abaixo, o nome da autora também com letras maiúsculas e sublinhado. Seguem pela ordem epígrafe de Fernando Pessoa, dedicatória, sumário com os títulos Terra, Desmemória e Elegia, título do capítulo conforme o sumário e epígrafe em todos os três capítulos, de Rainer Maria Rilke, Rachel Jardim e Carlos Drummond de Andrade, e T. S. Eliot, respectivamente. São 96 folhas oxidadas, tamanho ofício, numeradas com algarismos arábicos, dispostos na margem superior, à direita. A paginação, manuscrita, começa a ser feita a partir da segunda folha, a da epígrafe de Fernando Pessoa, iniciando a contagem pelo número um. O maço encontra-se armazenado em uma pasta de papel, espessa e manchada em tons de cinza; as folhas estão perfuradas e fixas por um suporte metálico.

O texto está datilografado e rasurado a lápis e à caneta preta. São pouquíssimas as rasuras, sugerindo ser essa uma das últimas versões da obra.

i) O nono maço foi primeiramente intitulado “O jogo de fiar” e, com o corte do artigo “o”, permaneceu “Jogo de fiar”, todo em versais sublinhados, seguido do nome da autora, também em letras maiúsculas. Seguem, após a capa, uma página com a epígrafe de Rachel Jardim, o sumário, composto pelos títulos Terra, Desmemória e Elegia, os títulos dos capítulos conforme o sumário e epígrafe em todos os três capítulos, de Rainer Maria Rilke, Fernando

Pessoa e T. S. Eliot, respectivamente. São 94 folhas oxidadas, tamanho ofício e numeradas com numerais cardinais na margem superior à direita. A numeração inicia na capa e a maior parte dos números é escrita à caneta azul, pois o maço parece ser xerografado, e na cópia os números nas páginas ficaram fora da margem, tendo de ser reescritos. O maço não está encadernado, porém é ligado por um suporte metálico. Os capítulos são numerados com algarismos romanos. As poucas rasuras do maço são feitas à caneta azul.

O que se pretende a partir desse momento é o levantamento de uma hipótese relativa à ordenação desses maços. Não faz parte dos objetivos da pesquisa avaliar o texto propriamente dito, e, sim, organizar o prototexto de *Jogo de fiar*, a partir de observações feitas nos maços descritos acima. O papel, a disposição do texto na folha, outras informações e, principalmente, as rasuras, serão o indício para que seja possível estabelecer a organização pretendida, juntamente com a análise das rasuras mais significativas.

5 PERCURSO CRIATIVO EM JOGO DE FIAR

5.1 Recortes e justificativas

Além do texto da primeira edição, o *corpus* deste trabalho se compõe de nove manuscritos – maços – referentes à sua criação, como se viu no capítulo anterior. Portanto, diante da extensão do *corpus*, foi necessário selecionar aspectos representativos para submetê-los à análise e avaliação críticas.

O que se percebeu durante a pesquisa até o momento realizada foi que a seleção de elementos textuais mais amplos poderia preencher de maneira mais categórica o principal objetivo pretendido nessa dissertação: a organização do prototexto. Ou seja, selecionar as modificações mais significativas do ponto de vista da criação, e, por isso, mais importantes para um trabalho genético. Não se descartaria nada do que foi feito até esse momento, o que já constituiria material suficiente para que uma ordem de ocorrência dos maços pudesse ser sugerida, para dar andamento à organização do prototexto.

Modificações significativas não querem dizer necessariamente modificações maiores em extensão. Às vezes, a menor mudança faz toda diferença. E, nesse caso, conta-se com o bom senso e a percepção do pesquisador na escolha do material de análise.

Coincidência ou não, Patricia Bins em seus manuscritos deixou registradas modificações curiosas, importantes e extensas, as quais foram consideradas para o critério utilizado na seleção dos momentos criativos mais representativos do ponto de vista genético. Escolheu-se, então, iniciar a seleção pelos sub-capítulos, que em determinado tempo criativo sofreram algum tipo de rasura, como o deslocamento e a adição, por exemplo, já que os capítulos mantiveram a mesma estrutura em todos os maços e na obra editada, descartando, por isso, a necessidade de se iniciar uma análise a partir da seleção de capítulos inteiros.

Para que a seqüência da leitura não ficasse prejudicada, fez-se necessário a criação de siglas para indicar os maços, os capítulos e os sub-capítulos da obra, visto que serão termos constantemente referidos.

O que se pretende no decorrer deste capítulo é mostrar o processo de criação de *Jogo de fiar*, buscando dados que comprovem a ordenação sugerida anteriormente. Portanto, a seqüência do texto levará em conta a seguinte nomenclatura que corresponde a uma primeira ordenação dos maços: maço 1 – M1; maço 2 – M2; maço 3 – M3; maço 4 – M4; maço 5 – M5; maço 6 – M6; maço 7 – M7; maço 8 – M8; maço 9 – M9. Os três capítulos de cada maço serão referidos por seus próprios títulos respectivamente: Terra – Desmemória – Elegia. Os sub-capítulos, indicados pelas letras SB, serão referidos com algarismos romanos (I a XXX).

5.2 Organização do prototexto

5.2.1 TERRA

Como foi afirmado anteriormente, a análise inicia pela seleção de sub-capítulos e não pela seleção de capítulos. A escolha se dá pelo fato de o livro publicado e os maços manterem a mesma estrutura dos capítulos nos diferentes momentos de criação da obra. Portanto, se a estrutura é a mesma, não há razão para que sejam aqui analisados, visto que registros que não manifestam mudanças nada acrescentam para a pesquisa genética.

O livro inicia com indagações e dúvidas da personagem central sobre si mesma, sua família, sentimentos e acontecimentos. Confusa, ela tenta remontar o passado, lembrando fatos e revivendo momentos pontuais, para entender o presente.

O primeiro sub-capítulo destacado (SB-VI) faz parte do capítulo Terra. Na obra editada, o SB-V finaliza dessa forma:

Mas a estranheza prosseguindo apesar de. Entrego-me aos estudos, fanática.

– Mãe, olhe, fui a primeira da aula. Um prêmio! Quer ver o boletim?

– Muito bem. Agora não posso. Isabel tem de mamar.
Afasto-me de todos. Na escola acham graça do meu jeito retraído.
Em casa recolho-me à árvore para onde levo livros, leituras esquisitas
para uma criança (Bins, 1983, p. 29).

Nesse instante da narrativa, A, como se denomina a personagem, vive um momento de rejeição, ou ao menos um momento em que ela se acha rejeitada. Isabel passa a fazer parte da família e, como irmã recém-nascida, toma conta de todas as atenções.

O SB-VI inicia com cinco longos parágrafos, localizados nas páginas trinta e um e trinta e dois da primeira edição da obra, que tratam da questão da leitura, do espaço que esta ocupou na formação da personagem e da importância do livro na vida e na formação da mesma.

Nos maços referentes à criação da obra, nota-se uma importante mudança: esses cinco parágrafos só são inseridos nas últimas versões: nos maços M6, M7, M8 e M9. Nos maços M1, M2, M3, M4 e M5, o texto assim segue:

Em casa recolho-me à árvore para onde levo livros, leituras esquisitas para uma criança. Devoro o alimento que me vem às mãos, de maneira indiscriminada, leio sem entender o conteúdo mas o ritmo e o poder das palavras é empolgante, alucinante.

Entre o substantivo *criança* e o verbo *devoro* é que estão posicionados, não só na obra editada como também nos maços M6, M7, M8 e M9, os parágrafos que se referem à leitura e a sua relação com a vida da personagem, mencionados acima.

A grande diferença está em dois aspectos. Primeiro que esses cinco parágrafos, que nos maços M1, M2, M3, M4 e M5 não constam, apresentam de forma mais explicativa a relação de A com o livro, já que a leitura foi fundamental para ela. E sendo fundamental, vale considerar que também pode ser um dos fatos representativos do passado que trouxe consequência para o presente, já que o livro é como um jogo de fiar e nele ela busca explicações.

O livro representou um conforto, foi como um amigo, “a voz que perdi ao nascer quando mudamente na hora em que me arrancaram do ventre, a ferro, gritei.” (Bins, 1983, p. 31). O livro, portanto, representou um outro mundo, diferente daquele a que estava habituada. E isso a fascinava, servia de “alento ao desespero da solidão” (Bins, 1983, p. 32). Portanto, devido a essa importância tão significativa, a inserção desses parágrafos é justificável, pois explicitam o que de fato mudou na vida de A com o advento do livro e da leitura na sua história, já que seu objetivo é buscar pistas que expliquem ou esclareçam seu presente.

Outro aspecto importante a ser ressaltado relativo ao surgimento desses parágrafos é que eles iniciam um novo sub-capítulo na obra editada e nos maços M6, M7, M8 e M9, diferente das versões dos maços M1, M2, M3, M4, M5. O texto, portanto, é contínuo e não é separado por espaços em branco. O fato de um novo segmento iniciar em página nova valoriza mais o assunto tratado, enfatizando-o e destacando.

Até esse momento, o que se tem sobre a organização do prototexto é uma breve noção de maços iniciais e maços finais relativos à criação de *Jogo de fiar*. Há, portanto, uma primeira hipótese de ordenação, que se pretende detalhar mais adiante.

5.2.2 DESMEMÓRIA

O SB-XV do capítulo Desmemória, localizado na página setenta e três da primeira edição de *Jogo de fiar*, inicia por uma epígrafe de Fernando Pessoa, que retrata o afastamento ou o abandono, o desapego, enfim, não-intencional, mas natural de alguém que não vê mais sentido na vida, e que a única luz que ironicamente ainda lhe resta é a escuridão: “Eu estou do lado de cá, a uma grande distância. A luz apagou-se”. Tal epígrafe vai ao encontro do título desse capítulo, que nos remete à ausência de lembranças, “desmemória”, a própria escuridão de um presente sem passado. Tal texto é composto por quinze parágrafos de curta extensão, que tratam da questão da busca por momentos deixados para traz, esquecidos, mas que precisam ser lembrados

para compor o presente e recompor a mulher desfacelada, perdida no tempo, distante da vida: “Penso para trás: quantas estações ultrapassei desde que perdi a memória? Ah, sei que deverei buscá-la para me fazer inteira outra vez” (Bins, 1983, p. 75). É a busca de um tempo quase perdido, investido no vazio, cuja conseqüência é a reflexão: “(...) dias e noites e dias e noites imersa na estranheza, enquanto adiante a vida cumpria os ciclos” (Bins, 1983, p. 75).

Mesmo atrás de lembranças, de momentos marcantes que se unam e passem a fazer algum sentido, a personagem não tem referências, sabe do seu objetivo em se recompor ao mesmo tempo em que lhe faltam dados, pois vive um período de “desmemória”, de vazio e de incertezas: “Imóvel, escuto Mozart ou sua cadência fingida através das minhas inúteis tentativas de saber. De saber o quê?” (Bins, 1983, p. 75). “Nenhum elo com a realidade” como bem afirma a personagem, que tenta, através de objetos que um dia foram significativos, reviver sensações já passadas:

Minha ausência torna-me insensível, nada me toca exceto talvez, junto à janela, o movimento de azaléias que acompanha a desmemória, ritmo interior de uma alegria difícil. 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 (Bins, 1983, p. 76).

Nesse labirinto em que nada aparentemente parece lhe pertencer, a personagem estranha o “novo” mundo em que habita: “Começo a rir porque me ocorre ser tudo inútil, até esse imenso casulo que acabo de reproduzir e no qual me enrolei para nunca mais” (Bins, 1983, p. 77). À espera que as lembranças comecem a ressurgir, ela resolve pintar, brincando com as cores e com as combinações que resultam em outros tons. É a maneira que acha para tornar menos vulneráveis os fatos presentes, já que a vida ficou estacionada durante primaveras que não viu passar: “As palavras não bastam para manter a lucidez. Vou pintar” (Bins, 1983, p. 77). Pinta uma borboleta, por exemplo, para não esquecer que a liberdade é real e ainda possível.

O sub-capítulo XV traz, além disso, um texto denso, não muito diferente do restante da obra, um subjetivismo constante descrito em frases sintéticas e poéticas. Em sua forma, não há vazios aparentes, pois sua

estrutura já constitui um grande vazio, o questionamento de si sobre si. Em outras palavras, não é na aparência ou no sinal gráfico de interrogação que o subjetivo está inserido, mas no conteúdo de uma frase ligada à outra, de um parágrafo relacionado a outro que se tem o individual, o pessoal, a interpretação resultante de cada sujeito em particular.

Cinco dos nove maços de *Jogo de fiar* (M1, M2, M3, M4, M5) têm uma característica em comum relativa ao sub-capítulo SB-XV: o teor do texto não coincide com o da obra editada. A partir de observações já será possível pré-determinar uma ordem de surgimento dos maços, pois as rasuras permitem e comprovam uma dedução relativa a isso.

O maço determinado como M1, composto por dezessete parágrafos rasurados à caneta azul, possui indícios de ser o primeiro da ordenação que se pretende sugerir. Primeiro por que além de ter seu conteúdo diferenciado e possuir uma quantidade bem mais significativa de rasuras relativa aos demais, nesse maço são encontrados elementos que não estão nos outros maços tampouco na versão publicada:

21 de setembro – Hoje, nem sol nem chuva – apenas uma espécie de bruma envolvendo este começo de primavera. É domingo de novo. Espero poder atravessá-lo intacta já que estarei só a tarde inteira e um pedaço da noite, talvez.guardo ansiosa **o regresso de Daniel**.

Nesse primeiro parágrafo, dois momentos chamam a atenção. Primeiro é a questão da data, que nesse maço aparece datilografada e logo em seguida cortada à caneta azul. Todo esse texto é datado: 21 de setembro, 22 de setembro, 23 de setembro, 24 de setembro, 25 de setembro. E todas as datas sofrem corte. Ter o conhecimento de que essas datas em algum momento fizeram parte do texto nos dá a noção de tempo, pensado pela autora, que a personagem ficou “esperando”. Porém, o corte apenas reafirma a posição convicta de escrita de Patricia Bins: uma escrita sintética. As datas tirariam do leitor sua interpretação própria, dando a ele uma leitura objetiva, em que o que está escrito é a verdade absoluta.

21 de setembro – A memória volta devagar: sim, a tampa da terrina quebrada **naquele domingo distante** (substituído por **naquela véspera de feriado**) quando, para esperá-lo festivamente, **coloquei nela** (substituído por **arranjei**) um ramo de flores enrolado em fitas brancas.

A transcrição refere-se ao penúltimo parágrafo do sub-capítulo XV do primeiro maço. E nele o ciclo se fecha e o mistério se desenrola: é 21 de setembro novamente como no início do texto. Ou seja, os quatro dias que se passaram, na verdade, não passaram, sequer existiram, apenas fizeram parte do tempo psicológico da personagem, cuja angústia em esperar foi tão absurdamente dolorida que cada minuto foi vivido como se tivesse a duração de um dia inteiro. Mas a frase “A memória volta devagar:” também carrega em seu conteúdo o mesmo sentido de que tudo não passou de um momento de ânsia, de inquietação, o que justifica também o corte das datas.

O outro aspecto que chama a atenção ainda no primeiro parágrafo é a última frase: “Aguardo ansiosa o regresso de Daniel”. Tanto nos maços M6, M7, M8 e M9 quanto na obra editada, não há a menção clara de que a personagem espera por Daniel. Neles, a frase se apresenta da seguinte forma: “Aguardo ansiosa um regresso”. O artigo “um” é indefinido, ou seja, designa um ser indeterminado. E mesmo que o restante do texto passe ao leitor que esse regresso é de Daniel, o artigo impede essa certeza. Importante ressaltar, então, que o artigo definido “o” é nesse maço substituído por “um”, e a expressão *de Daniel* sofre um corte. Alterações que vão ao encontro ao estilo subjetivo da autora. No oitavo parágrafo, na frase “Desde domingo **o** espero, desde domingo não sei de mim nem durmo nem me alimento”, o pronome oblíquo destacado sofre um corte, reforçando a hipótese de que a autora tinha a intenção de tornar o texto mais subjetivo. Bem como na frase “Viajam, alcançando o portão de ferro por onde **ele** deverá entrar”, em que o pronome “ele” também é cortado. Ou seja, todos os indícios de que a espera é por um homem e que esse homem é Daniel são substituídas por lacunas que deixam as informações subentendidas.

No M2, este sub-capítulo XV possui inúmeras rasuras: cerca de sete cortes, seis adições e dez substituições. No primeiro parágrafo já se pode

concluir que se trata de um maço pertencente às primeiras versões, pois a primeira frase do segundo parágrafo, originalmente “**Hoje**, nem sol nem chuva – apenas uma espécie de bruma envolvendo este começo de primavera”, sofre um corte manuscrito na palavra *hoje*. Nos maços seguintes é possível verificar que o parágrafo inicia em “Nem sol nem chuva – apenas uma espécie de bruma envolvendo este começo de primavera”.

Das rasuras que o sub-capítulo desse maço sofreu, chama-se a atenção para uma. No oitavo parágrafo, na frase “Enrolei-as em fitas brancas como se fossem para uma festa, para uma **celebração** de bodas”, o substantivo destacado é a substituição de “festa” (“Enrolei-as em fitas brancas como se fossem para uma festa, para uma festa de bodas”). Além do fato de a palavra estar repetida, característica que não condiz com o estilo da autora, o substantivo *festa* está ligado ao fato de ser algo promovido voluntariamente, ao passo que “celebração” tem um sentido de obrigatoriedade, de fatalidade, como tudo na vida da personagem, fadada ao fatalismo.

O maço aqui determinado como número três (M3) tem esse mesmo sub-capítulo rasurado apenas três vezes, sendo duas adições e uma substituição: “Saudade de Isabel, minha irmã, que feito Lucas e Norah, abandonou sua terra de origem, construindo na Europa, **às avessas** uma outra vida” (6º parágrafo); “Imóvel, contemplo a obra de minúscula aranha que, paciente, **tece/urde**” (10º parágrafo); “As palavras não bastam para manter a lucidez. Vou pintar. **Talvez apenas a borboleta**” (14º parágrafo). As três rasuras estão à caneta azul. Com exceção da segunda adição (“Talvez apenas uma borboleta”), no maço, aqui determinado como número três, as duas outras rasuras aparecem manuscritas, porém xerografadas, dando indício de que esse, até o momento, é um terceiro momento de leitura, um terceiro maço. Com relação à segunda adição, após a análise de outras alterações, é possível concluir que ela tenha sido inserida em uma outra leitura posterior, pois não aparece manuscrita nem datilografada nos outros maços. A primeira adição dá à frase um sentido diferente, pois viver uma outra vida é melhorar os costumes, os hábitos, para colher resultados mais acertados; ao passo que viver às avessas uma outra vida dá o sentido de levar uma vida contrária a regras, a

imposições. Uma vida feliz, mas na contramão. Já a segunda adição não tem compromisso direto com as outras frases. Ela apenas retoma a questão da borboleta relacionada à liberdade mencionada ainda no mesmo sub-capítulo. Pelo estilo sintético de Patricia Bins, é bem provável que, se o parágrafo se mantivesse até a “versão final”, essa frase seria cortada, pois tem uma função redundante, que não condiz com o padrão de escrita da autora.

Nesse sub-capítulo do quarto maço há quatro rasuras: um corte, duas correções de tempos verbais e uma anotação. Nele, também há o acréscimo de “às avessas” e a substituição de “tece” por “urde”, porém são rasuras também xerografadas, que descartam desde já a possibilidade de este ser anterior ao M3. O corte manuscrito do adjetivo *soltos* (“Venho e vou pelos fios **soltos** do casulo”) também descarta a possibilidade de ele ser posterior ao M5, em que não há nenhum processo de rasura na frase, como será possível perceber mais adiante.

O quinto maço datiloscrito analisado (M5) tem seu segundo capítulo intitulado originalmente como *Desterro* e em seguida substituído por *Desmemória*, conforme descrição anterior. A citação é de Rachel Jardim: “Transitei desde então pelo mundo à procura da perda”. Bem como a epígrafe de Fernando Pessoa, a de Rachel Jardim, ainda um pouco mais otimista, pois ao contrário da escuridão, existe um movimento à procura da perda, também justifica o conteúdo do texto que a sucede: a distância, o desapareço e a busca. O texto é composto por dezessete parágrafos de curta extensão como na obra editada.

O sub-capítulo (SB-XV) trata, sobretudo, de uma espera:

O gosto de outro tempo é hoje:

Nem sol nem chuva – apenas uma espécie de bruma envolvendo este começo de primavera. É domingo de novo. Espero poder atravessá-lo intacta, já que estarei só, a tarde inteira e um pedaço da noite, talvez. Aguardo ansiosa um regresso.

É domingo de primavera e a personagem está sozinha esperando por um regresso. Sente saudades da irmã, de Lucas e de Norah. Espera por alguém,

que não vem, e essa é a questão pela qual giram em torno os dezessete parágrafos, que não coincidem em sua totalidade com o mesmo sub-capítulo da obra editada.

A personagem afirma “É domingo de novo”, e isso já demonstra um indício de uma vida estagnada, em que todos os dias são iguais ou parecem iguais, e o fato de ser domingo, segunda, quarta ou sexta-feira não significa nada. Ela prepara a ceia e espera pelo regresso a noite toda sem dormir, sem comer. Tanto espera que até as flores desistem e começam a murchar e tudo mais apodrece.

O sub-capítulo XV desse quinto maço e da versão publicada são correspondentes ao se pensar que existe uma ordem interna na produção textual. Ambos são o SB-I de Desmemória, o SB-XV da seqüência dos sub-capítulos, embora um tenha como tema central a busca por sensações já vividas e não mais sentidas, e o outro, a espera. Isso não quer dizer que o conteúdo não se identifique. Há identificação, e não igualdade. Alguns parágrafos são completamente diferentes, já que a questão central de cada um deles é também diferente, e outros são parecidos e/ou aparecem em outro momento da escrita. E aí é que está o trabalho da gênese, da criação, do laboratório onde acontecem essas curiosas transformações. Tais constatações também são válidas para os maços anteriores ao M5.

Tomando como base para essa análise nesse momento o M5 é possível perceber uma série de interessantes fatores. Um aspecto a ser observado é o momento em que o texto do maço se diferencia e/ou se equivale ao texto da obra editada, e, a partir disso, fazer as constatações necessárias. Para exemplificar de maneira mais ilustrativa, é oportuno fazer a transcrição dos primeiros parágrafos do M5:

O gosto de outro tempo é hoje:

Nem sol nem chuva – apenas uma espécie de bruma envolvendo este começo de primavera. É domingo de novo. Espero poder atravessá-lo intacta, já que estarei só, a tarde inteira e um pedaço da noite, talvez.guardo ansiosa um regresso.

Ouço barulhos no pátio e descerro os tampos, os tempos: a brisa faz estremecer as árvores do bosque, arrepiam-se as águas do rio, adiante. Junto à janela, o movimento de azaléias acompanha um estranho ritmo interior, a alegria do amor difícil.
Vou à cozinha preparar a ceia.

Os primeiros parágrafos do M5 iniciam conforme a transcrição acima. Neles não ocorreu nenhum dos quatro processos de rasura citados por Salles: adição, corte, substituição e deslocamento. Porém, o que chama a atenção é que o terceiro parágrafo transcrito corresponde, em parte, ao oitavo parágrafo do sub-capítulo XV da versão publicada:

Ouço barulhos no pátio, descerro os tampos, tempos em que o vento fazia estremecer árvores, águas do rio arrepiando-se devagar. Minha ausência torna-me insensível, nada me toca exceto talvez, junto à janela, o movimento de azaléias que acompanha a desmemória, ritmo interior de uma alegria difícil. 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 (Bins, 1983, p. 76).

Com algumas diferenças, o oitavo parágrafo do sub-capítulo XV da versão publicada é desenvolvido, mais extenso, constituído por frases mais longas de menos pontuação. As duas últimas frases podem parecer em um primeiro momento exemplos de adições. Porém, a leitura do maço prova o contrário e mostra que tais frases já estavam na versão, formando o sétimo parágrafo: “Ouço o leve oscilar do pêndulo. A lira anda, às vezes eu me pergunto se o tempo existe, se eu existo”. Há, nesse parágrafo, o corte do substantivo *relógio*, originalmente localizado antes de *pêndulo*. Entre esses dois momentos, no maço M5, há dois parágrafos que tratam respectivamente das sensações ocorridas durante a noite de espera e da reflexão acerca da família e do destino que cada um escolheu seguir. Verificando-se como se dá o início desse mesmo sub-capítulo XV na versão publicada, com mais clareza vai se observar que ambos são diferentes:

Penso para trás: quantas estações ultrapassei desde que perdi a memória? Ah, sei que deverei buscá-la para me fazer inteira outra vez.
Um pássaro canta lá fora. Pressinto-lhe o vôo na pele e uma nostalgia dos sons e aromas jamais vividos, como se estivessem me anunciando a morte.

A água do rio murmura. E invento as árvores, as que foram pontos de referência durante toda a amena loucura, dias e noites e dias e noites imersa na estranheza, enquanto adiante a vida cumpria os ciclos.

A questão da espera segue no decorrer do texto no M5. A personagem já não espera mais sozinha: tem as flores, a ceia, tudo que definha com o tempo junto dela.

Pela janela pouso o olhar no universo, microcosmo que me cerca. Desde domingo espero, desde domingo não sei de mim nem durmo nem me alimento. As flores que colhi começam a murchar. Enrolei-as em fitas brancas, como se fossem para uma festa, para uma celebração de bodas. Quero recebê-lo com esta camisola de linho egípcio, um pouco rota é verdade, mas tão bonita.

A mesa ainda posta, os candelabros, a baixela, a ceia que preparei. Tudo apodrece.

A penúltima frase sofre o corte do advérbio *cuidadosamente*, localizado em seguida do verbo *preparar*. Esse corte é um pequeno e típico exemplo da linguagem sintética buscada pela autora, pois o advérbio, nesse caso, exerce apenas a função de reforço. Se tudo foi preparado com carinho para uma pessoa especial, cuja falta fez perder o sono, a fome e os sentidos, logo foi feito *cuidadosamente*, e a colocação do advérbio tornou-se desnecessária. Na “última versão”, os mesmos parágrafos estão desenvolvidos em um único, constituindo o sétimo parágrafo do SB-XV:

Sonolenta, resolvo andar, andar no escuro do dia claro. Acendo o lustre imenso que joga luz sobre a toalha bordada: a mesa de jantar, posta ainda, louça azul e branca, talheres, cristais, candelabros, velas escorridas, garrafas de Liebefraumilch. E a terrina, ao centro, de onde pendem ramos secos enrolado em fitas, como se fossem para uma festa. Celebração de bodas? (Bins, 1983, p. 76).

Percebe-se que em ambos há palavras e frases iguais, embora inseridas em contextos diferentes: o primeiro mostra os fatos com propriedade, ou seja, tudo acontece por que se sabe o motivo. As flores começam a murchar, por exemplo, e por isso são enroladas em fitas brancas, podendo estar referindo-se à morte; o segundo tem a atmosfera da incerteza. E, nesse caso, as flores ou os ramos secos também estão enrolados em fitas brancas, porém não há um porquê. A questão gira em torno do tempo: enquanto uma vive uma situação, a outra estranha a situação já ocorrida que lhe dá a sensação de distanciamento, “celebração de bodas?”.

Daí em diante os textos se assemelham no que diz respeito ao conteúdo de cada um. A personagem observa uma aranha que tece e em seguida começa a pintar. Deseja ir até o portão atrás de alguma pista, mas retorna à atividade logo em seguida. Nesses cinco parágrafos que estão no M5 há duas substituições, dois cortes e uma adição. Os três últimos parágrafos também se assemelham aos do texto publicado, mas é importante observar algumas alterações que há no M5:

Já é noite outra vez e o crepúsculo envolve o começo e o final dos tempos. Fecho a janela outra vez e tropeço, junto à mesa.

A memória retorna, lenta: sim, a tampa da terrina, quebrada em véspera de feriado quando, para esperá-lo, arranjei um ramo de flores enrolado em fitas brancas.

Escuto o barulho da louça fragmentando-se, feito eu. Recolho os cacos:

A frase “Fecho a janela outra vez e tropeço, junto à mesa” foi inserida em uma releitura, pois está sob a forma manuscrita à caneta preta. O tropeço parece ter uma função fundamental: a de fazer a personagem voltar a si, retornar à realidade objetivamente, fazendo seus pés entrarem em contato com um objeto concreto.

O verbo “retornar”, inserido no lugar de “voltar”, e o adjetivo “lenta”, colocado no lugar de “devagar”, também tiveram suas modificações feitas à mão. Embora sinônimos, o adjetivo *lenta*, por sua própria pronúncia, parece ser uma escolha mais adequada. No original, o advérbio *festivamente* (“quando para esperá-lo, festivamente, arranjei um ramo de flores enrolado em fitas brancas”), logo sofreu um corte, talvez pelo mesmo motivo de estar em um contexto em que sua presença é desnecessária. O verbo “juntar” foi substituído por “recolher”, e essa escolha pode ser interpretada não apenas como uma simples troca de sinônimos, mas como uma adaptação, já que “recolher” denota a junção de coisas para si, para próximas de si. A louça estava se quebrando feito ela, portanto, mais oportuno do que juntar seus próprios destroços para nenhum fim, é recolher pedaço por pedaço de si para tentar recompor-se.

O que se pode constatar a partir da análise dessa pequena parte extraída dos maços M1, M2, M3, M4 e M5, é que já é possível pré-estabelecer a ordem em que estes foram concebidos. Através das rasuras e da verificação das mudanças ocorridas no decorrer do texto, pode-se concluir que os maços, numerados dessa forma quando se teve um primeiro contato com o material, tenham sido elaborados nessa seqüência. E isso também já transfere os maços restantes (M6, M7, M8, M9) para uma etapa final de um trabalho de elaboração de *Jogo de fiar*. Nesses outros maços, cujo sub-capítulo XV não difere muito do da obra editada, nota-se que houve um trabalho de montagem, ou seja, os primeiros rascunhos precisaram passar por um processo de desmontagem e reconstituição para que os demais já pudessem estar mais próximos do texto da obra editada. O texto não foi descartado em sua totalidade, até por que a parte final desse sub-capítulo em todos os nove maços se aproxima no que se refere ao conteúdo, e a parte inicial, mesmo com conteúdos um pouco diferentes, tem correspondência em alguns momentos, mas é perceptível que houve, sim, um trabalho de costura e aprimoramento.

Portanto, isso justifica a ordenação partindo de uma análise apenas nos cinco primeiros maços, já que os outros quatro, por serem praticamente equivalentes ao da obra editada e não apresentarem um número significativo de rasuras, não acrescentam informações para o trabalho genético.

É relevante constatar ainda em relação a esse sub-capítulo que talvez a intenção da autora tenha mudado no decorrer do processo. Em outras palavras, como o texto se manteve o mesmo por cinco maços e foi modificado apenas em um sexto rascunho, é provável que a própria autora tenha percebido que tal parte da obra não condizia com o restante, cabendo receber mudanças.

Visto, então, alguns aspectos referentes ao SB-XV, o terceiro e último sub-capítulo selecionado para análise (SB-XXVI) está localizado na página cento e quinze da obra editada. No decorrer da leitura desse sub-capítulo, chamou a atenção um parágrafo em especial:

Isabel? Abandonou o Brasil construindo na Europa (espécie de retorno às avessas?), nova vida; mas terá ela se libertado da maldita carga? Ouço-lhe ainda o peito ofegante, a asma, forma infantil de rebeldia contra o absurdo existencial (Bins, 1983, p. 116).

Esse é o quarto parágrafo do SB-XXVI da versão publicada de *Jogo de fiar*. Se atentarmos a ele, será possível chegar a uma conclusão: o sub-capítulo anteriormente analisado (SB-XV), que em boa parte sofreu corte, teve algumas partes do seu conteúdo recuperado posteriormente. A idéia do que foi antes escrito baseava-se em uma espécie de lembrança da família, de reflexão sobre o destino de cada um, em um momento de fragilidade do ser e estar da personagem. Na obra editada, que inicia o sub-capítulo com “Eu me indago neste domingo fatal reinventando o poeta, ‘é assim que o mundo acaba? Não com um estrondo mas com uma lamúria?’” (Bins, 1893, p. 115), o referido parágrafo também não deixa de estar inserido em um contexto reflexivo – o verbo “indagar” nos remete a isso–, porém, em um outro estágio de vida da personagem.

O sub-capítulo em questão (SB-XXVI) é composto por doze parágrafos na obra editada, que, em parte, inicialmente, equivalem aos maços manuscritos M1, M3, M4, M5. Importante é fazer duas observações: a primeira é a de que não foi possível localizar com precisão esse sub-capítulo no maço M1. Como afirmou-se, tal maço está incompleto e em desordem; algumas páginas manuscritas, outras datiloscritas; algumas numeradas, outras, não; e ainda estão misturadas às laudas. Portanto, devido principalmente à falta de organização do próprio maço e à impossibilidade de reorganizá-lo, só foi possível perceber, através de uma página localizada, que o referido sub-capítulo também possui a mesma característica dos demais mencionados. Em razão das causas mencionadas, fica inviável inseri-lo na análise. A outra observação é relativa ao M2. Nele não foi possível verificar sua característica em relação a esse sub-capítulo SB-XXVI, pois faltam algumas páginas. Portanto, ele também não fará parte da análise nesse momento de análise.

O sub-capítulo SB-XXVI do original e do maço M3 começam relativamente semelhantes, mas já no primeiro parágrafo mostram suas diferenças:

Eu me indago neste domingo fatal reinventando o poeta, “é assim que o mundo acaba? Não com um estrondo mas com uma lamúria?” Um ai, depois surdo grito ecoando em cada poro do corpo, assim é a morte, penso enquanto fechada no banheiro inicio o exame do revólver (Bins, 1983, p. 115).

– É assim que o mundo acaba?

Eu me indago perplexa, nesta tarde fatal reinventando Eliot, é assim que o mundo acaba? Não com um estrondo mas com um sussurro? Um ai, depois surdo grito ecoando em cada poro do corpo, meu Deus, assim é a morte penso enquanto inicio, trancada no banheiro, o corte dos pulsos.

O aspecto que mais chama a atenção nesses parágrafos iniciais diz respeito à última frase. Nela há uma troca de elementos: na primeira, a personagem está trancada no banheiro examinando um revólver, enquanto que, na segunda, ela também está no banheiro, porém cortando os pulsos. Portanto, se a ferramenta é outra, muito provável que o texto da seqüência também seja outro.

No M3, o primeiro da ordem pré-determinada anteriormente entre os maços M3, M4 e M5, o texto segue assim:

Um fio de sangue a correr, diminuto, frágil sangue humano. Mas havias me dito ser impossível prosseguir. Sim, uma outra mulher que exigia a separação definitiva. – Não suporto mais viver assim, repartido, fingindo que tudo está bem... Adoeceste, tentei te ajudar, fiz das tripas coração e de súbito o amor. **Ah, a banalidade das palavras.**

A primeira frase (“Um fio de sangue a correr, diminuto, frágil sangue humano”) faz sentido se relacionada ao fato de a personagem estar cortando os pulsos. Ao contrário do que está na “versão final”, em que ela analisa uma arma: “É uma arma virgem, digo estupidamente, adquirida por Daniel em dia de medo, tanta violência, desculpou-se guardando-a por baixo das camisas na gaveta da cômoda” (Bins, 1983, p. 115). Em outras palavras, ao modificar o objeto cortante por uma arma, a autora teve que também fazer ajustes com o restante do texto, ou pelo menos com o restante do parágrafo, para que a idéia fosse

concluída. O fato de ser uma cena em que a personagem apenas analisa uma arma não tem implícita a idéia de que ela realmente estivesse agindo de forma violenta contra si mesma, ao contrário da cena descrita nos maços, em que já há a presença do sangue, pois o ato já está em andamento. A frase em negrito, no M3, não está datilografada como o restante do texto. Ela está manuscrita e, portanto, foi inserida em uma releitura, assim como o “e” (“e de súbito”) colocado no lugar de “mas” também em outro momento da escrita. A frase inserida à mão enfatiza a questão da trivialidade, daquilo que passa e se esquece com o tempo. Ela remete ao que foi tratado no outro capítulo: a pintura como meio de captar os momentos com menos risco de serem apagados da lembrança, tratando a pintura como oposta às palavras, quando afirma que “as palavras não bastam para manter a lucidez”.

O referido sub-capítulo SB-XXVI na versão publicada inicia com uma reflexão, uma indagação sobre o mundo, o seu fim e o fim de uma vida, reinventando Eliot, como afirma a personagem: “é assim que o mundo acaba? Não com um estrondo mas com uma lamúria?”⁹. Como afirmou-se acima, a personagem encontra-se no banheiro analisando um revólver, adquirido por Daniel. Entre as lembranças que começa a ter sobre o dia em que viu Daniel e a arma, dá novamente indícios de que continua perdida de si, se não mais ainda: “Calibre 38? Trinta e oito? Que idade a minha? Trinta e nove, quarenta, perdi a conta, perdi-me de mim, de ti, de todos. Sequer tenho nome. Sou simplesmente A.” (Bins, 1983, p. 115). Ela segue observando a arma, na tentativa talvez de criar coragem para usá-la. Recorda, então, uma por uma das pessoas que passaram por sua vida, Norah, Lucas, Daniel, Aaron, tudo o que foi atingido pela consolidação da sua auto-destruição. Dessas lembranças, ela faz questão das mais importantes: o câncer de Aaron, a confissão de Daniel sobre o seu relacionamento duplo. A narrativa segue tensa, e tudo nos leva ao fim, não só pela presença do revólver que ela não sabe manusear, mas por toda sua história que parece não fazer sentido nem nunca ter feito:

⁹ Trata-se de um poema de T. S. Eliot, intitulado *Os homens ocios*, cujos versos estão na quinta parte do poema.

Retorna o sangue, escorre pelas coxas de criança, o rio a fluir distante de mim (era um vestido xadrez com sua casta gola branca. De cima a baixo o sabotoei, encarei-me), encaro-me, hoje, nua, seios flácidos, fartos pêlos sombreiam o delta no qual brincava em noites de solidão. Cintura, ancas alargando-se, esses rostos de onde saltam triplos olhos verdes a me interrogarem (Bins, 1983, p. 117).

A personagem dispara o gatilho: são três tiros que destroem o vidro. Um dos estilhaços a corta no pulso direito e ela desperta com o sangue que escorre.

Toda cena apenas reforça a questão da personagem sem rumo, sem orientação nem objetivo. A cada momento da narrativa, ela parece perder-se mais de si e de sua própria história, mais pelo fato de não acreditar em nada, nas pessoas, e julgar que tudo foi em vão e que dela nada pode ser recuperado: “A cada encontro, sou transformada em outra, na outra, em outras” (Bins, 1983, p. 118). Em outras palavras, a personagem é capaz de se auto-transformar continuamente, distanciando-se cada vez mais de sua verdadeira essência.

O texto do sub-capítulo SB-XXVI do maço M3 também inicia com a mesma reflexão do poema de Eliot, com a diferença que nele o nome do poeta é explicitamente citado: “Eu me indago perplexa, nesta tarde fatal reinventando Eliot (...)”. A personagem, como se viu, está trancada no banheiro, porém, diferente da versão publicada, iniciando o corte dos pulsos. As frases que dão seqüência ao texto nos levam a acreditar que essa cena é conseqüência de uma separação. O que na “última versão” está entre o quinto e o sexto parágrafo, em um momento em que a personagem reflete sobre várias pessoas que passaram por sua vida, nesse maço está logo no início, sendo forte indício de que a causa da tentativa do suicídio tenha sido a separação e o inconformismo.

Nesse momento é importante fazer uma pausa para uma observação. É fato que os sub-capítulos do M3 e da versão publicada iniciam de maneira semelhante, cada um com seu objeto de suicídio, mas ambos com a mesma intenção de morte. Porém, o que se pôde observar no decorrer da leitura do M3 é que esse texto, atribuído ao SB-XXVI, corresponde ao SB-X da

versão publicada em 1983. Ou seja, é possível afirmar diante de tais constatações que houve novamente um trabalho de deslocamento, e nesse caso, um deslocamento de um sub-capítulo quase em sua íntegra. Eles se equivalem apenas no início e no final:

A cada encontro sou transformada em outra, na outra, em outras. Meu corpo claro, por vezes moreno, meus pequenos seios imensas colinas que sugas em anseio de regredir ao útero. O púbis, os púbis, ora castanhos, ora ruivos, dourados, minhas finas coxas de repente assumindo proporções enormes enquanto evocas tuas fantasias de macho ferido. Corpos-objetos, perdidas almas, despedaçando-se feito louça escorregadia ao chão. A terrina sim, de Macau, em cuja tampa quebrada tropeçarei depois.

Esse último parágrafo referente ao sub-capítulo SB-XVI em questão do M3, se comparado com o da “última versão”, permitirá perceber que se assemelham, e que, também, são pouquíssimos os aspectos que os diferem.

Em um momento de muitas lembranças, esse texto, mesmo não sendo equivalente ao que foi editado, segue reflexivo. A personagem ao deparar-se com o sangue que escorre lembra de fatos passados, de quando ainda tinha alguém por ela, Norah, por exemplo. Pode-se perceber que tudo aconteceu devido à separação, que não ocorreu de fato: “Abdicas da separação. E prosseguimos, apesar da perda mútua. O automatismo de situações e personagens fabricadas”. Na versão editada, a mesma frase segue assim: “O fio prossegue, apesar da perda, do automatismo das situações” (Bins, 1983, p. 118). Ao invés de “prosseguimos”, verbo que se refere à personagem e a Daniel, Bins opta por “o fio prossegue”, pois, justamente, é o fio que os une, os hábitos, os costumes, que segue, e não mais os dois enquanto casal, unidos pelo amor e não pelo comodismo.

O interessante nesse momento é relembrar a leitura da obra até chegar a esse sub-capítulo. Trata-se do SB-XXVI. Porém, a versão editada traz no SB-X, na página quarenta e sete, esse mesmo texto que vimos não corresponder. Que o trabalho de recorte e de montagem foi desenvolvido pela escritora durante a criação de *Jogo de fiar* já está claro, pois é perceptível que o que não se encaixa em algum momento da obra é reaproveitado em outro, às

vezes em sua totalidade, outras em parte, mas com a mesma idéia ainda ativa, ainda em outras, reescrito apenas.

Visto isso, é viável, portanto, o trabalho genético de averiguação do processo criativo entre o SB-XXVI dos maços M3, M4 e M5, e o SB-X da versão editada, já que são equivalentes.

Como foi afirmado anteriormente, o início dar-se-á pelo M3, que, pelas rasuras observadas, é o primeiro da seqüência, considerando que a seqüência nesse caso é composta apenas por três maços.

Os dois primeiros parágrafos do M3, analisados anteriormente, tratam da mesma questão tanto no maço quanto nos dois primeiros parágrafos da obra editada. A partir do quarto parágrafo é que o texto que consta no maço vai se equivaler ao texto do SB-X da “última versão”:

O espelho tríplice do banheiro me espia: três vezes eu e não sei quem são as imagens da pessoa que não sou. Sangue, o sangue derramado, surgido de dentro, escorrendo pelas coxas de criança (Bins, 1983, p. 47).

De súbito o amor, repito em frente ao espelho tríplice. O cristal me contempla, me espia: três vezes eu e não sei quem são as imagens da pessoa que não sou. Sangue, o sangue derramado, lembro, surgindo de dentro, escorrendo pelas coxas de criança.

O primeiro parágrafo transcrito faz parte da versão editada, e o segundo, do M3. O sub-capítulo anterior ao primeiro parágrafo transcrito da obra editada finaliza com a personagem se descobrindo mulher, “insciente portadora, geratriz” (Bins, 1983, p. 45), conhecendo a menstruação, “sem explicação materna, sem aviso” (Bins, 1983, p. 45). Portanto, o sangue referido pela personagem, “o sangue derramado, surgido de dentro, escorrendo pelas coxas de criança”, é o sangue que representa seu ingresso na maturidade, o sangue da menstruação, representativo de uma das suas três fases. Já na versão do terceiro maço, apesar do sangue também estar se referindo à menstruação, é referido no momento em que a personagem vê o sangue correndo em razão do corte dos pulsos. É o momento de união de tempos.

A principal diferença está, portanto, no tempo em que as situações acontecem. Na “última versão” há uma espécie de cronologia, ou seja, os fatos acontecem em uma ordem temporal, ou, ao menos, tentam manter uma lógica de tempo, mesmo que a personagem, já adulta, interfira com reflexões a todo instante. No maço, o contexto do que foi transcrito é outro: a personagem está no banheiro dando início ao corte dos pulsos, quando relembra um período marcante em sua história, o do “sangue derramado”, “surgindo de dentro”.

O texto editado segue com a personagem se observando, olhando seu sangue, enquanto desabotoa o vestido e percebe algumas mudanças em seu corpo: “A cintura estreita, ancas ainda estreitas, pernas longas e esses rostos de onde saltam tríplexes olhos claros a interrogarem-me” (Bins, 1983, p. 47). O parágrafo seguinte no livro editado, “O fio serpenteia, para frente, para trás, sinuoso, revelando fragmentos de quem fui, de quem serei. Ou não? Uma criação imaginária de mim mesmo? **Alguém que se chama A.?**”, chama a atenção sobretudo pela última frase, que no maço M3 está escrita dessa maneira: “Uma criação imaginária de mim mesma? Alguém que se chama A: A., A., A., A.?, Anônima, ausente, amorfa, quem sou?”. Certamente, as últimas palavras sofreram corte em alguma das versões, possivelmente quando o sub-capítulo SB-XXVI foi deslocado mais para o início da obra, para o SB-X. Pensar que A é o “nome” da personagem, ou a maneira como ela se intitula por falta de parâmetros, é também pensar que se trata já de uma pessoa anônima, ausente, amorfa ou o que quer se seja e se refira à anulação. Portanto, tais palavras apenas redundam o que o “nome” da personagem traduz por si só.

Mas como já foi observado, Patricia Bins costumava reaproveitar o que escrevia, descartando apenas o que percebia de exagero. Não por acaso que se têm nove maços sobre a mesma obra e mais tudo o que se perdeu com o tempo. Isso posto para constatar que no sub-capítulo seguinte, o SB-XI da obra editada, há no segundo parágrafo a frase: “Mas eu me chamo A. Sou anônima, amorfa, ausente” (Bins, 1983, p. 51). Isso não deve mais ser surpresa, pois alguns fatos nos levam a acreditar que *Jogo de fiar* foi elaborado literalmente como um jogo de fiar, remontado e reaproveitado a todo instante da criação.

Dando continuidade à narrativa, a personagem imagina-se idosa e, logo, desperta com o sangue escorrendo outra vez:

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 parte de algum momento solene (Bins, 1983, p. 47).

Essa é a continuação, na obra editada, do parágrafo em que a personagem está se imaginando mais velha, antes de despertar para o sangue. É quando observa que está sozinha, acompanhada apenas de alguns objetos. Ela enche a pia de água fervente e mergulha dentro a se livrar do sangue. Na obra editada, o texto traz uma frase que modifica o seu sentido, e que não há no texto do M3:

Em pânico encho a pileta de água fervendo e mergulho fundo, a me livrar, emergir, distante do grito. A água tinge-se viva. Como num ritual murmuro rezas, ladainhas, afastando essa nova traição.

Chamo por Norah que aparece à porta, entediada: – Que foi? – Aponto para a água sangrenta: – Acho que vou morrer (Bins, 1983, p. 48).

A frase destacada mostra que alguém apareceu para auxiliar a menina. Como a transcrição é do texto da “versão final”, que persegue uma linha cronológica a fim de buscar dados para compor o presente da personagem, o fato de Norah aparecer à porta, com efeito, comprova que a personagem apenas desenrola os acontecimentos, ao contrário da versão do mesmo sub-capítulo que está no M3:

Chamo, clamo por alguém. Em desespero encho a pileta de água fervente e mergulho fundo, a me livrar, emergir, distante do grito. A água tinge-se de vermelho. Como num ritual murmuro rezas, ladainhas, afastando esta nova traição.

– Acho que vou morrer.

Importante lembrar que no M3 a personagem estava em um processo de corte dos pulsos. Disso resultou o derramamento de sangue, que a fez recordar do período em que descobriu a menstruação: “Sangue, o sangue derramado, lembro, surgindo de dentro, escorrendo pelas coxas de criança”. Na frase

“Desperto para o sangue que não pára”, anterior ao parágrafo acima transcrito, a personagem desperta para o sangue que escorre dos pulsos, e não o sangue da menstruação. Não é difícil perceber isso, pois se na obra editada a personagem segue uma ordem de tempo em suas reflexões, o sangue a que se refere é o sangue da juventude, pois ela está, naquele momento, relembrando sua adolescência. No M3, ela também relembra sua adolescência, mas em razão da presença do sangue, que faz com que ela ligue os dois tempos, o presente e o passado. E quando desperta para o sangue, é para o sangue dos pulsos. Ela volta por um momento à realidade, e quando diz “Acho que vou morrer” retorna novamente ao passado, pensando na reação de Norah e na pouca assistência que teve. Há, no M3, uma mistura constante de tempos: alguns fatos do passado que se mesclam com a situação presente:

Acho graça porque não tenho mais certeza de nada. Nado, sobrenado, o nada. Porta fechada, desde sempre o muro a separar os dias das noites.

– Chega! Olhe só como você está imunda. Já ao banheiro!

(...) Um securo e os sons da tua voz se repetindo, surgindo como se não houvesse nada. Mas então choras, a estancar o sangue. – Minha vida acabou, minha-tua-nossa-vossa vida. Vidas. Os filhos.

Percebe-se com essa transcrição que a personagem, quase que no mesmo instante em que está tratando do passado, também volta a si e à realidade do presente. Ela relembra uma frase dita por Norah (“– Chega! Olhe só como você está imunda. Já ao banheiro”) e, em seguida, já refere-se a Daniel, personagem de suma importância em seu presente. O contrário acontece na obra editada, que, como já constatado, segue uma linha cronológica: “Cuido-me com minha semente de mistério, de súbito incorporada ao fio. – Fiquei doente – explico nas aulas de ginástica, naqueles dias.” (Bins, 1983, p. 48).

É possível constatar alguns aspectos sobre esse recorte de *Jogo de fiar*: primeiro que os textos se aproximam, no que tange às palavras, às frases e até mesmo ao conteúdo. Porém, o deslocamento desse sub-capítulo fez com que seu conteúdo sofresse algumas modificações, pois talvez a idéia de tornar o tempo do texto cronológico tenha surgido para a autora em alguma das releituras. Disso, pode-se listar a segunda constatação, referente ao processo criativo da obra. Mesmo que a hipótese de que autora tenha tido o desejo de

modificar um pouco a idéia do livro seja de fato verdadeira, e mesmo com o deslocamento do sub-capítulo, que fez com que o conteúdo sofresse certas modificações, o processo de escrita de Patricia Bins relativo à criação de *Jogo de fiar* constitui-se no aproveitamento do processo em si. Ou seja, tudo o que foi escrito durante o processo criativo da obra, foi mantido ou, de certa forma, aproveitado ou reaproveitado em outro momento, modificado, transformado, deslocado. Em outras palavras, nada foi totalmente descartado durante o processo de criação utilizado por Patricia Bins.

Dito isso, é importante analisar o que aconteceu, as mudanças que ocorreram, entre os três maços citados anteriormente (M3, M4, M5), não esquecendo que os maços M1 e M2 também fariam parte dessa análise, se suas páginas estivessem disponíveis. Até aqui, foi feita a comparação de um mesmo sub-capítulo: o SB-XV do maço M3 e o SB-X do original, que, por ter sofrido o processo de deslocamento, não coincide na localização, mas se assemelha no conteúdo.

O maço M3, cujos exemplos foram dele retirados até então, é composto por dezessete parágrafos. Nele, as rasuras são feitas à caneta azul. Dessas rasuras, são, aproximadamente, dois cortes, uma substituição e uma adição. O maço M4, já aparenta ser o que representa uma releitura posterior por dois aspectos: primeiro que nele há rasuras diferentes das do M3; segundo que os dois cortes, a substituição e a adição que foram feitas no M3, aparecem xerografados. O maço numerado para o trabalho como número quatro possui apenas um tipo de rasura: uma única substituição feita à caneta azul: trata-se do quinto parágrafo, “Vejo-me idosa, tranço os cabelos grisalhos, três vezes os retranço. Tenho frio. Passo **as mãos** na pele arrepiada”, em que a expressão “as mãos” é substituída por “os dedos”. Até esse ponto, parece que a releitura serviu apenas para confirmar a idéia do texto, ou seja, pelo baixo índice de rasuras, o texto supostamente deve ter correspondido a proposta inicial da autora.

Porém, ao analisar o maço M5, que, pela seqüência, faz parte daqueles mais próximos à “versão final”, é possível perceber que, pelo

contrário do que se supunha, o sub-capítulo em questão não preencheu em sua totalidade a idéia que a autora tinha para a narrativa. Os índices de rasura são bem mais relevantes e, mais do que isso, são rasuras pertinentes e que se mantiveram até a “última versão”. São seis substituições, seis cortes e quatro adições, aproximadamente. Desses processos ocorridos, pode-se exemplificar com aqueles mais significativos:

Eu me indago perplexa, nesta tarde fatal reinventando Eliot, é assim que o mundo acaba? Não com um estrondo, mas com **uma lamúria?** Um ai, depois surdo grito ecoando em cada poro do corpo, Deus, assim é a morte penso, enquanto inicio, trancada no banheiro, **o exame do revólver. Sei que está carregado, não entendo porém de balas ou gatilhos. É uma arma ainda virgem, penso, adquirida por Daniel em dia de medo. Tanta violência por toda parte, é melhor se prevenir – Calibre 38? Trinta e oito.**

Nessa transcrição há duas adições de pontuação, duas substituições e dois cortes. A primeira substituição é da expressão “um sussurro” por “uma lamúria” (“Não com um estrondo, mas com uma lamúria?”). A palavra “sussurro” contrapõe-se com o sentido de “estrondo”. O que a personagem faz durante a leitura é lamentar-se por sua vida e seu destino, relatando seu atual estado de desgraça. Portanto, mesmo que “lamúria” venha quebrar a linearidade dos antônimos “estrondo” e “sussurro”, impõe-se mais categoricamente ao sentido do texto no qual está inserido. A segunda substituição, que também poderia ser classificada como um corte (“o corte dos pulsos”) e uma adição (em negrito na transcrição), é interessante no que diz respeito à mudança que se dá no interior do texto, em seu sentido. Como nos maços anteriores, a personagem está no banheiro iniciando o corte dos pulsos. Porém, nesse maço, a expressão que segue em negrito na frase “Um ai, depois surdo grito ecoando em cada poro do meu corpo, Deus, assim é a morte penso, enquanto inicio, trancada no banheiro, **o corte dos pulsos**”, sofre um corte (ou uma substituição). Em seu lugar, manuscrito à caneta azul, está: “o exame do revólver. Sei que está carregado, não entendo porém de balas ou gatilhos. É uma arma ainda virgem, penso, adquirida por Daniel em dia de medo. Tanta violência por toda parte, é melhor se prevenir – Calibre 38? Trinta e oito”. Vemos, portanto, que, nesse maço, o quinto na ordem das releituras, há uma importante modificação no

texto. Importante, pois essa mudança é incorporada até o final, já que na “versão final” o objeto com o qual a personagem se relaciona é uma arma.

Outro exemplo está no décimo segundo parágrafo:

– Chega! Olhe só como você está imunda. Já ao banheiro!
Hoje contemplo o sangue a esvaír-se lentamente. Sou portadora de vida, geratriz. O fio, murmuro, o fio desfeito assim abruptamente?
 Vens, movido por estranho pressentimento. – Abre a porta!

A palavra “hoje”, inserida à caneta azul, enfatiza a questão do tempo, pois, a frase anterior (“Chega! Olhe só como você está imunda. Já ao banheiro!”) diz respeito a um tempo passado, e o “hoje” traz o leitor de volta ao tempo presente da personagem, já que “o sangue a esvaír-se lentamente” é o sangue referente ao que está acontecendo no banheiro e não ao sangue referente a outra época.

5.2.3 POR SELEÇÃO DE PARÁGRAFOS

Primeiramente, de uma maneira ampla, foi necessário fazer um recorte mais generalizado, porém pontual, de alguns sub-capítulos que tivessem sofrido rasuras consideráveis do ponto de vista da Crítica Genética, com o objetivo de estabelecer uma organização dos documentos de processo sobre *Jogo de fiar*. Esse trabalho realizado até o momento proporcionou uma primeira amostra da gênese da referida obra. Contudo, vê-se necessário filtrar o *corpus*, sob a forma de seleção de parágrafos, para que de fato essa ordem sugerida seja totalizada e confirmada. Uma breve análise sobre as rasuras ocorridas em textos menos extensos (e, por isso, a opção pelos parágrafos), pode fazer com que o percurso criativo do romance em questão transpareça ao leitor mais objetivamente.

No capítulo Terra, SB-XII, a personagem principal descobre que Aaron está com câncer, sem qualquer hipótese médica de cura:

Definha a olhos vistos. Um incrível sentimento nos une, embora, a princípio, sabedores da realidade, quiséssemos fingir um tempo atemporal.

O Câncer generaliza-se rapidamente. – Aceitar a morte? Carregamos a semente, não uma condenação, mas uma decorrência do próprio ciclo vital, o amor da natureza por si mesma. Mas não consigo acreditar que meu ciclo se cumpra agora... (Bins, 1983, p. 56).

Desolada, a personagem perde o sentido da vida: “(...) perda de mim, não sou ninguém” (Bins, 1983, p. 56). E, a partir desse acontecimento, “retorna a melancolia, o recolhimento para dentro do casulo” (Bins, 1983, p. 56). Adoece e, quando “recuperada”, entrega-se a futilidade do dia-a-dia, à vaidade, interessando-se por roupas, sapatos, cosméticos, namoros inconseqüentes: “Ainda não sei quem sou. Sou A.: absurda?” (Bins, 1983, p. 58).

O parágrafo a seguir reproduzido é a seqüência nos maços M2, M3 e M4 dos parágrafos anteriormente descritos da versão publicada:

Delicado, fecha-me as pálpebras com dois dedos da mão direita e com a esquerda afaga o rosto molhado. Beija-me os olhos, as pontas das orelhas. Abre-me a boca com os dentes e cospe: sua saliva tem o gosto da morte.

– **Quero me despedir assim, sem tristeza, nem dramatização. Viajarei ainda esta noite à fazenda onde pretendo passar o tempo que me resta.**

O parágrafo em negrito não consta na “última versão”. Entretanto, ele faz parte dos maços M2¹⁰, M3 e M4, sofrendo corte na íntegra apenas no M5, à caneta azul, sendo incorporada essa rasura nos maços M6, M7, M8 e M9, onde o referido parágrafo não mais aparece.

O SB-XII é basicamente constituído por discurso indireto, sendo o discurso direto pouco utilizado. O que se pode levantar como hipótese para o corte do parágrafo é justamente o estilo poético e narrativo em que o sub-capítulo foi construído, e de que o parágrafo rasurado destoa.

Na página noventa e sete, no capítulo Desmemória, está localizado o segundo parágrafo selecionado para uma breve análise da sua criação em sete dos nove maços¹¹:

¹⁰ Importante lembrar que a análise terá como uma das primeiras versões da obra o **M2**, pois o **M1** não fornece material suficiente.

¹¹ O primeiro e segundo maços não possuem material suficiente para análise. Por esse motivo, não fazem parte da análise nessa seleção.

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).

Os maços M3, M4 e M5 finalizam o parágrafo na primeira frase “Sinto o cheiro de incenso no ar escuro da igreja em que sofregamente sou sacristão e filho de Maria”. Apenas no maço M6 é que ocorrem algumas alterações. Uma delas, e mais importante para o que se pretende nesse momento (o estabelecimento da ordenação dos maços) é a adição manuscrita à caneta azul do restante do parágrafo “Quando descobri que minha mãe dormia com papai, não quis mais ser filho de Maria. Preferia ser filho da puta”, que nos maços anteriores (M3, M4, M5) não aparece. E, para confirmar o que anteriormente já havia sido levantado como hipótese, os maços M7, M8 e M9 mantêm incorporada a adição bem como está na versão final, sendo, portanto, versões que se referem ao momento final da criação de *Jogo de fiar*.

6 CONCLUSÃO

A investigação genética desta pesquisa foi desenvolvida na obra *Jogo de fiar*, de Patricia Bins, tendo como objetivo a organização do seu prototexto, constituído por diferentes tipos de documentos de processo.

Primeiramente, é importante ressaltar que a obra em questão não foi escolhida ao acaso. Para esta escolha, foi preciso levar em conta alguns critérios, como o de disponibilidade do material sobre a obra, acesso aos documentos, entre outros tão fundamentais quanto estes. Como já mencionado, a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul dispõe de um espaço que abriga acervos diversos de diferentes artistas gaúchos. Isso viabilizou de forma prática o desenvolvimento deste trabalho.

Considerando que a Crítica Genética trabalha o percurso de criação das obras de arte, resolveu-se, então, dar continuidade à pesquisa iniciada no Curso de Especialização em um *corpus* mais amplo e de gênero diferente do que fora trabalhado anteriormente. Estabelecido o *corpus*, mesmo que de forma ampla, e a teoria, foi preciso determinar um objetivo e uma metodologia. Ou seja, esclarecer o quê poderia ser feito com tais materiais.

O prototexto de *Jogo de fiar* é constituído de múltiplos documentos: fotos, cartas, entrevistas, rascunhos, manuscritos, etc. Foi necessário avaliar o tempo de desenvolvimento da pesquisa e, sem dúvida, fazer um recorte do *corpus* por dois motivos: pela duração do curso, que não permitiria excessos teóricos e metodológicos em razão do tempo necessário para a finalização, e pelo foco da pesquisa, pois planejar um *corpus* muito amplo poderia desvirtuar a idéia principal.

Há no acervo Patricia Bins documentos interessantes, não apenas ao que se refere à *Jogo de fiar*, mas materiais sobre outras obras que são parte de sua produção literária, bem como objetos relacionados a sua vida pessoal. A escolha da obra foi, de fato, algo particular; como uma escolha de fora para dentro. O texto, a maneira como foi escrito, o conteúdo e a mensagem desenvolvida pela obra, pré-determinaram a escolha. Porém, como afirmado anteriormente, não bastaria apenas a identificação com a obra para uma

investigação genética se não houvesse material que abarcasse seu processo criativo. O acervo Patricia Bins preserva os manuscritos de *Jogo de fiar*, um conjunto de nove maços, que identificam de forma consistente os traços do seu processo criativo. Portanto, resolveu-se que o trabalho focaria seu objetivo na organização do prototexto constituído pelos nove maços manuscritos, reconstituindo, à medida do possível, o caminho tenso da obra, com o auxílio, principalmente, das rasuras encontradas nos maços e nos demais documentos, que, porventura, auxiliariam no esclarecimento de certas informações.

Como se afirmou no decorrer deste trabalho, a Crítica Genética conta com a Crítica Textual no que tange ao processo de colação entre duas ou mais versões de um mesmo texto. E foi, então, a partir deste procedimento que a pesquisa teve seu início prático.

Tomando por base o texto editado, publicado pela Editora Nova Fronteira, em 1983, cada página dos nove maços foi comparada linha a linha com o texto da “obra final”. Nas folhas, ligadas lado a lado (cada uma representando, em algarismo cardinal, o maço referente), foram descritas as mudanças que ocorreram durante o processo de criação da obra. Esse procedimento permitiu uma ampla visão das transformações sucessivas do texto de *Jogo de fiar*. A partir desse material que, por sua vez, constituiu um vasto *corpus*, viu-se a necessidade de fazer um novo recorte. Dessa vez, o recorte seria feito de acordo com os resultados que o processo de colação apresentou. Em outras palavras, esse procedimento permitiu uma percepção objetiva dos elementos que mais variaram durante o processo de composição da obra e que, por isso, seriam mais significativos no auxílio da organização do seu prototexto. Por estas razões é que se deu a seleção por sub-capítulos e por parágrafos, pois utilizando-os para uma breve análise já seria possível estabelecer uma ordem de ocorrência dos maços.

A primeira observação, portanto, a ser feita em decorrência destes procedimentos é que para uma pesquisa genética é preciso estabelecer alguns critérios. E tais critérios não devem ser motivados apenas pela vontade, mas devem ser objetivados e pesquisados, para que se tenha o material à

disposição durante o tempo necessário para o desenvolvimento do trabalho. Em outras palavras, para os critérios utilizados não há escolha, a princípio. Somente depois, com a seleção e o recorte (se necessários), é que os critérios podem ser justificados. Como neste caso, em que a seleção por sub-capítulos e por parágrafos justificam-se por serem suficiente para atingir o objetivo desta pesquisa.

Da comparação entre os maços, pode-se concluir alguns pontos básicos. Os nove maços apresentaram particularidades. Mesmo quando a observação mais atenta comprovava que um era cópia de outro, as diferentes rasuras em ambos mostrava tratar-se de maços diferentes, versões correspondentes a um outro momento do processo criativo. Alguns maços apresentaram maior número de rasuras e outros, um número menor. Estas rasuras se deram desde o detalhe da pontuação, mas, sobretudo, em frases e parágrafos.

Um aspecto que chamou a atenção foi os diferentes títulos que a obra levou: Rascunhos do livro *Mas fruto do teu ventre*, *Mulher: Jogo de fiar*, *O jogo de fiar*, *O que houve com a luz?*, *Jogo de fiar*. Com exceção do primeiro, os títulos traduzem a questão de alguém buscando remontar algo que ficou perdido. Mesmo “O que houve com a luz?”, que difere na íntegra do título oficial da obra, retrata tal questão, pois a luz é, neste contexto, como um guia, um objetivo traçado, um caminho. E, na sua falta, a idéia de busca se equipara aos demais títulos. Mesmo que apenas depois da leitura da obra esses títulos se justifiquem por inteiro, antes disso, eles permitem noções do que a obra aborda. Porém, não é o caso de “*Mas fruto do teu ventre*”.

Apesar das diferenças, o texto desde as suas primeiras versões manteve-se basicamente o mesmo, como se tivesse sido todo ele escrito em um sobressalto.

Modificações ocorreram, sem dúvida, entre os nove maços de trabalho de *Jogo de fiar*. E mesmo que a base do texto tenha mantido-se coeso e intacto nessas várias versões, algumas rasuras chamaram a atenção por dois

motivos: primeiro, por sua extensão, pois, em determinados momentos, houve o corte de todo um parágrafo mantido em um número significativo de maços, e, em outros momentos, a inserção de dois ou três parágrafos sucessivos. Porém, a extensão da rasura não é suficiente para torná-la interessante do ponto de vista genético. A outra razão, portanto, foi o conteúdo do texto que sofreu tais rasuras, que modificava, por vezes, o destino da história e não apenas o estilo de escrita.

Cecília Almeida Salles propôs quatro tipos para as rasuras: corte, adição, substituição e deslocamento. O processo de colação possibilitou uma noção dos quatro tipos de rasuras, que, de fato, ocorreram no decorrer da criação de *Jogo de fiar*. Porém, na etapa posterior, da seleção e análise, é que se pôde perceber que todo o trabalho de elaboração da obra foi aproveitado de alguma forma. Ou seja, o processo de colação permitiu que se observasse que em certos momentos o texto do maço não correspondia ao texto-base. Mas foi apenas em uma análise mais atenta, já objetivando a organização do prototexto, que se teve a noção mais precisa de todo um trabalho de descolamento, para manter a nomenclatura de Salles, e de aproveitamento. Tudo isso custou atenção e tempo, pois algumas leituras de *Jogo de fiar* não permitiriam que o pesquisador desse conta desses detalhes que constituíram o caminho percorrido para a criação da obra. Apenas para a colação, precisou que o texto fosse lido, pelo menos, nove vezes, já que para este procedimento foi preciso verificar as rasuras em todos os nove maços. Somadas estas às leituras anteriores e posteriores, foi que surgiu, em dado momento, a sensação de já ter lido certas frases em algum lugar. E daí a busca, a investigação, a procura pelo processo.

Percebidos estes aspectos, a seleção de trechos relevantes que fossem suficiente para sustentar uma proposta de organização do prototexto fluiu naturalmente.

Como afirmado anteriormente, o cerne do livro, sua idéia básica e principal, manteve-se o mesmo em todos os maços. Isso vale também para o “texto final”. Observando o material resultante do processo de colação,

percebeu-se que houve inúmeras mudanças. Em todas as folhas de colação tiveram anotações correspondentes a tudo o que diferia da versão publicada. Ou seja, houve, de fato, um processo de criação sério e comprometido em *Jogo de fiar*, mesmo que sua autora já o tivesse projetado antes de colocar no papel.

A sugestão para organização do prototexto, ou seja, a ordem dos maços, foi baseada basicamente nas rasuras deixadas nestes materiais. Cada tipo de rasura foi indicativo da progressão do processo criativo da obra. A análise mais atenta dos trechos selecionados a partir do processo de colação permitiu que a ordem aleatória com que os maços foram comparados à edição final fosse alterada. Essa alteração foi feita com base nas informações retiradas dos nove maços, comprovada através de uma atenta análise de trechos selecionados para este fim.

Dos quatro processos de rasura, o mais característico a partir da verificação dos maços foi o de deslocamento. Houve, sem dúvida, a ocorrência de cortes, adições e substituições. Mas foi o deslocamento que predominou no processo criativo desta obra em questão. Percebeu-se que todo momento criativo de *Jogo de fiar* foi aproveitado em sua íntegra. Mesmo com um grande número de cortes e substituições, as frases e os parágrafos passavam por rasuras para serem adaptados a um outro momento do texto.

Em suma, o que se pretendeu nesta dissertação foi o estabelecimento de uma ordem no prototexto de *Jogo de fiar*, considerando os nove maços manuscritos que o acervo Patricia Bins reserva sobre ele. A partir de tais considerações e da observação neste material, pode-se concluir que o projeto de escrita da autora foi baseado na idéia de síntese e subjetividade. As alterações percebidas buscavam o limite, o estreitamento das idéias e das noções, e disto, conseqüentemente, a subjetividade. Ou seja, as lacunas vazias, os espaços em branco, tinham uma razão de existir: o diálogo com o leitor ou a interação do texto com o mesmo.

REFERÊNCIAS

Banco de Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Disponível em <www.capes.gov.br>. Acesso em 24 nov. 2007.

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Disponível em <bdttd.ibict.br>. Acesso em 24 nov. 2007.

Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em <www.bn.br>. Acesso em 24 nov. 2007.

Portal Domínio Público – Biblioteca Digital desenvolvida em software livre. Disponível em <www.dominiopublico.gov.br>. Acesso em 24 nov. 2007.

BINS, Patricia. *Jogo de fiar*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983. 138 p.

BRASIL, L. A. de Assis, MOREIRA, Maria Eunice, Zilberman, Regina (org.). *Pequeno Dicionário da Literatura do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Novo Século, 1999. 199 p.

CEGALLA, Domingos Paschoal. *Novíssima Gramática da Língua Portuguesa: para os estudantes do nível fundamental e médio e os estudiosos da língua nacional*. 45. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2002. 624 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: O Minidicionário da língua portuguesa*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000. 79 p.

FRANCO, Helenita Rosa. *Organization and analysis of the archives of the contemporary brazilian author Patricia Bins*. Albuquerque, 1999. 331 p.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos da Crítica Genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007. 335 p.

INSTITUTO ESTADUAL DO LIVRO. *Autores Gaúchos: Patricia Bins*. Porto Alegre: IEL, 1990. 24 p.

MOREIRA, Alice Campos. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS. Crítica Textual: Aspectos Teóricos e Procedimentos Básicos Aplicados ao Estabelecimento de Textos Literários*. Porto Alegre: Curso de Pós-Graduação em Letras, 1997. 89 p.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 1998. 168 p.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 2. ed. São Paulo: EDUC, 2000. 129 p.

WILLEMART, Philippe. *Universo de criação literária: crítica genética, crítica pós-moderna?*. São Paulo: Edusp, 1993. 146 p.

CAMILA VARGAS DOS SANTOS

ORGANIZAÇÃO DO PROTOTEXTO DA OBRA *JOGO DE FIAR*,
DE PATRÍCIA BINS

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em 26 de janeiro de 2009

BANCA EXAMINADORA:



Profa. Dr. Alice Therezinha Campos Moreira - PUCRS



Profa. Dr. Soraya Patrícia Rossi Bragança - UERGS



Profa. Dr. Maria Eunice Moreira - PUCRS