

*Ondas tombando ininterruptamente*¹

O processo de escritura em Sophia de Mello Breyner Andresen

Fabiana Miraz de Freitas Grecco²

LIBERDADE

Aqui nesta praia onde
Não há vestígios de impureza,
Aqui onde há somente
Ondas tombando ininterruptamente,
Puro espaço e lúcida unidade,
Aqui o tempo apaixonadamente
Encontra a própria liberdade.

Sophia de Mello Breyner Andresen

MAURICE BLANCHOT, em seus estudos sobre as relações entre a morte e a literatura intitulados “A literatura e o direito à morte”, publicado em *A parte do fogo*³ e em “A obra e o espaço da morte” publicado em *O espaço literário*,⁴ afirma que o escritor só se realiza em sua obra, e que, antes dela, ele não é nada. O movimento da escritura – o ato de tornar o que antes era interior em realidade externa – associa-se à penetração num espaço livre de limites, que faz com que o escritor olhe para a sua própria face, mesmo que esse olhar seja dirigido para fora dele mesmo. Adentrar essa liberdade consiste em pisar um ambiente privilegiado no qual interior e exterior coexistem, no qual as ondas, como as palavras, “tombam ininterruptamente”, onde só há espaço, pois o “tempo encontra a própria liberdade”.⁵

À vista disso, o espaço da escritura, que rejeita o que é estático, pois é puro movimento, toma contorno pelos gestos da mão que, despreendendo energia corporal e intelectual, vai construindo a obra. Entretanto, não somente a obra pertence a essa dinâmica, mas também a construção do sujeito que a escreve, sendo ele próprio uma criação, sua própria ficção:

A obra é o círculo puro onde, enquanto escreve, o autor expõe-se perigosamente à pressão que exige que ele escreva, mas também se protege dela. Daí resulta – pelo menos em parte – o júbilo prodigioso, imenso, que é o de uma libertação, como diz Goethe, de um confronto face a face com a onipotência solitária do fascínio, diante do qual se permanece de pé, sem o trair e sem fugir dele, mas tampouco sem renunciar ao seu domínio. Libertação que, é verdade, terá consistido em encerrar-se fora de si.⁶

¹ “Ondas tombando ininterruptamente”, verso retirado do poema “Liberdade” (ANDRESEN, S. M. B. *Obra Poética*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011, p. 324).

² Universidade Estadual Paulista de Assis – UNESP/FAPESP. E-mail: mirazfabi@gmail.com.

³ BLANCHOT, M. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Sherer. São Paulo: Rocco, 2011.

⁴ Idem. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Rocco, 2011.

⁵ ANDRESEN, S. M. B. Op. cit., p. 324.

⁶ BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Rocco, 2001, p. 48.

O círculo puro da obra, esse espaço de libertação, que permite ao escritor ser outro fora de si, pode ser infiltrado por um leitor perspicaz, se a ele for possível perseguir determinados vestígios deixados pelos testemunhos da solidão criadora. Espreitar o escritor em plena atividade dentro de seu espaço de criação, feito de um caos que obedece a sua própria lógica, só é possível conhecendo a face noturna da obra, que é, necessariamente, o seu manuscrito. Por ser uma escritura que se faz para si, o manuscrito moderno gera a perspectiva de flagrar o escritor em plena atividade solitária. Todavia, os rastros foram deixados propositalmente para que essa ação fosse apreendida: um autor, que pretende desfazer-se de um manuscrito, o faz – como o fez Sophia com seus famosos Cadernos Rasgados, dedicadamente colados por seu amigo António Calém – portanto, os que chegam a nós livres da destruição são aqueles legados pelos seus autores, consistindo no que Gérard Genette resume na frase “Eis o que o autor consentiu em nos deixar conhecer sobre a maneira como escreveu este livro”.⁷

Sophia Andresen permitiu-nos uma aproximação muito estreita com sua oficina literária. Seu arquivo constitui-se de aproximadamente 90 caixas, que guardam cada uma delas inúmeras possibilidades de conhecer os mecanismos de produção de sua vasta obra. Dentre milhares de chances de adentrarmos seu laboratório de criação, decidimo-nos por percorrer aquele caminho menos explorado, pouco desbravado, que é o de suas narrativas curtas. Incontestavelmente poeta, pois logo cedo – aos catorze anos de idade – descobriu que vida e poesia são a mesma coisa, uma vez que são feitas da mesma matéria, também se aventurou pelas veredas da prosa, do teatro e das traduções. Embora tenha atingido a mesma excelência em todos esses gêneros, a curiosidade pela Sophia contista surgiu a partir da leitura de uma entrevista dada a Miguel Serras Pereira, em que revelava o seu sentimento diante daquele gênero literário:

Há certos contos onde surgem coisas que me fazem medo – e eu paro, porque começo a ter medo das coisas que aparecem enquanto escrevo. Às vezes consigo continuar a escrever o conto até o fim, como aconteceu com *A Viagem dos Contos Exemplares*. Mas fez-me um medo terrível escrever essa história. Foi qualquer coisa que se impôs. Antes, eu não sabia o que ia escrever. Depois, tentei passa-lo a limpo palavra por palavra, sem ligar a primeira à seguinte, sem seguir o sentido. Há uma noção de abismo que é imanente a toda experiência humana. A Terra é uma bola suspensa no espaço segundo um equilíbrio que não dominamos. E eu sei que há abismo também na poesia. Mas esta muitas vezes funciona como esconjuro do mal e da sombra e tem uma dimensão catártica que talvez seja o que faz com que o medo não me assalte do mesmo modo. Com a prosa, surge uma dúvida dentro de nós. Não sabemos nunca se estamos a esconjurar, se a convocar. É uma espécie de jogo muito estranho. Por que há esta diferença, não sei bem. Mas é o que se passa comigo. A poesia e a prosa são duas navegações diferentes.⁸

Julgávamos saber dos medos que atormentavam a poeta: “tenho medo de tudo”, em especial de fantasmas e elevadores.⁹ A sua relação temerosa com o gênero foi o espanto necessário que precisávamos para despertar o desejo de estudar as suas narrativas curtas e encontrar nelas uma possível justificativa para aquele relacionamento abismal. A prosa não tinha para ela a presença de uma catarse que pudesse expurgar o mal e, ao

⁷ GENETTE, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009, p. 148

⁸ AMADO, T. *Sophia de Mello Breyner Andresen: uma vida de poeta*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011, p. 192-3.

⁹ O medo de fantasmas e elevadores está explicado no documentário realizado pela PANAVÍDEO em 2007, intitulado “O nome das coisas”.

contrário disso, temia a convocação dele, pois segundo ela “o mal não está enterrado”.¹⁰ Apesar de serem duas navegações diferentes, de acordo com Júlio Cortázar, o conto e a poesia dividem uma mesma origem genética, sendo ele o “irmão misterioso” daquela, pois encontramos quase a mesma carga de intensidade e tensão, uma singularidade do ritmo que o romance pouco demanda. Talvez a necessidade de vislumbrar o abismo das experiências humanas e apurar quais males em si mesma não estavam enterrados e pudessem vir à tona no jorro da escritura justifique a escolha de Andresen pelo conto e, ainda mais, pelo parentesco com a poesia, gênero para o qual dedicou a maior parte de sua obra. À vista disso, só é possível a nós contestar a diferenciação tão pragmática à qual Sophia nos expõe quanto à diferença da escritura dos seus poemas e dos seus contos, quando temos em mãos seus manuscritos, que sinalizam a frágil linha que separa a abordagem que ela dispensa aos dois gêneros literários. Podemos antecipar que a Sophia contista estabelece uma relação de extrema proximidade com a Sophia poeta, contiguidade demonstrada nas etapas do processo de escritura dos seus contos, como axiomatizam as rasuras, as substituições de frases, de parágrafos e de palavras, por exemplo.

Da necessidade de compreender o que, no momento da escritura da prosa, lhe causava medo, resultou a escolha da pesquisa nas caixas nº 09 e 10 do arquivo doado à Biblioteca Nacional de Portugal. Tal triagem engendrou-nos numa epopeia bastante extenuante que pode ser descrita resumidamente pela dinâmica empregada em busca desses documentos: pesquisas bibliográficas, e-mails, viagens, chamadas telefônicas, herdeiros, permissões, burocracia institucional, burocracia privada, proibições, catalogação, definição dos manuscritos, estabelecimento do precário e reprodução. Foram 199 documentos – dentre páginas manuscritas e datiloscritas – reproduzidos para a realização desta pesquisa, dos textos editados das narrativas de Sophia. As etapas seguintes, livres da exaustiva e necessária determinação para obter os testemunhos, foram as pacientes fases de releitura dos fac-símiles e da produção de uma leitura crítica que descrevesse e ao mesmo tempo pretendesse reconstruir a gênese desses textos, em busca das possibilidades em torno de um projeto, do que é, do que poderia ter sido e do que deixou de ser os contos andreseanos.

Ao lidar com a construção de um projeto criativo, resultado dos prolongamentos do corpo e da mente de um artista, o pesquisador dos manuscritos acaba por retomar as questões que rodeiam a morte e a ressurreição do autor. Decerto ele não está morto, pois deixa nas veredas que percorre pistas suficientemente claras de sua existência e vida. As correspondências, os cadernos de anotações, as inúmeras versões de um projeto de escritura, com suas rasuras, substituições, hesitações, recomeços, desistências e escolhas corroboram para que não tomemos este artífice por um desconhecido, já que surge dessas ações um sujeito que demonstra a sua posição diante do mundo, revelando por sua vez a sua concepção ética e estética.

O autor sob esse ponto de vista é, portanto, parte da obra e de suas indagações e não o centro desse universo. Focalizando o processo – nem a obra e nem o autor –, é possível conceber que o mesmo sujeito que escreve/cria também lê o que produz como um crítico exigente, com um olhar que é de outro. Resultado disso são as “variantes de escrituras” e as “variantes de leituras”,¹¹ uma vez que o autor é ao mesmo tempo aquele que escreve e aquele que lê em primeira mão, é o seu primeiro receptor, nas palavras do autor de *Octaedro*, é “o primeiro a se surpreender com a sua criação, leitor sobressaltado de si mesmo”.¹² Assim, estar dentro desse processo é experimentar ser ele mesmo e ser o outro, é transformar-se numa ponte entre o que lhe é interno e o que lhe é externo, extravasando as possibilidades e deixando à mostra os caminhos que se bifurcam sem que haja ali uma escolha definida por um deles, mas simplesmente a possibilidade de percorrê-los todos.

¹⁰ AMADO, T. Op. cit., p. 177.

¹¹ GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos Velho Birk, Leticia Cobalchini, Simone Nunes Reis e Vincent Leclerq. Porto Alegre: UFRGS Editora, p. 335.

¹² CORTÁZAR, J. *Obra Crítica. Vol II*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974, p. 235.

1. Espero que compreendas a minha péssima letra:¹³ os manuscritos das caixas 09 e 10

*Eu deixo aos numerosos futuros (não a todos) meu
jardim de veredas que se bifurcam.*

Jorge Luís Borges

A epígrafe acima, retirada do conto “O jardim de veredas que se bifurcam”, de Jorge Luís Borges,¹⁴ ilustra genialmente as inúmeras possibilidades geradas pelos manuscritos literários. Em suma, o conto todo é uma metáfora primorosamente elaborada e dedicada aos diversos porvires que os manuscritos modernos disponibilizam àqueles que decidem encarar a obra literária fora do cansaço e da crença em uma edição definitiva, mas sim como parte de um processo sempre inacabado e inesperado. Assim sendo, tudo o que está diretamente ligado à abordagem do manuscrito caótico do chinês Ts’ui Pên – as relações do escritor com a escritura, o que remanesce aos herdeiros e as atitudes deles em relação ao legado, a escrivinha como caixa de charão, as correspondências como pistas para a decifração da escritura, a ordenação do caos manuscrito e a ideia de livro como labirinto – descreve o trabalho delicado e árduo do pesquisador que se debruça sobre a reconstituição das etapas do processo de criação de uma obra.

Dialogando com a ideia central do labirinto de Ts’ui Pên, Louis Hay explica que há – no universo dos fatos da escritura – atos de expressão que acionam os poderes próprios da escrita, quais sejam: o poder sobre o tempo, o poder sobre o espaço e o poder sobre os signos. A todos eles procede-se o poder da crítica, que procurará decifrar os manuscritos de acordo com conhecimentos sobre as manifestações objetivas do ato de escrever e o conhecimento histórico. Sob essa perspectiva, ele é ao mesmo tempo objeto material (suporte, instrumento, escrita, espaço gráfico e tipos de reescritura), objeto cultural (patrimônio nacional) e objeto de conhecimento (crítica textual). Por essa razão é que a expressão manuscrito autógrafo abarca a presença do texto e do autor e, por isso, implica no caráter material e intelectual do manuscrito, pois “a materialidade do documento nos informa sobre suas características culturais: instrumentos, papéis. A escritura, ao contrário, remete à pessoa: identidade do escrevente, práticas de escritura, etapas de uma vida”.¹⁵ Obedecendo às demandas acima descritas, na tentativa de elucidar a presença dessas etapas do processo de criação dos contos de Sophia Andresen, aplicaremos na busca pela remontagem da história desses textos.

O manuscrito moderno como objeto material pode ser representado por parâmetros como: propriedades do suporte, propriedades do instrumento, a escrita e a sua disposição no espaço gráfico e os tipos e rituais de reescritura.¹⁶ Procuraremos respeitar essa ordem, a seguir, ao tratar sobre os manuscritos do Arquivo de SMBA.¹⁷

A partir do século XIX, o papel passa a ser utilizado em larga escala, devido à fabricação industrial, e por essa razão torna-se, por excelência, o suporte dos manuscritos modernos. O uso do papel costuma ser um aspecto de grande importância para os estudiosos quando se pretende reconhecer determinadas práticas de

¹³ Em carta a Jorge de Sena, datada de 26 de novembro de 1971, Sophia escreve a frase “Espero que compreendas a minha péssima letra”. Utilizamos-a aqui como parte da intromissão de uma terceira pessoa na comunicação desse epítexto confidencial (Ver GENETTE, G. Op. cit., p. 328).

¹⁴ BORGES, J. L. *Ficções*. Trad. Davi Arriguicci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [1941].

¹⁵ HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 120.

¹⁶ Os parâmetros que utilizaremos durante toda a pesquisa estão de acordo com os estipulados pelo ITEM – Institut des Textes et Manuscrits Modernes (Ver GRÉSILLON, A. Op. cit.).

¹⁷ SMBA, abreviação do nome da poeta que utilizaremos em todo o percurso deste texto.

escritura de determinado autor – busca-se identificar se o escritor utiliza ou não o verso da folha, se tem o hábito de paginá-las, se tem preferência por folhas soltas, blocos ou, ainda, cadernos, qual a importância dada à espessura, à cor, ao formato – ou quando se procura elementos materiais que identifiquem uma data precisa, fornecida pela fabricação do papel. A esse respeito, Sophia Andresen foi já muito clara, em entrevista a Eduardo Prado Coelho e a José de Vasconcelos: “Escrevo com papel de riscas quando posso e às vezes onde calha, mas em geral em cadernos” e “em grandes cadernos pretos de capa de oleado”.¹⁸

A preferência de Sophia por cadernos é evidente, dado a grande quantidade deles em seu arquivo. No entanto, em alguns manuscritos, os quais pesquisamos, foram bastante utilizadas as folhas soltas “de riscas”, ou mesmo sem elas, e blocos da marca Açor, cujo logotipo é o pássaro de mesmo nome, que aparece na bandeira dos Açores, pois advém dele o nome daquelas ilhas. O bloco foi fabricado pela Tipografia Açor, que fica localizada na Angra do Heroísmo e essa informação, por si só, revela a característica cultural de seus manuscritos: um papel de fabricação açoriana, imediatamente portuguesa.

Tendo estabelecido o suporte dos manuscritos de Sophia, que variam dentro das possibilidades aqui apresentadas, podemos complementar com informações sobre o uso desse suporte. A autora de *Retrato de Mônica* aproveitava, de maneira equilibrada, os versos das folhas, muitas vezes utilizados para organizar parágrafos e incluir modificação e substituição de frases, ou seja, o verso da página era usado predominantemente como espaço de anotações, formando, paralelamente à escritura em processo, uma escritura em programa: à medida que obedecia ao seu método sempre textualizante de iniciar um projeto, ocorria por vezes de o verso da página conter notas diretivas, ou seja, um programa daquilo que pretendia modificar ou mesmo retomar em um momento futuro.

A predileção de Sophia pelo lápis – “durante muitos anos escrevi a lápis, depois a esferográfica”¹⁹ – está documentada no filme de João César Monteiro no qual, por meio de uma lúcida fotografia cuja plasticidade pictórica remete à tradição dos retratos de artistas, podemos perceber a escritora sentada em uma cadeira, lateralmente e à frente de uma enorme janela; um caderno sobre a mesa pequena e redonda contrasta com um cesto de frutas posicionado no centro e um copo com água próximo às páginas abertas do caderno, na mão esquerda um cigarro aceso, cujo cinzeiro é um grande búzio, na mão direita o lápis, escrevendo. A focalização permite, ainda, vermos que a janela está de frente para o mar e que há nele um barco a velas. De acordo com Jacques Aumont, a janela pictórica abre-se para o mundo sempre no mesmo sentido e o cinema torna-a “o lugar do mistério” e do “in-visto”, a transforma em sobrequadro.²⁰ É, portanto, um retrato da escritora que vislumbramos no documentário de Monteiro que, por isso, também comporta a característica de um paratexto, capaz de contribuir qualitativamente para as investigações acerca dos processos de escritura da autora.

Aproximando mais a câmera da sua mão, podemos ver o caderno com linhas encher-se de letras formando palavras que não nos é possível ler, mas a imagem captura o ato e o momento da escritura. Os gestos da mão, firmes e ao mesmo tempo delicados, que ora entregam-se ao jorro da escrita, ora hesitam numa pausa ansiosa que acompanham o olhar da escritora para o horizonte, nos mobiliza em torno da questão dos movimentos do pensamento. Apesar de o epítexto midiático ser útil – principalmente no caso das entrevistas –, os momentos de simulação do filme-documentário fornecem ao público-espectador uma ilusão, ou melhor, uma representação do autor enquanto ele mesmo. Há, portanto, certo nível de falsidade na encenação desse papel, que a autora de *Dual* representa tão dramaticamente.

No entanto, a metáfora visual fornecida por Monteiro serve como um trampolim que torna executável a composição de um quadro que envolve todos os elementos de que falamos quando tratamos da prática de escrita

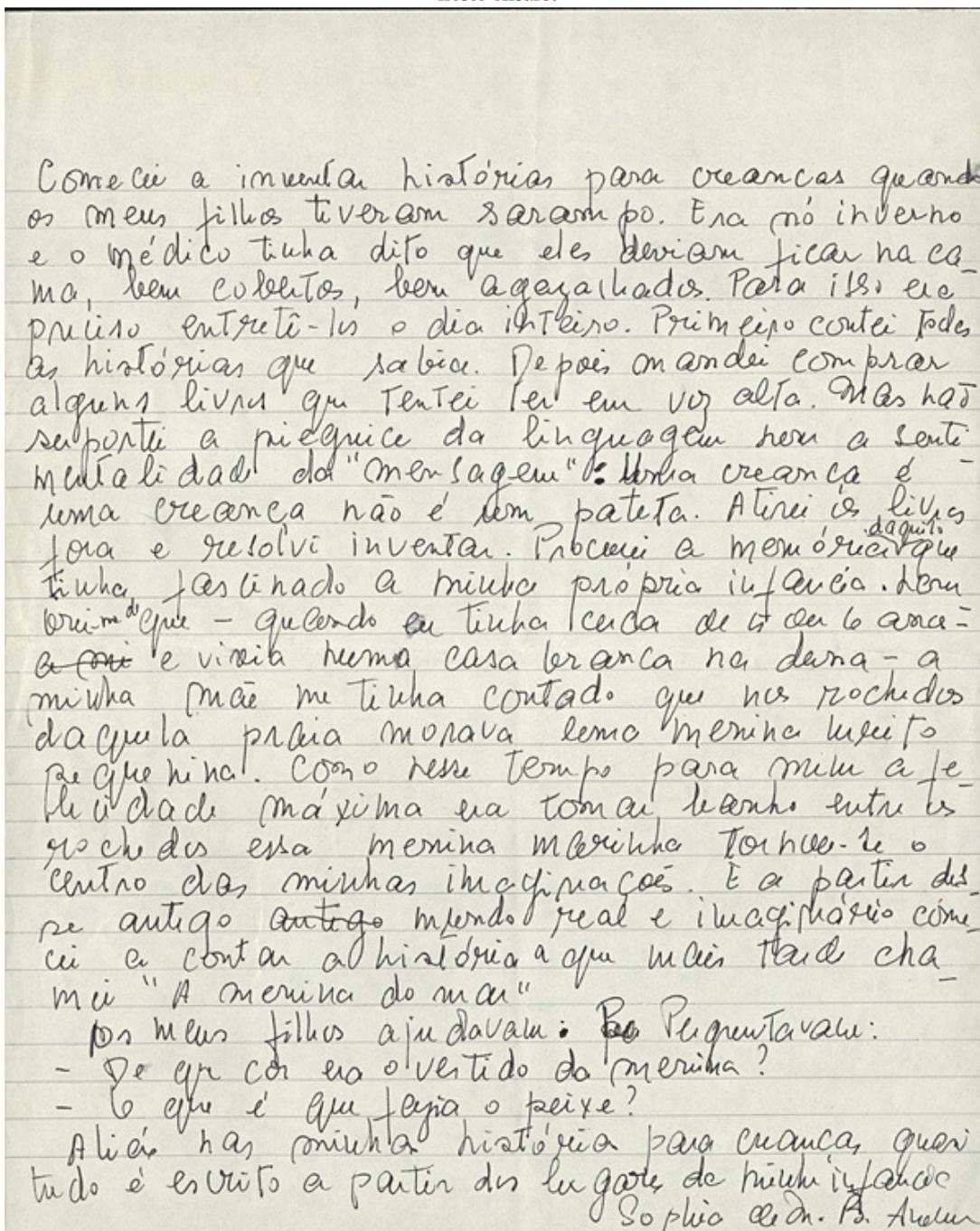
¹⁸ “(...) Ainda tenho muitos – alguns que em tempos rasguei mas que o António Calém recolou” (AMADO, T. Op. cit., p. 176 e 201).

¹⁹ Em entrevista a Eduardo Prado Coelho (Ibidem, p. 176).

²⁰ AUMONT, J. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 122.

de Sophia, e mais, de seus gostos, obsessões e necessidades. A janela de frente para o mar mostra as ondas que tombam ininterruptamente, metáfora da escrita de um jorro que predomina na autora de *Arte poética*. Os testemunhos referentes às narrativas curtas encontrados no arquivo da poeta são em sua maioria compostos por um espaço gráfico que comporta uma escritura linear e fluida, com algumas páginas apresentando exploração das margens, algumas páginas inacabadas e ainda algumas que demonstram um espaço dialógico entre o discurso e o metadiscurso. Organizamo-los em letras (A a I), sendo que para cada versão de um conto acrescentamos às respectivas letras os numerais (A1, A2). Portanto, a organização dos manuscritos das caixas 09 e 10, que foram disponibilizadas para reprodução, estabelece-se da forma que apresentaremos a seguir.

Figura 1: Manuscrito do arquivo de Sophia Andresen sobre a escrita da literatura infantil, ilustrando as descrições expostas neste ensaio.



Fonte: Biblioteca Nacional de Portugal. Disponível em: <<http://purl.pt/19841/1/1950/galeria/f12/foto1.html>>.

1.1 Testemunhos da caixa 09

O testemunho A1 equivale a uma das versões de “Era uma vez numa praia Atlântica” – cuja reprodução da massa completa dos manuscritos nos foi impossibilitada, visto que a pesquisa em “Verões”, uma variação do título do processo de escritura do conto acima mencionado, foi proibida. Assim apresentamos aqui somente as versões liberadas pelos herdeiros, ressaltando que tal fato implica numa análise muito mais frágil desses documentos, pois não angaria a totalidade do processo de escritura de “Era uma vez numa praia Atlântica” – manuscrito autógrafo, tendo como *incipit* “Eu não quero nada”. As folhas, amareladas pelo tempo, não possuem linhas e estão paginadas por numerais romanos I, II, III, escritas somente na parte da frente, a tinta esferográfica preta. Há pouca rasura e um traço horizontal seguido de duas barras verticais e novamente um traço horizontal, propondo o final do conto.

O testemunho A2 – novamente referindo-se ao projeto de escritura do conto “Era uma vez numa praia Atlântica” – é um manuscrito autógrafo, tendo como título, escrito três vezes na margem superior “Verões”. É composto por duas folhas de papel de bloco com linhas. Apresenta dois rasgos na parte superior das folhas, indicando possivelmente uma antiga fixação por grampeador. Está escrito a tinta esferográfica preta e paginado na parte superior direita do primeiro fólio em algarismo arábico. Há marcas de copos sobre o papel, situadas a partir da metade inferior das duas páginas.

O testemunho B1 refere-se ao projeto de escritura do conto “Leitura no comboio”,²¹ cujo título encontra-se centralizado na margem superior. É um manuscrito autógrafo, composto por 07 páginas numeradas na margem superior direita por algarismos arábicos, de folha de papel de bloco com linhas, escrito a tinta esferográfica preta. Há rasuras e sobrecargas, parágrafos descartados. O conto possui um apêndice que explica o porquê da escolha do tema da leitura no comboio. Datado no final da página 06, com a indicação “Jan 94”.

O testemunho B2 refere-se ao apêndice que precede o projeto de escritura do conto “Leitura no comboio” e tem como *incipit* “Li há alguns dias que uma viagem de comboio”. É um datiloscrito composto por duas páginas de folhas de bloco com linhas, com emendas autógrafas com tinta esferográfica azul e preta.

O testemunho C1 é um manuscrito autógrafo referente ao projeto de escritura do conto “O cego”, sob o *incipit* “Durante anos por traz das persianas”. É composto por 06 folhas de papel de bloco com linhas, escrito a tinta esferográfica azul e preta, com paginação na margem superior direita por algarismos arábicos. Apresenta muitas rasuras e sobrecargas, partes ilegíveis que foram apagadas devido a alguns borrões. Há uso das margens direita e esquerda, com a margem superior rasgada. Apresenta ao final do texto a indicação do local e da data: “Lisboa 93-94”.

O testemunho C2 é um datiloscrito referente ao projeto de escritura do conto “O cego”, sob o *incipit* “Durante anos, aos domingos, por traz das persianas”. É provavelmente uma prova para leitura e correções finais, pois apresenta muitas anotações autógrafas, rasuras e sobrecargas, em parte na margem inferior do primeiro fólio. É composto por 04 páginas de papel branco sem linhas. Está intercalado por uma página manuscrita apenas, que é composta por 06 linhas, escritas com esferográfica azul.

O testemunho D1 é um manuscrito autógrafo do projeto de escritura do conto “O carrasco”, sob o *incipit* “Os juízes reunidos em deliberação condenaram o réu à morte”. É composto por folhas de bloco com linhas, amareladas pelo tempo e com muitas manchas. Está escrito com esferográfica azul e preta. São 10 páginas numeradas por algarismos arábicos nas margens superiores direitas. Apresenta indicação de data nos fólhos, que abarca 15 anos: “1975-1990”. Isso comprova o que diz Sophia em entrevista a Eduardo Prado Coelho sobre parar um conto e somente regressar a ele tempos depois, além da modificação da letra, iniciando o projeto de forma

²¹ ANDRESEN, S. M. B. Leitura no comboio. In: VARELA, Joana Morais. *Colóquio/Letras – Revista Trimestral*, n. 156-160, jan./jun. 2002, p. 7-18.

mais contida e de tamanho reduzido, comparado ao aumento e maior precisão no traço, verificados nas páginas finais, bem como a mudança na cor da caneta. Ainda indica o nome “Rui Leitão” (amigo de Sophia) preso em um retângulo riscado inúmeras vezes, seguido da indicação do local: “Lagos, Praia da Luz junto ao bar Godot”.²²

O testemunho D2 é um manuscrito autógrafo que se refere ao projeto de escritura do conto “O carrasco”, sob o *incipit* “Aconteceu que naquele dia”. É constituído por 04 páginas de folhas de bloco, numeradas em algarismos arábicos, escritas a tinta esferográfica preta e azul. Apresenta rasuras e sobrecargas, bem como supressões de parágrafos. Não há indicações de datação.

O testemunho D3 é um manuscrito autógrafo que se refere ao projeto de escritura do conto “O carrasco”, sob o *incipit* “Durante sucessivas gerações”. É composto por um bloco inteiro da marca *Açor*, 13 fólios com linhas, páginas amareladas pelo tempo, escritas na frente e no verso, a tinta esferográfica nas cores azul e preta, com anotações autógrafas, rasuras, páginas com texto inacabado e sobrecarga, sem indicação de data nos fólios.

O testemunho D4 é um manuscrito autógrafo que se refere ao projeto de escritura do conto “O carrasco”, cuja primeira página encontra-se datilografado e centralizado o título “O carrasco”, seguido abaixo pelo nome da autora e por anotações autógrafas em tinta esferográfica preta, com um rasgo em formato aproximadamente de um retângulo na lateral direita da folha. No verso encontra-se um texto manuscrito, com uso da margem esquerda para anotações indicadas com flechas. As folhas não possuem linhas e não há indicação de data.

Todos os testemunhos da caixa 09 do arquivo de SMBA, disponibilizados para pesquisa e reprodução pelos herdeiros, referem-se aos projetos de criação dos quatro contos dispersos vindos à luz em revistas e antologias literárias e reunidos em 2008, pela publicação das Edições Figueirinhas, sob o título *Quatro contos dispersos*.²³

1.2 Testemunhos da caixa 10

O testemunho E1 refere-se ao projeto de escritura do conto “O jantar do bispo”, pertencente ao livro *Contos exemplares*, de 1962.²⁴ É um manuscrito autógrafo, escrito em papel sem linhas, a tinta esferográfica preta. Está numerado em algarismos arábicos na parte superior direita das páginas, que somam no total 40. O documento apresenta anotações, rasuras, anotações diretivas e sobrecargas. Não está indicado em nenhuma parte dos fólios a data e o local em que foi escrito.

O testemunho F1 refere-se ao processo de escritura do conto “Praia”. É um manuscrito autógrafo, com dedicatória a Antonio Calém: “Para o António, testemunha real desta história”. Somam-se 9 páginas, numeradas em algarismos arábicos, na parte superior direita dos fólios. As folhas estavam dentro de envelope de cor parda que vinha escrito na parte frontal “completo”. O papel utilizado não possui linhas e está escrito a tinta esferográfica azul. Apresenta, ainda, algumas palavras sublinhadas e circuladas com lápis vermelho.

O testemunho G1 refere-se ao processo de escritura do conto “Homero”. É um manuscrito autógrafo, escrito em folhas sem linhas a tinta esferográfica preta e azul. No total são 15 fólios paginados por algarismos arábicos na parte superior direita. Não apresentam datação. Consta escrito na margem superior, à direita, “1 orig 2 cóp”, que deduzimos: 1 original e duas cópias.

O testemunho H1 refere-se ao processo de criação do conto “História da Gata Borracheira”, cujo *incipit* é “Como uma rapariga descalça a noite caminhava...”. É um manuscrito autógrafo, escrito em folhas de bloco, com linhas, a tinta esferográfica preta. São 3 fólios, paginados em algarismos arábicos e letras, tal como: “1, 1A, 1B”. Não contém indicação de data.

²² O Restaurante “Godot” fica na Praia da Luz em Lagos, Portugal, tendo um espaço rústico e acolhedor, que acompanha um terraço e um bar, situado na rua 25 de abril.

²³ ANDRESEN, S. M. B. *Quatro contos dispersos*. Lisboa; Porto: Figueirinhas, 2008.

²⁴ Idem. *Contos exemplares*. Lisboa: Livraria Morais Editora, 1962.

O testemunho H2 é um datiloscrito do processo de escritura do conto “História da Gata Borracheira”, já com o título do texto *ne varietur* centralizado na primeira página, logo a seguir do nome da autora. Constitui-se de 28 fólios, paginados à mão na parte superior direita das páginas, havendo bastante uso das margens, indicando uma variante de leitura, a reescritura após a leitura pela autora. A capa do projeto apresenta anotações diretivas a tinta esferográfica preta, quais sejam: “Mudar: pag. 5-7; pag. 14, 8 e 9”. Na margem inferior constam 4 linhas que se iniciam por: “pag. 5 a sua vida era uma vida...”, passagem riscada com um X. Na margem superior esquerda encontra-se escrito “Corrigido”, indicando assim a fase de elaboração definitiva do projeto.

O testemunho H3 refere-se ao processo de escritura do conto “História da Gata Borracheira”, cujo título aparece na margem superior, centralizado. É um manuscrito autógrafo, escrito em folhas sem linhas a tinta azul e preta. Constitui-se por 23 fólios, paginados por algarismos arábicos. Há bastante presença de rasuras, páginas inacabadas, sinais metaescriturais, borrões de tinta impedindo a visualização da unidade escrita, anotações diretivas e sobrecargas. Ao final do fólio 22, há a palavra “Fim”. Não há sinal de datação.

O testemunho I1 refere-se ao processo de criação do conto “Saga”. É um manuscrito autógrafo, cujo título da versão *ne varietur* aparece na margem superior, centralizado. É composto por 20 fólios, em papel de bloco com linhas, paginados pela autora em algarismos arábicos e escritos a tinta esferográfica azul e preta. Apresenta anotações diretivas “até aqui” (p. 10) e “continuação da página 10” (p. 11). Além disso, há a presença de variantes de escritura: rasuras, reescrituras, sobrecargas, metaescrituras. Não há indicação de data e local onde foi escrito.

Os documentos da caixa 10 do arquivo de SMBA correspondem às versões das narrativas de *Contos exemplares*, de 1962,²⁵ e de *Histórias da terra e do mar*, de 1984.²⁶ No entanto, não foi possível ter em mãos os prototextos referentes à totalidade dos contos que constituem os dois volumes éditos, que possivelmente foram suprimidos das caixas pelos herdeiros para a realização da consulta ou perderam-se: “tenho de publicar um livro, se não começo a perder os papéis...”.²⁷ É possível, apesar disso, observar o que transparece das descrições acima elaboradas: que sua escritura é basicamente de caráter textualizante, cujas programações pouco aparecem, apenas em notas diretivas ou instruções metadiscursivas, nas margens ao redor do texto.

2. O processo de criação de “História da Gata Borracheira”

Eis o que o autor consentiu em nos deixar conhecer sobre a maneira como escreveu este livro.

Gérard Genette

O prototexto formado pelos testemunhos do projeto de escritura do conto “História da Gata Borracheira”, de Sophia Andresen é constituído de vinte e seis páginas manuscritas e vinte e oito páginas datiloscritas com correções autógrafas. Das vinte e seis páginas manuscritas, três delas configuram-se como uma reescritura do início do projeto da borralheira, pois houve modificação substancial nos primeiros parágrafos. Assim, a partir desses fólios, sem linhas e escritos à tinta preta e azul (esferográfica) – sendo essas mudanças de ferramentas úteis para marcar a retomada do texto após uma pausa no processo de criação – aproximamo-nos das bifurcações dos caminhos que eles nos permitem percorrer.

Atribuiremos o *incipit* “Como uma rapariga descalça a noite caminhava leve e lenta sobre a relva do jardim”, do manuscrito pertencente à caixa nº 10 do Arquivo de SMBA, ao projeto de escritura do conto “História da

²⁵ Ibidem.

²⁶ Idem. *Histórias da terra e do mar*. Lisboa; Porto: Figueirinhas, 2006 [1984].

²⁷ Declara a autora em entrevista a Eduardo Prado Coelho sobre as futuras publicações (AMADO, T. Op. cit., p. 176).

Gata Borracheira”, publicado em 1984, integrando as narrativas de *Histórias da terra e do mar*.²⁸ As outras duas versões encontradas sobre o mesmo projeto aparecem já com o título do texto da versão *ne varietur*. As três versões do conto “História da Gata Borracheira” apresentam diferenças significativas, que tentaremos exemplificar a seguir. Assim, para facilitar a leitura, propomos chamar de testemunho H1 aquele que se refere ao *incipit*, o testemunho H2 ao manuscrito e o testemunho H3 ao datiloscrito.

Decidimos organizar os prototextos na sequência em que as variantes se apresentavam nos manuscritos e datiloscritos e não a partir de datas precisas – pois Sophia muito raramente indicava em seus rascunhos os dias, meses ou anos em que trabalhava sobre algum escrito –, de acordo com o rastreamento de aproximações ou distanciamentos do texto édito que temos por base. Apesar de rejeitar a noção de acabamento do texto e, por conseguinte, do fetichismo da “última versão”, usaremos o texto édito como base, a fim de comparar “o que é com o que foi, com o que poderia ter sido e com o que deixou de tornar-se”, relativizando a noção de acabamento e evocando o estado de constante progresso da obra.²⁹

O que o testemunho H1 revela é que Sophia opta por uma linguagem mais fiel a sua poesia e não às descrições objetivas próprias da narrativa, encontradas no testemunho H2. O uso de metáforas, logo ao principiar o conto, marca essa decisão de Sophia, se comparada à versão do testemunho H1, cujo *incipit* é “Como uma rapariga descalça a noite caminhava leve e lenta sobre a relva do jardim”, contrastando com a versão já intitulada “História da Gata Borracheira”, do testemunho H2, em que abre o conto com uma descrição da casa de verão da família da personagem. No entanto, esse testemunho torna possível engendrar as noções de espaço, principalmente o da casa, que se repete insistentemente na obra andreseana. Os primeiros dois parágrafos focalizam a cidade e a casa, elucidando a relação que Sophia cria, em sua literatura, de antagonismo entre esses dois elementos espaciais:

Em tempos a casa tinha ficado fora da cidade. Então era uma casa de verão onde os seus donos vinham passar os meses de Junho, Julho, Agosto, Setembro e talvez, Outubro. Mas em dois séculos a cidade tinha crescido e tinha-a rodeado. Bairros tristes, casas pobres, mas estreitas, soturnos prédios de rendimento, melancólicos e minúsculos jardins públicos, eléctricos chiando nas esquinas. Mas dentro do seu vasto jardim, protegidos por altos muros, a casa podia ainda ignorar o mundo que a cercava, mundo de tristeza, desconforto e fealdade.

~~Construída no século XVII~~

A casa era cor de rosa, com escadas e varanda de pedra clara, com lagos e estátuas, cobertas de musgo no jardim de [buxo].

Naquela noite que era noite de 4 de junho, as janelas estavam abertas, as salas estavam cheias de luz, de gente e de música. Os donos da casa davam um baile.³⁰

De acordo com o testemunho H2 (página 18) da versão que consideramos ser a primeira do processo de criação do conto “História da Gata Borracheira”, deparamo-nos com uma rasura do nome Mônica, logo em seguida substituído por Lúcia. A explicação plausível para tal ato falho pode ser explicada pelo fato de que Sophia ainda estava com a história de “O Retrato de Mônica”, de seus *Contos exemplares*, em sua memória, tendo, assim, confundido suas personagens femininas no momento da escrita. O fato de o processo de escritura dessas duas histórias serem simultâneos ou muito próximos não pode ser, porém, comprovado somente por esse lapso; ele nos fornece apenas um indício da concomitância da escritura das histórias dessas duas personagens, que têm

²⁸ ANDRESEN, S. M. B. *Histórias da terra e do mar*. Lisboa; Porto: Figueirinhas, 2006 [1984].

²⁹ GENETTE, G. Op. cit., p. 354.

³⁰ Excerto retirado do testemunho H2, da caixa 10 do arquivo de SMBA.

muito em comum, pois ambas deixam-se corromper pelo mundo capitalista. Ainda assim, podemos recorrer ao texto édito de *Histórias da terra e do mar*, no qual aparece a data do término da escritura do conto. No caso da narrativa da gata borralheira, consta o ano de 1965, muito próximo à publicação de *Contos exemplares*, em 1962. Assim, podemos estabelecer como limite um período que abrange os anos de 1960 a 1965 para a escritura do conto em questão.

Somada a essas informações, é oportuno mencionar – a respeito da intertextualidade de “História da Gata Borralheira” com “Hamlet” de Shakespeare, no que concerne à imagem de Ofélia, novamente uma relação entre personagens femininas – a carta destinada a Jorge de Sena, datada de abril/maio de 1964, em que Sophia “derrubada de trabalho” relata a sua atividade de tradução naquele momento: “estou a traduzir Hamlet e o Much ado about nothing”. Além disso, em crítica sincera à obra do amigo, intitulada “Metamorfoses”, Sophia revela a sua especial simpatia pelas personagens criadas por Sena e, dentre elas, figura a Ofélia: “tenho uma especial simpatia pela Gazela Ibérica, pela Eleanora e pela Ofélia. E este livro, pelo muito que tem de shakespereano fez-me pensar no teatro que você escreveu e escreverá”.³¹ O exemplo dessa relação entre a Lúcia de Sophia e a Ofélia de Shakespeare vê-se na passagem do testemunho H2: “E nesse espelho ela viu-se toda ~~pálida como uma morta, sozinha como uma afogada, vestida de cor de laranja~~ (...) parecia o vestido duma condenada à morte”. Essa comparação da personagem Lúcia com uma afogada aparece na versão édita do conto como “O espelho era antigo e tinha um fundo embaciado, manchado de verde onde Lúcia se via como uma afogada boiando numa água sinistra”.³²

As mudanças observadas nas descrições das personagens e objetos dos testemunhos em comparação com o texto édito, que determinamos como as mais relevantes, estão presentes nas mudanças da cor do vestido da personagem – inicialmente laranja e posteriormente lilás – no sapato, que era forrado de seda preta, e não azul, e apresentava manchas de bolor: “As manchas de bolor pareciam uma doença de pele que o sapato tivesse apanhado da dona”, além da imagem de Lúcia refletida no espelho como uma condenada à morte, como uma afogada.

Quando comparamos os testemunhos H1, H2 e H3, é possível perceber a passagem de uma construção textual mais direta, descritiva e, conseqüentemente, mais denotativa, para outra de caráter mais conotativo. A palavra morte é substituída por metáforas e demais figuras de linguagem como, por exemplo, a personificação da noite (“Como uma rapariga descalça”) e a presença de um rapaz moreno, que se configura ao final do conto como a própria morte. Verifica-se, dessa maneira, que as modificações sofridas durante o processo de escritura demonstram um trabalho constante com a linguagem, acabando por tornar o texto final mais aberto às diversas interpretações. Os manuscritos que compõem o projeto de escritura de “História da gata borralheira” permitem solidificar determinadas leituras acerca da presença da morte desde a primeira parte do conto, além de possibilitar entrar em contato íntimo com as decisões da autora, ou seja, Sophia opta por uma linguagem próxima à da poesia, repleta de recursos estilísticos.

A compreensão do processo de escritura de Breyner passa pela elaboração da leitura crítica de seus rascunhos, uma vez que se pode observar, dentre outras práticas, a mudança de nomes de personagens, a inclusão e exclusão de parágrafos, os atos falhos seguidos de rasuras, as anotações às margens das páginas, que incluem dúvidas, comentários, além de descrições muito ricas. Com relação a todos os manuscritos analisados, vemos que a escrita de um jorro predomina – “Não penso escrever nada, penso escrever o que acontecer”³³ – mas há também a

³¹ ANDRESEN, S. M. B. *Correspondências – 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010, p. 79-80.

³² Idem. *Contos exemplares*. Lisboa; Porto: Figueirinhas, 2006, p. 20.

³³ Afirmação na mesma entrevista a Eduardo Prado Coelho, sobre o que pensava em escrever no futuro (AMADO, T. Op. cit., p. 176).

grande presença das variantes de escritura e leitura. Assim, para cada conto andreseano corresponderia duas a três versões ou rascunhos, o que nos faz contestar a declaração de Sophia sobre a reescritura: “Não muito”.³⁴

Referências bibliográficas

- AMADO, Teresa. *Sophia de Mello Breyner Andresen: uma vida de poeta*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos exemplares*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1962.
- _____. *Contos exemplares*. Lisboa; Porto: Figueirinhas, 2006.
- _____. *Histórias da terra e do mar*. Lisboa; Porto: Figueirinhas, 2006.
- _____. *Quatro contos dispersos*. Lisboa; Porto: Figueirinhas, 2008.
- _____. *Correspondências – 1959-1978*. Lisboa: Guerra e Paz, 2010.
- _____. *Obra poética*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.
- _____. Leitura no comboio. In: VARELA, Joana Moraes. *Colóquio/Letras – Revista Trimestral*, n. 156-160, jan./jun. 2002, p. 7-18.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Rocco, 2011.
- _____. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Sherer. São Paulo: Rocco, 2011.
- BORGES, Jorge Luís. *Ficções*. Trad. Davi Arrugucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- CORTÁZAR, Júlio. *Obra Crítica. Vol II*. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Trad. Cristina de Campos Velho Birk, Letícia Cobalchini, Simone Nunes Reis e Vincent Leclerq. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2007.
- HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

³⁴ Declara em entrevista supracitada sobre a reescritura dos seus poemas: “Não muito. É conforme, depende muito dos poemas... Há poemas que aparecem prontos, outros não” (Ibidem, loc. cit.).