



UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA

---

LIVIA SPRIZÃO DE OLIVEIRA

**MEMÓRIA SENSÍVEL E MOVIMENTO CRIADOR NA  
ESCRITA DRAMATÚRGICA DE DOC COMPARATO**

---

Londrina  
2021

LIVIA SPRIZÃO DE OLIVEIRA

**MEMÓRIA SENSÍVEL E MOVIMENTO CRIADOR NA  
ESCRITA DRAMATÚRGICA DE DOC COMPARATO**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Edina Regina Pugas Panichi

Co-orientadora: Dra Maria João Reynaud

Londrina  
2021

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

O48      SPRIZÃO DE OLIVEIRA, LIVIA.  
MEMÓRIA SENSÍVEL E MOVIMENTO CRIADOR NA ESCRITA  
DRAMATÚRGICA DE DOC COMPARATO / LIVIA SPRIZÃO DE  
OLIVEIRA.  
- Londrina, 2021.  
224 f. : il.

Orientador: EDINA PUGAS PANICHI.  
Coorientador: MARIA JOÃO REYNAUD.  
Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) - Universidade Estadual de  
Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Estudos da Linguagem, 2021.  
Inclui bibliografia.

1. CRÍTICA GENÉTICA - Tese. 2. ESTILÍSTICA - Tese. 3.  
DRAMATURGIA - Tese. 4. CRIAÇÃO - Tese. I. PUGAS PANICHI, EDINA.  
II. REYNAUD, MARIA JOÃO. III. Universidade Estadual de Londrina.  
Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em  
Estudos da Linguagem. IV. Título.

CDU 8

LIVIA SPRIZÃO DE OLIVEIRA

## **MEMÓRIA SENSÍVEL E MOVIMENTO CRIADOR NA ESCRITA DRAMATÚRGICA DE DOC COMPARATO**

Tese apresentada à Universidade Estadual de Londrina - UEL, como requisito parcial para a obtenção do título de Doutora em Estudos da Linguagem.

### **BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Edina Regina Pugas  
Panichi  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Miguel Luiz Contani  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dr. Otávio Goes de Andrade  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Profa. Dra. Esther Gomes de Oliveira  
Universidade Estadual de Londrina – UEL

---

Prof. Dra. Cecília Almeida Salles  
Pontifícia Universidade Católica – PUC-SP

Londrina, 24 de novembro de 2021.

Ao Ricardo,

com amor,

companheirismo

e sonhos.

## AGRADECIMENTOS

Usar o chamado “plural de modéstia” no corpo desta tese tem um significado importante. Não sou apenas “eu” acrescentando um tijolo aos estudos de Crítica Genética, sou um “eu” atravessado por todos os pesquisadores que abriram clareiras para desenvolvimento dos estudos sobre processos de criação, “eu” apoiada pelas minhas orientadoras, “eu” no corpo da UEL e da FLUP (que possibilitaram o intercâmbio e forneceram infraestrutura), eu e todos os que acreditam na educação e na ciência por meio, inclusive, do suporte financeiro gerenciado pela Capes.

Desenvolver uma tese, ao longo de um doutorado sanduíche, não é tarefa para um “eu” só, nem para um só “eu”. Tive o privilégio de contar com pessoas competentes, comprometidas e generosas, profissionais que me ajudaram a crescer e me estimularam a oferecer minha contribuição. Tive o apoio de professores do Programa de Estudos da Linguagem como o das profas. Dras. Fabiane Altino, Esther Oliveira, Elvira Lopes e Vanderci Aguilera, além das contribuições do professor doutor Miguel Contani (do Departamento de Comunicação) nos debates sobre o objeto de estudo e da professora doutora Sônia Pascolati (ProfLetras). No início dos meus trabalhos no exterior, contei com a orientação encorajadora do investigador do ITEM (Instituto de Textos e Manuscritos Modernos), Daniel Ferrer, que me deu ferramentas imprescindíveis para o desenvolvimento das análises.

Agradeço imensamente às minhas orientadoras. A profa. dra. Edina Panichi me acompanha desde o mestrado, com dedicação ilimitada. Sou “produto dela”, como costumamos brincar. Minha admiração e gratidão vêm de longe... Em Porto, tive a honra de ser recebida pela profa. dra. Maria João Reynaud, que acolheu, incentivou e abriu caminhos. Mulheres incríveis, com olhares avançados sobre o ensino e a pesquisa, figuras importantíssimas no desenvolvimento e disseminação dos conhecimentos sobre Crítica Genética. Escritoras, professoras, investigadoras e, além de tudo, amigas durante um período de isolamento e incertezas. Aprendi ouvindo, lendo e observando o trabalho delas e esse processo será contínuo.

Mas nada disso seria possível sem a atitude corajosa de Doc Comparato, ao abrir seus arquivos pessoais. Ficou muito clara, desde nosso primeiro encontro, a compreensão que ele tem sobre a importância da pesquisa científica. Eu já era admiradora do profissional e tornei-me fã do homem - desprendido e sempre

ávido pela criação, pelo desejo de se entregar ao novo, ao desconhecido. De todas as coisas que devo ao Doc, a principal é a confiança que depositou em mim e a amizade que decorreu disso. No começo, as personagens criadas por ele eram minhas companheiras diárias. Depois, ele mesmo se tornou presença constante. Definitivamente, esse doutoramento me trouxe muito mais que a possibilidade de um resultado científico e um título.

Minha família foi especial nesse processo. No Brasil, meus pais e minha tia, Rosa, deram todo suporte com a educação das crianças para que eu pudesse me concentrar na pesquisa. Na fase do sanduíche, em Portugal, Heloisa e Beatriz foram as guerreiras mais lindas, companheiras nessa aventura, enfrentando todas as mudanças de rotina e uma pandemia de coronavírus para que o sonho da mamãe se realizasse. Durante todo o tempo, meu companheiro, Ricardo, foi sócio do projeto, apoiando de todas as formas possíveis, abrindo mão das prioridades individuais para que nossa jornada corresse em segurança. Tive a torcida das minhas irmãs e a troca de experiências com meus cunhados, também em doutoramento. Uma “força-tarefa” completa.

A lista de agradecimentos é grande, porque foi uma jornada fantástica. Não posso deixar de mencionar o Jonas, auxiliar do Doc, sempre prestativo. O Ricardo e a Rose, da secretaria do PPGEL, a Ana e a Cristina, do setor de relações internacionais da Flup... Essas pessoas foram além de suas funções, pois quando estamos sob o stress do trabalho, o sorriso tranquilizador de quem cuida da “retaguarda”, significa muito.

E ainda tive amigos que aliviaram o peso da caminhada! Tiago Ribeiro, Claudinha Albuquerque, Francisco Quaresma, Claudete Canezin, Reinaldo Zanardi, Luiz Dias, Juliana Barbosa, Thaís Duarte, Letícia Storto, Márcia Teshima... resumindo, todo time da Crítica Genética e também os “agregados”. Formamos uma rede de apoio mútuo, o que é bom para as pesquisas e para o ambiente acadêmico. No exterior, outros bolsistas do PSDE (Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior) também foram importantes no compartilhamento de informações e experiências, especialmente a Ludmilla Benincá e Simone Evangelista, que são mães, como eu. As amigas da Flup, Márcia Mauriz e Mariana Pelandré, foram companhias importantes nessa caminhada e criamos laços que permanecerão.

Por todo o aprendizado, obrigada.

**“Criar é o incansável esforço de lembrar.”**

Doc Comparato

OLIVEIRA, Livia Sprizão. **Memória sensível e movimento criador na escrita dramaturgica de Doc Comparato**. 2021. 225 f. Tese (Doutorado em Estudos da Linguagem) – Centro de Letras e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2021.

## RESUMO

Esta tese utiliza fundamentos da Crítica Genética para analisar o processo de criação textual do dramaturgo brasileiro Doc Comparato. O ponto central do corpus é a *Trilogia da Imaginação*, um conjunto de textos teatrais em *closet drama*. Observamos mais de duzentos fólios - compostos basicamente por manuscritos - além da biblioteca pessoal, registros de memórias e entrevistas. Livros, roteiros e argumentos do autor, inéditos ou não, foram considerados parte do acervo do que convencionamos chamar de documentos de processo, ou seja, peças que nos ajudam a compreender o movimento criador. Utilizamos a Estilística para identificar nas escolhas de Comparato seu estilo de gênese, sua marca individual no processo de escrita e suas preferências estéticas. Neste trabalho, trataremos das metamorfoses textuais de um escritor para quem a criatividade é uma espécie de texto primal, a grande questão em aberto que o impulsiona na busca pela expressão. Dividimos a tese em três partes, sendo que as duas primeiras são dedicadas à fundamentação teórica. Na terceira, traçamos uma breve biografia do autor, seguida de um recorte de manuscritos oriundos de diferentes trabalhos de Comparato, que nos auxiliaram a compreender melhor as remanências entre os movimentos de criação textual, até adentrarmos à *Trilogia da Imaginação*. Na análise da primeira peça, *Sempre*, encontramos manuscritos da fase pré-redacional. Com base na pesquisa contextual, ligamos as notas registradas nos rascunhos às possíveis origens das ideias trabalhadas e relacionamos tais ideias ao texto final, mantendo o texto publicado como norte dessa busca. No segundo processo, relativo à *Jamais*, temos manuscritos da fase redacional. Caracterizamos procedimentos de experimentação, tais como rasuras, substituições, acréscimos, deslocamentos e supressões no texto até chegar à versão considerada final. No terceiro processo, relativo à peça *Eterno*, resgatamos manuscritos das fases pré-redacional, redacional e também uma metamorfose entre formatos, do texto teatral publicado para a gênese de um roteiro cinematográfico. Chegamos a um estilo de gênese metódico, que busca o controle da forma por meio da escolha de palavras evocatórias, com um denso potencial imagético.

**Palavras-chave:** crítica genética; estilística; criação; dramaturgia; manuscrito.

OLIVEIRA, Livia Sprizão. **Sensitive memory and creative movement in the dramaturgical writing of Doc Comparato**. 2021. 225 p. Dissertation (Doctoral in Language Studies) – Centro de Educação, Comunicação e Artes - State University of Londrina, Londrina, 2021.

## ABSTRACT

This dissertation applies fundamentals of Genetic Criticism to analyze the process of textual creation of the Brazilian playwright Doc Comparato. The central point of the corpus is the *Trilogia da Imaginação (Imagination Trilogy)*, a set of theatrical texts in closet drama. We observed around two hundred folios - basically composed of manuscripts - in addition to the personal library, memoir records and interviews. Books, scripts and arguments by the author, published or not, were considered part of the collection of what we have agreed to call *process documentation*, that is, pieces that help us to understand the creative movement. We use Stylistics to identify in Comparato's choices his style of genesis, his individual mark in the writing process. In this work, we deal with the textual metamorphoses of a writer for whom creativity is a kind of primal text, the great open question that drives him in the search for expression. We divided the thesis into three parts, as the first two are dedicated to theoretical foundation. In the third, we trace a brief biography, followed by a clipping of manuscripts from different works by Comparato, which helped us to better understand the remanences between the textual creation movements, until we entered the *Imagination Trilogy*. In the analysis of the first piece, *Sempre*, we found manuscripts from the pre-editorial phase. Based on contextual research, we link the notes recorded in the drafts to the possible origins of the ideas worked on and relate these ideas to the final text, keeping the published text as the north of this search. In the second case, concerning *Jamais*, we have manuscripts from the editorial phase. We characterize experimentation procedures, such as erasures, substitutions, additions, displacements and deletions in the text until reaching the final version. In the third process, concerning the play *Eterno*, we retrieved manuscripts from the pre-writing, writing stages and also a metamorphosis between formats, from the published theatrical text to the genesis of a cinematic script. We arrived at a methodical genesis style, which seeks to control form through the choice of evocative words, with a dense imagery potential. Philosophical questions about the mysteries of time and creation are constant.

**Key words:** genetic criticism; stylistic; creation; dramaturgy; manuscript.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Imagem 1</b>	– Assinatura de autorização.....	21
<b>Imagem 2</b>	– O contador antropomórfico .....	37
<b>Imagem 3</b>	– Gabriel Garcia Márquez e Comparato .....	53
<b>Imagem 4</b>	– Recado para Roberto Farias anexado ao argumento de <i>O Careta</i> .....	61
<b>Imagem 5</b>	– <i>O Careta</i> , fólio 07 .....	63
<b>Imagem 6</b>	– Roteiro de François Truffaut, comprado em 1976.....	66
<b>Imagem 7</b>	– A projeção por reflexão, de Sebastião Comparato.....	67
<b>Imagem 8</b>	– Doc brinca de escrever, na casa dos avós maternos.....	68
<b>Imagem 9</b>	– Casa do Cipreste .....	71
<b>Imagem 10</b>	– <i>A incrível viagem</i> , teatro infantil .....	72
<b>Imagem 11</b>	– <i>Peritos da Verdade</i> , série de televisão .....	73
<b>Imagem 12</b>	– Troca de título em <i>Plêiades</i> .....	75
<b>Imagem 13</b>	– Troca de nomes em <i>Plêiades</i> .....	76
<b>Imagem 14</b>	– Supressões em <i>Acetona e Unhas</i> .....	76
<b>Imagem 15</b>	– Substituições em <i>Acetona e Unhas</i> .....	77
<b>Imagem 16</b>	– Homem, fonte de saber.....	79
<b>Imagem 17</b>	– Deus e a criatividade .....	80
<b>Imagem 18</b>	– Ficha para aulas, início do método .....	82
<b>Imagem 19</b>	– Ficha usada em aulas na Casa de Artes Laranjeiras .....	83
<b>Imagem 20</b>	– <i>Jamais</i> , índice de cenas .....	94
<b>Imagem 21</b>	– <i>Eterno</i> , índice de cenas .....	95
<b>Imagem 22</b>	– Rasura e substituição para nome de personagem .....	98
<b>Imagem 23</b>	– Indicação para instalação cênica .....	101
<b>Imagem 24</b>	– Mulheres e seus defeitos .....	104
<b>Imagem 25</b>	– Vários eus .....	106
<b>Imagem 26</b>	– Metade verdade, metade mentira .....	110
<b>Imagem 27</b>	– Pouca fruta para tanto castigo .....	113
<b>Imagem 28</b>	– Sempre, fólio 01 .....	119
<b>Imagem 29</b>	– Diagrama árvore radial.....	122
<b>Imagem 30</b>	– Manuscrito do fólio 10: núcleo Adélia.....	129
<b>Imagem 31</b>	– <i>Jamais</i> : Substituições e acréscimos na didascália da cena 01 ..	157

<b>Imagem 32</b> – <i>Jamais</i> : reformulações na fala de Xesc .....	159
<b>Imagem 33</b> – Nem a luz é eterna, só a sombra .....	162
<b>Imagem 34</b> – Rascunho da primeira página da introdução de <i>Eterno</i> .....	181
<b>Imagem 35</b> – Anotação em guardanapo .....	182
<b>Imagem 36</b> – Lista original de personagens .....	183
<b>Imagem 37</b> – Rascunho da folha de rosto .....	186
<b>Imagem 38</b> – <i>Eterno</i> : Didascália da cena 01 .....	194
<b>Imagem 39</b> – Malaquias, de safado a desgraçado .....	202

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1</b>	– Tipos de Discurso .....	42
<b>Quadro 2</b>	– Texto dramático e formatos .....	47
<b>Quadro 3</b>	– Transcrição da imagem 04.....	62
<b>Quadro 4</b>	– Transcrição da imagem 05.....	63
<b>Quadro 5</b>	– Transcrição da imagem 08 .....	72
<b>Quadro 6</b>	– Transcrição da imagem 11 .....	74
<b>Quadro 7</b>	– Transcrição da imagem 12.....	75
<b>Quadro 8</b>	– Transcrição da imagem 13.....	76
<b>Quadro 9</b>	– Transcrição da imagem 09.....	79
<b>Quadro 10</b>	– Transcrição da imagem 17.....	80
<b>Quadro 11</b>	– Transcrição da imagem 18.....	82
<b>Quadro 12</b>	– Transcrição da imagem 19.....	83
<b>Quadro 13</b>	– Os títulos triplos da <i>Trilogia da Imaginação</i> .....	87
<b>Quadro 14</b>	– Transcrição da imagem 20.....	94
<b>Quadro 15</b>	– Transcrição da imagem 21.....	96
<b>Quadro 16</b>	– Transcrição da imagem 22.....	99
<b>Quadro 17</b>	– Transcrição da imagem 23.....	102
<b>Quadro 18</b>	– Transcrição da imagem 24.....	104
<b>Quadro 19</b>	– Transcrição da imagem 26.....	110
<b>Quadro 20</b>	– Transcrição da imagem 27.....	113
<b>Quadro 21</b>	– <i>Sempre</i> : transcrição digitoscrita do manuscrito, fólio 01 .....	119
<b>Quadro 22</b>	– <i>Sempre</i> : transcrição digitoscrita do manuscrito, fólhos 2,3,4,5,6 e 7 .....	123
<b>Quadro 23</b>	– <i>Sempre</i> : transcrição digitoscrita do manuscrito, fólhos 8 e 9 .....	126
<b>Quadro 24</b>	– <i>Sempre</i> : transcrição digitoscrita do manuscrito, fólhos 10 e 11 ..	131
<b>Quadro 25</b>	– <i>Sempre</i> : transcrição digitoscrita do manuscrito, fólhos 12 e 13 ..	134
<b>Quadro 26</b>	– <i>Sempre</i> : transcrição digitoscrita do manuscrito, fólio 14 .....	135
<b>Quadro 27</b>	– <i>Sempre</i> : transcrição digitoscrita do manuscrito, fólhos 15, 16, 17 e 18 .....	138
<b>Quadro 28</b>	– <i>Sempre</i> : transcrição digitoscrita do manuscrito, fólio 19 .....	144
<b>Quadro 29</b>	– <i>Sempre</i> : transcrição digitoscrita do manuscrito, fólhos 20, 21 e 22 .....	145

<b>Quadro 30</b> – Xesc, ao se reportar ao mestre .....	158
<b>Quadro 31</b> – Mestre Willen avalia o trabalho de Xesc .....	159
<b>Quadro 32</b> – Xexc questiona o mestre.....	160
<b>Quadro 33</b> – A objetividade do mestre.....	162
<b>Quadro 34</b> – Mestre Willen tem coração.....	163
<b>Quadro 35</b> – Willen reflete sobre o latim .....	163
<b>Quadro 36</b> – Xesc critica o conselho de Amsterdã .....	164
<b>Quadro 37</b> – Willen repreende Xesc.....	165
<b>Quadro 38</b> – Willen pede silêncio .....	165
<b>Quadro 39</b> – <i>Eterno</i> : Revisões da introdução .....	173
<b>Quadro 40</b> – Movimento de criação da didascália cena 1teatro/ cena 8 cinema .....	188
<b>Quadro 41</b> – Movimentos de construção e adaptação da Cena do Cavalete .	195
<b>Quadro 42</b> – <i>Eterno</i> : características das didascálias em diferentes formatos.	197
<b>Quadro 43</b> – <i>Eterno</i> : adequações para mudança de formato .....	198
<b>Quadro 44</b> – Transcrição da imagem 39.....	202

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	15
<b>1 GÊNESE E ATO CRIADOR</b>	22
1.1 CRÍTICA GENÉTICA OU CRÍTICA DO PROCESSO	27
1.2 O ESTILO E A GÊNESE	29
1.3 INTENCIONALIDADE, ESCOLHA E EFEITO	34
1.4 MEMÓRIA SENSÍVEL E EXPRESSIVIDADE	37
<b>2 O TEXTO DRAMATÚRGICO ENQUANTO GÊNERO TEXTUAL</b>	41
2.1 GÊNERO TEXTUAL, ENDEREÇAMENTO E ESTILO	44
2.2 TEXTO DRAMATÚRGICO E GÊNESE	50
2.3 TEXTO DRAMATÚRGICO ENQUANTO OBJETO DE LEITURA	54
2.4 DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA	57
<b>3 MOVIMENTO CRIADOR NA OBRA DE DOC COMPARATO</b>	60
3.1 DA MEDICINA AO ROTEIRO	66
3.2 CARACTERÍSTICAS DOS MANUSCRITOS	71
3.3 CADERNO DE IDEIAS	78
3.4 FICHAS E MÉTODO	81
3.5 A TRILOGIA DA IMAGINAÇÃO	85
3.5.1 Experimentação e Fragmentação em <i>Sempre</i>	102
3.5.1.1 Adélia desdobrada	107
3.5.1.2 Entre o mistério, a lógica e a morte	114
3.5.1.3 Dos fragmentos ao texto	116
3.5.2 Memória Sensível e Representações em <i>Jamais</i>	147
3.5.2.1 Holandeses no Nordeste brasileiro	149
3.5.2.2 Memória, história e hipertexto	150
3.5.2.3 Experimentação e escolha de lexemas em <i>Jamais</i>	156
3.5.3 <i>Eterno</i> , do Primeiro Gesto às Formas	167
3.5.3.1 Entre o real e a imaginação	169
3.5.3.2 Trazendo ideias para o concreto	172
3.5.3.3 Mudança de endereçamento	186

<b>CONCLUSÃO</b> .....	203
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	212
<b>APÊNDICES</b> .....	219
APÊNDICE A.....	220
APÊNDICE B.....	224
APÊNDICE C.....	225

## INTRODUÇÃO

Quando soube que Doc Comparato participaria de um evento para jovens roteiristas, em Londrina, fui imediatamente ao seu encontro. O trabalho deste dramaturgo carioca frequentava meu imaginário desde a infância, quando assisti à adaptação do romance *O Tempo e o Vento*, de Érico Verríssimo, para televisão. Tivemos um encontro rápido, antes que ele iniciasse a aula, mas o suficiente para perceber o pensamento geneticista do autor, que se abriu inteiramente para a proposta de ceder seus arquivos pessoais à pesquisa científica.

Falei sobre as pesquisas em Crítica Genética e seus fundamentos - o que o dramaturgo ouviu atentamente. Conversamos sobre seu método de criação de roteiros e, finalmente, indaguei sobre a guarda de manuscritos. Para minha alegria, Comparato respondeu que tinha muitos originais, e que os guardava, pois sabia que poderiam ser úteis a alguém. Sorrindo, completou: “só não esperava estar vivo para ver isso”. Logo no primeiro encontro percebi que ele mesmo buscava respostas para seu ímpeto criativo, seu embate com a imaginação, sua escolha profissional pelo universo das palavras e as imagens que elas evocam.

A formação acadêmica na área de medicina, provavelmente, contribuiu para o entendimento do que era pretendido com esta pesquisa: encontrar o DNA da obra, dissecando parte por parte as entranhas do processo, para compreender o funcionamento do todo e a relação entre o que está longe do alcance dos olhos, mas se manifesta externamente, em contínuo movimento. Neste trabalho propomos uma abordagem genética da *Trilogia da Imaginação*, a partir da análise do processo de criação de Doc Comparato.

Entendemos que o conjunto de publicações assinadas por ele excede a importância atribuída, uma vez que o volume de material é abundante desde o início de sua atividade como roteirista. Por outro lado, poucos estudos até agora foram dedicados a um dos responsáveis por dezenas de trabalhos que refletem a cultura brasileira, ao mesmo tempo que a influencia.

Comparato assinou séries que marcaram a televisão brasileira nas décadas de 1980 e 1990, tais como *Plantão de Polícia* (1979) e *Malu Mulher* (1998); roteirizou grandes títulos da literatura brasileira, tais como *O Beijo no Asfalto* e *Bonitinha mas Ordinária*, de Nelson Rodrigues, e criou o manual *Da Criação ao Roteiro* - referência sobre guionismo em países de língua portuguesa e espanhola – que o transformou

também em autor de uma teoria, ou seja, uma metodologia de escrita para audiovisuais que podemos classificar como transdiscursiva (Foucault, 1979).

Associamos a Estilística aos fundamentos da Crítica Genética para encontrar, nos documentos de processo, a marca de Doc Comparato, deixada na escritura por seu movimento de criação. Ao acompanhar seu estilo de gênese, por meio das pistas deixadas na arquitetura do texto, investigamos a forma com que ele seleciona informações e as associa, transformando-as em ideias, encadeando-as e dando forma ao texto dramático. Analisamos os rastros da transposição entre o pensamento e a obra por meio dos registros das memórias, deixados em rascunhos e anotações, que ganham vida ao serem cuidadosamente elaborados e transformados em peças ficcionais.

Por que a criação se tornou necessidade vital na vida do médico Luiz Felipe Comparato? Sob quais impulsos e influências ele escreve? O que almeja expressar, questionar, fazer existir? Ao tentar responder a essas perguntas, não pretendemos emitir julgamentos ou fechar questão sobre os sentidos do texto, ao contrário, queremos proporcionar o acesso ao que estava escondido em arquivos e “gavetas de guardados”, jogar luz sobre o ateliê de costurar palavras, livrar da poeira um acervo de possibilidades que pode ser eternizado e reinventado, infinitamente.

Conhecer os movimentos rítmicos do autor, o contexto, as escolhas e experimentações, nos permite inferir que alguns efeitos expressivos são mais prováveis do que outros, ao mesmo tempo em que ampliam as possibilidades de leitura. Os documentos de processo nos revelam o que poderia ter sido e não foi, a busca pelo gozo estético e as implicações da decisão final sobre a expressividade gerada. Por documentos de processo (SALLES, 2008), compreendemos todo tipo de recurso material usado durante o desenvolvimento de uma obra: rascunhos, anotações, materiais de pesquisa, mapas, fotografias, croquis etc.

Dividimos essa tese em três partes, sendo que nas duas primeiras apresentaremos a fundamentação teórica e os pilares que sustentarão a análise do corpus. A pesquisa combina Estilística e Crítica Genética, pois buscaremos as marcas de estilo por meio da análise de documentos de processo, relacionando a memória sensível (e seus registros) ao desenvolvimento da escritura. Acreditamos que o estilo está em constante movimento, construindo-se a cada escolha e em cada rasura em que o autor decide se aceita ou rejeita uma determinada forma estética.

Analisaremos a obra viva, *in fieri*, pulsando em cada gesto de transformação

que é próprio de cada gênese e reflete o ritmo específico e a prática de cada escritor, diante das possibilidades. Afinal, entre tantas escolhas provisórias, o que remanesce ou predomina em cada processo e o que remanesce do autor no que chamamos conjunto da obra? Ao trabalharmos com um autor vivo, somos obrigados a estabelecer balizas temporais para a análise, uma vez que suas preferências estéticas ainda poderão sofrer alterações ao longo da carreira. Tudo o que é material está sujeito ao movimento e o estilo se talha na materialização da obra, em suas mudanças e descontinuidades.

Discorreremos, no segundo capítulo, sobre a forma como vamos abordar o texto dramatúrgico. Consideramos que o gênero tem características textuais próprias, que o fazem ser reconhecido como tal, e que pode se apresentar em diferentes formatos, conforme seu endereçamento. Também trataremos superficialmente do teatro contemporâneo para que fique mais claro o posicionamento ideológico do autor em análise e os princípios que norteiam sua escrita.

Escolhemos a Trilogia da Imaginação, três textos de Doc Comparato para teatro (Sempre, Jamais e Eterno), publicados antes de passarem pela metamorfose da cena, o chamado *closet drama*. Portanto, olhamos para a gênese da porção literária das peças, independentemente de outras formas encenadas que possam vir a tomar. Assim, trabalharemos com o texto dramatúrgico em sua forma silenciosa, escrita para ser lida ou encenada, mas fundamentalmente, uma obra em si mesma.

A terceira parte é inteiramente dedicada à análise crítica do processo criativo de Doc Comparato. As fontes para rastrear o movimento de construção dos textos são múltiplas. Cadernos de trabalho, biblioteca pessoal, fichas, rascunhos, notas aleatórias, fotografias e peças manuscritas. Digitalizamos duzentas (200) imagens de manuscritos, que chamaremos de fólios, e selecionamos cento e vinte (120) para compor o corpus desta pesquisa. O principal critério de escolha dos manuscritos foi a relação deles com a trilogia em questão. Mas também incluímos fólios que consideramos importantes para delinear o movimento criador de Comparato desde o início de sua carreira.

Entre os documentos que compõem o dossiê temático, temos fólios que revelam processos pré-redacionais e redacionais, além de uma transmutação de formatos. Identificamos diversos movimentos de experimentação ao longo do processo de escrita: rasuras, substituições, deslocamentos e acréscimos. Decidimos trabalhar com textos originalmente autorais (não são releituras nem adaptações de

outras obras), escritos sob censura apenas do próprio autor, sem amarras impostas por contratos de encomenda ou pressões de editores, obedecendo apenas às preferências pessoais, ou às “restrições internas” (SALLES, 2010), em que o artista está no embate com os limites estabelecidos por ele mesmo. Dessa forma, acreditamos estar mais próximos do núcleo rítmico e do estilo individual.

As três peças têm como elo a abordagem do ofício do artista, do criador. Em *Sempre*, o dilema de uma escritora de livros infantis; em *Jamais*, o sonho arquitetônico da construção da “Cidade Maurícia”; em *Eterno*, a crise da criatividade e a destruição do imaginário nos dias secretos do cineasta Orson Welles. Por serem textos publicados para leitura, antes de serem transpostos à cena, preservam certa mobilidade, permanecendo inteiramente abertos à gama de infinitas possibilidades de realização concreta. É nesse universo fascinante e absolutamente vazio de certezas que iremos mergulhar para uma viagem reversa, em direção à origem.

Antes de iniciarmos, faremos algumas considerações sobre a metodologia aplicada. Utilizamos o método empírico-indutivo, partindo das particularidades dos processos analisados para possíveis padrões rítmicos de produção textual. Conforme Demo (1994, p. 102) “o empirismo tem por origem a procura de superação da especulação teórica. No lugar dela, coloca-se a observação empírica, o teste experimental, a mensuração quantitativa como critério do que seria científico”.

Consideramos que, neste caso, o empirismo se dê por indução, assumindo que o ponto de partida das análises serão as observações verificáveis nos documentos de processo. Não diminuiremos, no entanto, a importância do referencial teórico que, conforme Lakatos e Marconi (1995), orienta os objetos da ciência, resume o conhecimento, serve como sistema de conceituação e de classificação dos fatos e pode indicar lacunas no conhecimento. Demo (1992, p. 141) reforça que “idéias sem fatos não são históricas; fatos sem idéias são superficiais, portanto não se pretende abolir a teoria em detrimento dos fatos ou vice-versa”. Faremos a correspondência entre o quadro teórico e os elementos encontrados nos objetos de análise.

O desenvolvimento desta pesquisa teve caráter primordialmente analítico. Para tanto, fizemos um levantamento de todas as obras de Doc Comparato e leituras correspondentes, a fim de compreender melhor seu projeto poético (SALLES, 2010). Por meio de visitas, entrevistas e conversas realizadas em plataformas digitais, fizemos também um levantamento biográfico do dramaturgo, que foi complementado por reportagens publicadas sobre ele e que foram arquivadas por fãs e empresas de

comunicação.

Consideramos extremamente importante essa imersão no universo do autor para ter contato com sua forma de estruturar o pensamento, suas referências e influências. Fez-se necessário também ler criticamente obras literárias e cinematográficas que marcaram a memória sensível de Comparato, a fim de entender suas preferências e situar o contexto de produção. Após esse resgate, nos concentramos na leitura genética da *Trilogia da Imaginação*.

Os manuscritos de cada uma das três peças nos permitiram visualizar materialmente diferentes fases do processo de criação de Comparato, entre elas: o estabelecimento de ideias norteadoras ou proposições filosóficas; a construção de personagens e seus núcleos de atuação; a organização da estrutura do enredo, ou escaleta, e a lapidação dos diálogos.

Na análise da primeira peça da Trilogia, *Sempre*, optamos por estabelecer uma relação entre notas e pesquisas da fase pré-redacional e o texto final, a partir da identificação de remanências. Destacamos a escolha dos objetos cênicos, e as possíveis significações, no contexto da peça. Levantamos hipóteses sobre palavras anotadas aleatoriamente e o que elas mobilizam, em termos de memória semântica, para o processo de escritura.

Acreditamos que as imagens e objetos selecionados pelo autor são representações ressignificadas de sua memória autobiográfica. Relacionamos o cérebro, enquanto objeto cênico, por exemplo, com as notas sobre pensamento e criatividade. Embora trabalhemos com o conceito de memória enquanto reminiscência, também a compreendemos com *figmentum*, uma hipótese sobre o que foi vivido, levando em conta sua imprecisão relacionada ao registro sensível. Neste aspecto, a memória autobiográfica é individualizante e atua fortemente na construção do estilo.

Os rascunhos da fase redacional desta peça não foram encontrados, temos apenas uma espécie de planejamento, de preparação para a etapa seguinte. As notas indicam, por si mesmas, referências literárias e visuais, escritos anteriores do autor e efeitos estéticos (sonoros e visuais) desejados. Nos manuscritos de *Sempre* temos uma amostra de uma fase em que ainda há grande abstração no estabelecimento das questões centrais do texto, a ideia mestra, bem como a elaboração do caráter das personagens e o estabelecimento dos núcleos da ação dramática.

Na segunda análise, da peça *Jamais*, demonstramos como a memória sensível

e a pesquisa histórica se relacionam no processo criativo de Doc Comparato para compor o enredo ficcional. O desejo de escrever esse texto passou por décadas de decantação na mente do autor, sendo nutrido por informações e pesquisas cujos registros materiais já se perderam, restando-nos apenas reminiscências. Porém, nos rascunhos de *Jamais* já é possível vislumbrar a construção da escaleta, ou seja, a espinha dorsal da ação dramática, representada pelo índice de cenas.

Observamos, também, a experimentação e a seleção lexical durante a escritura das cenas, na fase redacional. Neste caso, foi possível acompanhar procedimentos escriturais, tais como rasuras, substituições, deslocamentos e supressões. Observamos as nuances semânticas na seleção lexical e as diretrizes que guiaram o autor durante a construção da ação dramática, por meio da lapidação dos diálogos.

Por fim, o terceiro texto, *Eterno*, nos forneceu elementos das fases pré-redacional e redacional, por meio das quais verificamos o padrão rítmico e a confirmação de um estilo de gênese. Os documentos de processo dessa peça nos forneceram notas avulsas, que nos apontaram diretrizes estéticas e filosóficas do texto. Em um guardanapo de restaurante ficou registrado o tripé do enredo: o contexto de guerra (“dia de bomba H.”); a relação entre memória, sonhos e previsões do futuro (“sonhar pelos outros”); e a imaginação como “xanadu”, um lugar no tempo onde brilha a “misteriosa chama” (“Xanadu No limite da criatividade”). Em um *post it*, identificamos o conceito que ancora o enredo: “só a sombra é eterna”.

*Eterno* nos oferece ainda rascunhos do processo de escrita que contêm elementos de seleção lexical e imagética na construção da ação dramática. Pudemos acompanhar também os primeiros movimentos de adaptação do texto dramatúrgico teatral para o formato de roteiro cinematográfico, transformando o que seria considerado o “final” de um processo de escrita em célula germinativa de outra gênese, em contínuo.

Por tratar-se de pesquisa envolvendo ser humano, e por estarmos lidando com um material extremamente íntimo, fizemos questão de explicar, desde o primeiro momento, ao dramaturgo Doc Comparato, os fundamentos do nosso trabalho. Após aprovação do projeto de pesquisa, ele recebeu um “termo de consentimento livre e esclarecido”, nos moldes recomendados pelo Comitê de Ética, esclarecendo que “sua participação é totalmente voluntária, podendo recusar-se a participar, sem que isto acarrete qualquer ônus ou prejuízo à sua pessoa” (anexo B).

Também nos comprometemos a informá-lo sobre a publicação de artigos

que envolvam análise dos manuscritos cedidos, bem como da tese, dando acesso ao conteúdo. Em relação aos artigos, todos foram aprovados pelo autor antes da publicação, sem que ele tenha solicitado alterações. Em relação à tese, o acesso ao texto completo foi dado apenas após a qualificação, depois de feitos todos os ajustes metodológicos, para garantir que o processo científico-metodológico não ficasse “contaminado” por possíveis interferências. Desde o início da pesquisa, estabeleceu-se uma relação de confiança e cumplicidade, o que garantiu que tudo corresse com respeito mútuo pelo material cedido e pela liberdade da pesquisa.

Durante os quatro anos que se seguiram ao nosso primeiro encontro, mantivemos contato frequente. Discutimos, inclusive, como os documentos de processo deveriam ser tratados na eventualidade de sua morte. O próprio Doc Comparato tomou a iniciativa de pedir a seu advogado a elaboração de um contrato, nos termos dele, manifestando em vida o desejo de que eu tenha acesso irrestrito ao material com finalidade de pesquisa. Assinamos esse documento em 14 de novembro de 2019, em Paris, no restaurante La Coupole (anexo C).

**Imagem 01:** Assinatura de autorização



Fonte: arquivo pessoal da autora

## 1 GÊNESE E ATO CRIADOR

Do ponto de vista da Crítica Genética, buscamos, nos documentos produzidos durante a criação, a gênese da obra. Será possível encontrá-la? Talvez consigamos apenas marcar pontos relativos, se considerarmos que a origem e a conclusão de um trabalho podem ser infinitas, assim como o pensamento e o universo. Vasculhamos os vestígios deixados pelo escritor em memórias, rascunhos, anotações, guardados particulares, manifestações públicas... à procura de fragmentos que, juntos, possam contar a história do processo de composição do texto.

Tomaremos por princípio que a criação nasce da necessidade de materializar uma ideia, de transformar algo abstrato em coisa concreta. Não há criatividade sem ação concretizadora, sem um processo que resulta em produto. Uma ideia pode acompanhar inquietamente o pensamento por anos, até que um gatilho desencadeia a ação, o trabalho que transforma, o processo que esculpe a obra - ainda que ela seja aberta ou inacabada.

Para chegar à ação inicial, o primeiro gesto de escrita, perguntamo-nos o que antecede a ideia, que elementos a alimentam, como se dá a atração entre as informações dispersas na memória e como elas se aglutinam, avolumando um pensamento de tal forma que ele se expande para a matéria? A humanidade busca - por meio das ciências, das religiões e da arte - respostas que revelem mistérios da origem e do fim. Não seremos tão ambiciosos com o texto, mas pretensiosos o suficiente para identificar registros materiais de operações mentais, classificá-las e analisá-las.

Barthes (1979; 2004) “mata” o autor, reconhecendo a pluralidade de vozes que emanam da escrita e a multiplicidade de discursos que atravessam o agente produtor do texto para compor a unidade. Queremos, para além disso, resgatar as escolhas estilísticas que dão à obra marcas únicas. Não se trata de buscar a filiação da obra ou de determinar sentidos, mas de conhecer os mecanismos que dão forma e singularidade ao texto, compreender os processos de variação textual, as metamorfoses que ocorrem quando o autor é leitor de si mesmo.

Entendemos que criar é revestir de novidade ou dar novas formas ao que repousa no mundo abstrato. Se nenhum discurso é novo, são apenas ressignificações que conversam com o já dito, podemos associar o conceito de originalidade às escolhas feitas durante o processo construtivo, no campo da prática, da materialidade.

A escritura começa com a concretização da linguagem, desde as primeiras notas e rascunhos que aos poucos se transformam em acervo memorial da obra. As tomadas de decisão fazem parte de um movimento contínuo, vivo, cheio de prospecções e retrospectões que dão ritmo ao trabalho.

Ostrower (2008, p. 24) pontua que “no cerne da criação está a nossa capacidade de nos comunicarmos por meio de ordenações, isto é, através de formas”. Em se tratando de textos, essa escultura de formas se faz por meio da língua, da expressão de sensações por meio da escolha de palavras. Assim, seguimos no raciocínio de que a criação, a construção de formas por meio do ordenamento de palavras, é uma comunicação de experiências subjetivas ou psíquicas. O ato criativo está, portanto, vinculado a ordenações internas e externas. “Todo perceber e fazer do indivíduo refletirá seu ordenar íntimo” (OSTROWER, 2008, p. 22).

As decisões tomadas para cada ordenamento determinam os resultados estéticos ou expressivos. É prudente considerar que não há obra que exista em si mesma a partir da própria linguagem e de uma lógica própria. No entanto, há que se levar em conta o ser criador como dono de um DNA único e uma história exclusiva, sendo, portanto, capaz de produzir uma verdade igualmente singular, a partir de uma imaginação individual e de aspirações particulares.

Talvez essa capacidade criativa vinculada a uma identidade única seja a verdade capaz de libertar a inteligência humana da artificialidade, uma vez que a inteligência artificial já consegue decidir e gerar configurações, infinitamente. Segundo Boden, “o caráter aparentemente imprevisível da criatividade parece excluir qualquer explicação sistemática, seja ela científica ou histórica” (BODEN, 1999, p. 81). Assim, podemos diferenciar uma ideia meramente original, aquela que pode ser produzida por um conjunto de regras gerativas, das ideias que chamamos realmente criativas.

O conceito de criação relaciona-se com a emergência de um produto novo para um determinado momento da história. Mas também é comum a mitificação da criatividade como se fosse um lampejo de inspiração ou um dom conferido por alguma autoridade divina. O que defendemos aqui é que há uma rede de informações e percepções retidas na memória sensível, nutridas e trabalhadas pelo artista que, por sua vez, molda “algo novo”, guiado por conhecimentos conscientes e também intuições que se fundem no nível do inconsciente, gerando o que chamamos de ideias.

Entendemos por intuição a convergência de saberes em prol da resolução de um “problema”. Acreditamos que a intuição impulsiona a experimentação por meio do

levantamento de hipóteses, tanto no fazer artístico quanto no científico. Conhecimentos e vivências, quando ativados por uma dada realidade, geram um sentimento que impele o artista a comunicar tal emoção por meio de recursos de linguagem. Portanto, a intuição não é a ideia, nem a forma, mas um sentimento gerado pelo atrito entre o conhecimento e a contemplação que desperta o desejo de criar, de testar efeitos expressivos. O Dicionário de Semiótica (1993, p. 272) assim a define:

A intuição poderia ser considerada como um componente da competência cognitiva do sujeito, que se manifesta no momento da elaboração da hipótese de trabalho. Se esta última repousa essencialmente sobre um saber e um saber-fazer anteriores, uma intervenção específica do sujeito deve ser prevista, a qual consiste: a) na formulação da hipótese que a torna, de certo modo, adequada ao objeto de conhecimento; b) na certeza (uma espécie de evidência) que instaura eventualmente o *querer fazer* do sujeito, ansioso por verificar *a posteriori* a hipótese antes formulada.

Kneller (1978, p. 25) afirma que tanto o escritor quanto o cientista trabalham pela intuição e pelo intelecto. “Não apenas o escritor, mas também o cientista tem de caminhar a partir de ideias que são sentidas mais do que compreendidas, que tem tanto de sensações quanto de pensamentos”. A análise dos documentos do processo criativo tenta desvendar esse caminhar, esse cruzamento entre pensamentos e intuições na construção da forma.

No fazer artístico, a criação reflete a necessidade pela expressão do imaginário, transcendendo a busca pela imortalidade por meio da obra. Para Sartre (2013), nossa capacidade de aprender, fazer escolhas, decidir, superar conflitos e inventar - tanto no plano material quanto no emocional faria de nós a única espécie criativa. Ao tratarmos da criatividade artística, devemos somar a isso nosso potencial para transformar em linguagem as abstrações, memórias e imagens mentais. Por meio da análise de processos de escrita podemos refletir sobre como individualizamos o uso da língua diante das infinitas possibilidades de escolha que temos diante de nós.

Perkins (1999) avalia que a criatividade é resultado de uma busca que se estrutura com uma sequência de passos ou saltos, raramente de “uma tacada só”. Segundo o pesquisador, nas descobertas científicas, “quase todas as histórias e invenções se estenderam por vários anos, com muitas partidas anuladas e impasses no caminho e não encontraram casos de invenções que resultaram de um único salto, acrescido da elaboração dos detalhes” (PERKINS, 1999, p. 137).

Assim também na composição da escrita, a ideia de um *big-bang* criativo, como se uma inspiração eclodisse dando origem ao universo da obra, contribui pouco para

a compreensão dos processos. Faz mais sentido pensar em pequenas explosões, pequenas percepções que vão marcando a sensibilidade do autor, iluminando ideias, até que elas se associam, conectando-se em um sistema, uma constelação, que passa a existir quando materializada em linguagem. No dossiê genético reunido para esta tese, observamos etapas de pesquisa, reunião ou coleção de ideias, períodos de incubação, registro de memórias, organização, experimentação e revisão textual que dão forma à composição final.

Movimentos entendidos como equívocos, devaneios ou intuições que falharam são eliminados da composição final. Mas fazem parte do movimento de criação, dos pequenos passos ou etapas que resultam na “descoberta”, assim como acontece nas ciências chamadas de “exatas”. O texto final é publicado “sem mácula”, o que não significa que tenha nascido assim. A Crítica Genética pretende recuperar o caminho de tentativas, correções e ajustes no curso da escrita. As crises do autor, ao longo desse trajeto, as pausas e os remanejamentos, podem ser as chaves para explicar como a “inspiração” pode ser, na verdade, a resposta a uma “pergunta-problema”.

Inúmeras variantes definem as decisões no fazer da escritura e a própria combinação entre elas pode conduzir a infinitos resultados. Panichi (2016) reforça que estas interconexões emergem das ligações entre as ações do fazer artístico. O autor escolhe a mistura de cores de acordo com a paleta disponível, fazendo experimentações, até atingir as tonalidades desejadas ou até se satisfazer com o acaso.

Salles (2006, p.23) afirma que para o geneticista “os atos de rejeitar, adequar ou reaproveitar são permeados por critérios, que nos interessam conhecer, e refletem modos de desenvolvimento de pensamento, que nos instigam a compreender, descrever e nomear”. A investigadora confere à criação um aspecto de rede, onde há conectividade entre diversos elementos: “a criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo” (SALLES, 2006, p.32).

Por meio da observação de manuscritos - e de outros documentos que possam compor o dossiê genético - acompanhamos as formas de organização das ideias do escritor na composição do texto, a fim de fazer uma análise crítica do processo de criação, que chamamos de Crítica Genética - a busca pela gênese do trabalho criativo. Não almejamos recriar a obra, mas estabelecer relações entre o que há de concreto no percurso de criação e os efeitos expressivos gerados pelas escolhas ao longo desse caminho.

Conforme Salles (2008, p. 28), “o crítico genético pretende tornar o percurso da criação mais claro, ao revelar o sistema responsável pela geração da obra.” É uma forma de mostrar os esforços empenhados para transformar ideias em linguagem e desvendar o trabalho de lapidação de estruturas gramaticais e seleção de palavras que alçam significados simbólicos e efeitos de sentido.

Manuscritos não são essenciais para análise do processo criativo, mas têm incalculável valor ao revelar detalhes do fazer linguístico, como uma fotografia do pensar, uma extensão material da memória. Não podemos acompanhar os processos químicos que estimularam a imaginação, nem reconstituir as redes formadas por ligações entre razão e emoção que fizeram eclodir as ideias, mas por meio dos registros materiais da transposição simbólica dessas ideias para o papel, conseguimos ao menos visualizar as reações do autor mediante tais pensamentos.

“Rascunhando páginas e páginas, o escritor encontra novas solicitações que surgem nos silêncios, nas rasuras e na invenção da escritura (...) assim ele constrói a memória da escritura”, avalia Willemart (2009, p.30). Comumente, encontramos neste processo de formulação e reformulação, traços da fala do autor, como descontinuidades e repetições que são posteriormente reavaliadas para dar ao texto acabamento. Assim vai surgindo o estilo individual, a “marca da originalidade do autor, que atua junto à submissão progressiva a uma norma social que exige ou provoca a leitura, isto é, ser lido corresponde a entrar no registro simbólico que rege os leitores” (WILLEMART, 2009, p. 106).

Se considerarmos que a construção da obra literária está intimamente ligada à verdade do autor e se entendermos essa verdade como o alinhamento entre a ação concreta e o conjunto de características que tornam esse indivíduo único, podemos especular que a criação nos coloca em contato direto com algo divino e essencial para nossa existência, criamos para sobreviver, não apenas materialmente, mas também emocionalmente, de forma atemporal.

De uma perspectiva discursiva, diríamos que a criação se relaciona com discursos anteriores e projeta discursos futuros, infinitamente. A memória latente não seria, portanto, estática, mas, conforme Salles (2013), um processo dinâmico que se modifica com o tempo, “um movimento feito de sensações, ações e pensamentos, sofrendo intervenções do consciente e do inconsciente” (SALLES, 2013, p. 34). Olhamos para o enquadramento que recria o discurso por meio de recursos linguísticos - interagindo com um contexto de características únicas - e para como

esse processo se organiza.

Assim, a “inspiração” parece ser formada por uma série de ligações entre memórias e habilidades no uso da linguagem, que se transformam de acordo com a sensibilidade do autor. As marcas deixadas na memória sensível podem ser bastante perturbadoras e inquietantes até que deixem o mundo das abstrações e sejam materializadas. Boa parte do processo de criação acontece em uma ebulição interna, no pensamento, até que uma ruptura faz transbordar ideias para o mundo real, por meio de ação de linguagem.

Willemart (1993) chama essa inquietação de “primeiro texto”, que equivaleria a um nó de elementos, retidos em uma espécie de “filtro particular”. O escritor sente uma necessidade latente de desfazer tal embaraço, por meio da expressão artística. “Como um neurótico angustiado com seu sintoma recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa suas campanhas de redações, não impellido, mas atraído pelo desejo” (WILLEMART, 1993, p. 93).

## 1.1 CRÍTICA GENÉTICA OU CRÍTICA DO PROCESSO

A Crítica Genética surgiu na Europa, especificamente na França, no final da década de 1960, para dar conta do estudo de manuscritos e outros documentos utilizados por escritores durante o processo de criação literária, mas que não foram publicados pelos autores. No Brasil, esta modalidade de pesquisa começou na década de 1980, quando o professor de literatura francesa da Universidade de São Paulo (USP), Philippe Willemart, descobriu nos manuscritos um importante material para estudo do inconsciente.

Com o crescimento dessa corrente de pesquisadores, ampliaram-se os campos de pesquisa. A Crítica Genética passou a estudar não apenas manuscritos literários, mas também criações artísticas de outras naturezas tais como a dança, o cinema e as artes plásticas. “O crítico genético entrega-se ao acompanhamento de percursos criativos, sempre em busca de uma aproximação maior do processo criador” (SALLES, 2013, p.21). O foco deste tipo de análise não é o estado de uma obra, mas sim, o desenvolvimento.

Aos poucos, a Crítica Genética expandiu-se também para diferentes áreas do conhecimento como arquitetura e comunicação, mesmo aquelas que não são classificadas conceitualmente como arte. “A Crítica Genética abrange todas as artes

e qualquer atividade criativa do homem, desde a pintura, a arquitetura, o cinema, até as mídias, passando pela aprendizagem da leitura por crianças” (WILLEMART, 2009, p. 58).

Assim, somaram-se às anotações feitas à mão pelos autores, outros tipos de registros nos quais se pudessem encontrar traços do processo de criação. Rascunhos, partituras, desenhos, croquis, copiões e esboços de qualquer natureza – analógicos ou digitais – passaram a ser chamados de documentos de processo. Atualmente, no Brasil, a própria Crítica Genética pode ser chamada de crítica do processo, termo cunhado por Salles (2008) para ampliar a abrangência dos estudos. O trabalho do geneticista poderia se comparar ao de um arqueólogo, que parte de pequenos fragmentos de objetos encontrados em escavações, para as hipóteses antropológicas e históricas sobre uma determinada cultura, em um determinado tempo.

Partimos de um acervo de documentos coletados, uma espécie de inventário do processo de criação, e montamos o dossiê genético, composto por fólios organizados e classificados. Dessa matéria prima é elaborado o prototexto, um ordenamento crítico do material de análise. Observando as operações gráficas (rasuras, acréscimos, anotações nas margens, sobrescritas, flechas, riscos e indicações) podemos identificar o estilo de trabalho do autor, seu ritmo e preferências. Verificamos também nuances expressivas ao identificar modificações enunciativas tais como acréscimos, supressões e substituições.

Conforme Ferrer (1994, p. 106), a meta da Crítica Genética é “reativar e explicitar os fenômenos de remanência que surgem no seio mesmo do processo de remanejamento”. Por meio das remanências, buscamos as origens do texto e levantamos hipóteses sobre suas infinitas possibilidades. Encontrar a palavra, fechar as conexões entre as ideias, dar forma ao texto ou encontrar o tempo dramático certo para uma cena podem ser momentos extremamente prazerosos. Para o escritor, é o momento divino de contemplar a obra e avaliar se está tudo bom.

Entretanto, os momentos de gozo podem não estar restritos ao ato de finalização, mas a cada ato de reler, refazer, encontrar a medida exata. Para Willemart (2009), a rasura é a porta da criação:

Se cada rasura marca uma parada na escritura, é porque algo chamou a atenção do *scriptor*. Pode ser a lembrança de uma informação, um sonho, a palavra de um próximo, uma ideia a respeito da trama ou das personagens, algo desconhecido ou uma associação (WILLEMART,

2009, p. 103).

A conexão entre diferentes memórias do autor alimenta a criação. Conhecimentos técnicos ou enciclopédicos, pesquisas direcionadas, relacionamentos interpessoais, observação da natureza, emoções que afetam os cinco sentidos e a sensibilidade artística. São informações que compõem um repertório a ser acessado de forma dinâmica e que podem se ligar de maneiras imprevisíveis.

Na composição dos textos da *Trilogia da Imaginação*, percebemos que Comparato nutriu-se de várias camadas de informações que incluem: 1) pesquisa histórica e bibliográfica; 2) pesquisa audiovisual; 3) resgate de memórias e guardados pessoais; 4) imaginação sobre fatos não esclarecidos ou nunca registrados, formalmente. Os rascunhos revelam remissões a algumas fontes e a maneira com que elas foram transformadas em outras formas redacionais, funcionando como um acesso aos segredos do escrito.

Ferrer (1993) ressalta, entretanto, que os documentos de processo de um escritor não têm uma intenção comunicacional, uma vez que o destinatário é o próprio autor. “Na medida em que são documentos preparatórios para um ou mais trabalhos futuros, eles não têm lógica própria” (FERRER, 1993, p. 46). Assim, não devemos considerar o dossiê genético, ou o *avant-texte*, um texto em si, mas um contíguo contextual e memorial de uma ideia criadora.

A Crítica Genética observa as metamorfoses do texto, recuperando a atuação do autor no processo de ordenação da escritura e instaurando a instância do escrevente, que Willemart denomina *scriptor*, influenciado por elementos e intenções conscientes e inconscientes, estratégias de sedução e tomadas de decisão. Assim, além de reunir fundamentos de análise, também potencializa ser uma ciência da criação textual e artística.

## 1.2 O ESTILO E A GÊNESE

A Estilística, enquanto ciência, surge em 1902 a partir dos estudos de Charles Bally, que investigava os recursos da língua para exprimir significados afetivos, e não apenas conceituais. Daquela perspectiva, importava o código social e não as características individuais dos escritores. Conforme Martins (2012), Bally não se volta para o discurso (*'parole'*), o uso individual da língua, mas para o sistema

expressivo da língua coletiva ('langue'), iniciando assim uma Estilística da língua ou da expressão linguística.

Ao longo do século XX, outras perspectivas questionaram a dissociação entre o uso da língua e o pensamento individual. A escola idealista alemã, de Leo Spitzer, Hugo Schuchardt e Karl Vossler, propôs uma visão além do materialismo positivista, incluindo aspectos psíquicos e sociais à compreensão da linguagem, considerando sentimentos, intuições ou estados de espírito.

Surgiram assim duas linhas principais de estudos do estilo: a Estilística da expressão, que relaciona forma e pensamento, e a Estilística do indivíduo, voltada para a maneira com que pessoas ou comunidades criam e empregam sua expressividade. A primeira atrela-se à Semântica, descrevendo e explicando o funcionamento do sistema linguístico. A segunda aproxima-se da crítica literária e busca a gênese das estruturas linguísticas. Utilizamos conceitos da Estilística, especialmente no campo da seleção lexical, para investigar o estilo do autor e da obra dentro de um determinado contexto. Chegamos ao que Pierrot (2005) chama de estilo de gênese, que parte da abordagem genética revelando um estilo em movimento ao longo do processo de singularização da obra.

Para Amado Alonso (1969), a Estilística encara o poeta como uma “energia fazedora” e destina-se a estudar o sistema expressivo e a eficácia estética de uma obra, de um autor ou de um grupo de autores. O pesquisador inaugurou o que veio a ser chamado de Estilística Genética. Ele afirmava que o destino do poeta é criar algo perdurável. “Essa vontade de criar é o que põe seu espírito em singular tensão ativa e expressiva” (ALONSO, 1969, p. 60). Segundo Alonso, o gozo estético é o motor principal da criação literária:

Em sua última essência, toda construção artística é uma área de construção de puro gozo estético. O que chamamos de inspiração é a tensão de espírito produzida no poeta pelo prurido de gozo estético, da chama que arde com o apetite de arder mais. (...) O ritmo é de natureza emocional, mas não é mera descarga e deságue de emoção; é estrutura. O prazer de criar uma estrutura (ALONSO, 1969, p.96 e 270).

Considerando que cada autor tem um conhecimento próprio, uma formação individual, uma história de vida, uma memória autobiográfica, além de características físicas e intelectuais únicas, podemos afirmar que cada autor tem potencial para desenvolver um estilo particular de produção textual, um ritmo próprio, em que possa

imprimir sua verdade dentro das balizas relativamente permeáveis que separam os gêneros textuais<sup>1</sup>.

O ser humano está em constante movimento e construção. Portanto, é natural concluir que o estilo também está sujeito a ondulações, como a própria caligrafia. No entanto, há uma tendência nesse movimento que é passível de distinção, uma marca relacionada ao ritmo de criação, ao “primeiro texto” e ao projeto poético. A verdade artística tem relação com a maneira com que os fatos são experienciados e expressos por meio da linguagem.

Entendemos que o processo de composição de uma obra e suas características textuais podem denunciar o enunciador e - considerando-se suas intenções verificáveis, posicionamentos, formação intelectual e contexto histórico - é possível identificar traços individuais de estilo e determinar que alguns efeitos expressivos façam mais sentido do que outros. Embora existam decisões estilísticas flutuantes para um mesmo autor - na escrita de gêneros diferentes ou em fases diferentes da produção artística - há marcas recorrentes, normalmente relacionadas à gênese e ao movimento criativo.

Para Lapa (1988, p. 67), um estilo aprimorado depende essencialmente da percepção e da honestidade do autor, que deve “ver com seus próprios olhos, sentir com os seus próprios sentidos”. O estilo está intimamente ligado às escolhas, porque ninguém fala ou escreve igual ao outro. “Cada ato de significação é uma construção imediata à experiência e deflagra uma relação interpessoal. É a conjunção do experiencial com o interpessoal. Os atos de significação são atos de identidade e ocorrem em contextos específicos” (REI; SIMÕES, 2014, p. 447). A Crítica Genética vem revelar esse processo de escolha, por meio da observação dos documentos de processo.

As formas de expressão podem ser analisadas por meio da observação do uso da língua e seus recursos gramaticais, semânticos e lexicais. No entanto, “um estilo não se detecta na simples comparação de um texto frente a uma regra ou a um dispositivo qualquer; é preciso haver um relacionamento intertextual” (BRITO; PANICHI, 2013, p. 123). O intertexto pode estar relacionado a fatores externos ao

---

<sup>1</sup> Optamos pela terminologia proposta por Bronckart (1999), diferenciando ações de linguagem; gêneros textuais (ilimitados) e tipos de discurso (limitados). Neste sentido, gêneros textuais podem ser compreendidos como meios sócio-historicamente construídos para realizar os objetivos de uma ação de linguagem.

processo de escrita, sejam eles fatores sociais, conhecimentos enciclopédicos do autor ou experiências pessoais. Portanto, o resultado estilístico depende do contexto, da associação entre os recursos da gramática, e dos efeitos sociais causados pelo uso que se faz desses recursos.

“O vocábulo mais banal pode carregar-se de expressividade, tudo dependendo de fatores ligados ao contexto” (MONTEIRO, 1991, p. 17). A expressividade decorre ainda da capacidade de estimular a imaginação do interlocutor por meio de signos que representam algo que está além do texto e que se revela visível quando a palavra é posta além do que é ordinário. Conforme Honigsztein, “isso implica uma liberdade prévia frente a palavra com a qual o artista se liga sem temor, como se com o seio que lhe viesse a boca, e ao usá-la, nos transmite a palavra vivificada, dando algo que estende além dela, se considerarmos seu uso comum” (HONIGSZTEJN, 1972, p. 95).

As nuances de emotividade estão associadas na memória às impressões e experiências afetivas. Há experiências construídas individualmente ou coletivamente, mas o sentido só é construído com base no contexto. Segundo Monteiro (1991, p. 19) “são os componentes afetivos do significado, em qualquer plano da linguagem, que instauram a atmosfera conotativa”. Talvez por isso, o grau de sofisticação em alguns intertextos os tornem mais difíceis de reconhecer em determinadas circunstâncias e podem demorar anos para alcançarem eco no público.

Entre fragmentos de textos, rascunhos, possíveis influências, documentos históricos, imagens, equipamentos e anotações ou qualquer registro material do processo criador, como cartas e fotografias, o geneticista procura rastros da gênese e também as experimentações que resultaram na escolha final. Para Willemart (2009), o escritor encontra seu estilo no decorrer das rasuras, até entregar a versão definitiva ao editor. O analista observa as decisões que resultam em estilo.

Nas escolhas, nos acréscimos e exclusões, nos limites encontrados nos meios ou impostos a si mesmo, na manipulação das palavras na “composição e recomposição” queremos encontrar o autor, definido por Foucault como “o princípio da parcimônia na proliferação dos sentidos” (FOUCAULT, 1979, p. 159). Portanto, vamos buscar a “assinatura” de Doc Comparato no movimento da escrita, no conjunto de ações que modelam seu fazer artístico e na instância de atuação, que Pierrot (2005; 2010) chama de estilo da gênese. Em meio à construção de cada personagem e entre as múltiplas vozes do texto dramático, encontraremos os espaços e

tensões em que o dramaturgo insere sua própria marca, seu movimento rítmico, por meio das escolhas de quem fala e como fala.

“A dimensão do processo do trabalho plástico, como o trabalho de manuscritos em gêneses textuais, é acompanhada por formas em transição, híbridas e heterogêneas, incluindo tensões para animar o estilo do trabalho” (Pierrot, 2010, p. 95). Além disso, a criação exige um certo rito, que é próprio de cada escritor. Assim, há na análise genética um olhar para o estilo do processo de criação, não apenas para o trabalho acabado.

Quando lançamos o olhar para o trabalho que pulsa em cada movimento, encontramos a marca do autor em todas as decisões que compõem a obra. Também identificamos o ritmo desse pulsar, ou seja, a forma como o pensamento se organiza para se transformar em linguagem. Para Reynaud (2000), o ritmo é a pedra de toque no processo complexo da comunicação literária, ou seja, é nele que reside a impressão digital do escritor:

Se a história da palavra é muito complexa, a noção atual de ritmo não o é menos, porque está relacionada com múltiplos campos de atividade humana. Mas nenhum dos sentidos elementares – ritmo biológico, ritmo cósmico, ritmo social – deixa de se reflectir na obra de arte, porque ela enraíza sempre numa experiência de vida que se sublima ou transfigura, projectando consciente ou inconscientemente o seu resíduo (REYNAUD, 2000, p.125).

Honigsztein (1972) também nos chama atenção para o papel da intuição que, segundo ele, é “transportadora de emoções as mais primitivas, que nela ficam contidas, e estando ligada a essas emoções e fantasias a expressão, está longe da forma discursiva; é a forma poética uma articulação dos ritmos da vida”. Concluimos assim que o ritmo é estabelecido por uma relação entre decisões conscientes e inconscientes, que podem estar relacionadas a uma época, um espaço, um tempo, um acontecimento na vida do autor, suas experiências e memórias sensíveis. O ritmo é uma organização interna que se expressa externamente por meio da modelação linguagem.

Devemos considerar, portanto, não apenas as práticas de escrita – que podem variar de uma obra para outra – mas também, tudo que alimenta o dramaturgo e que pode afetar sua escrita, associando o que se revela nos manuscritos a todas as outras informações verificáveis que podem influenciar o processo de criação. Assim, o ritmo

harmoniza as notas da partitura textual, como um fio condutor das escolhas que envolvem o ato de linguagem (do suporte, dos instrumentos, do gênero, dos meios e materiais, das palavras e estruturas gramaticais) e as necessidades expressivas de uma organização pessoal que destrava as gavetas dos guardados mais profundos.

### 1.3 INTENCIONALIDADE, ESCOLHA E EFEITO

A aplicação dos fundamentos da Crítica Genética à leitura do texto recupera, essencialmente, o autor e seu trabalho de criação. Percebemos, ao longo da observação dos processos criativos, que o meio não oferece respostas às ações, ao contrário, é o escritor quem seleciona informações e palavras partindo das próprias vivências e habilidades de execução. Ele é impelido a fazer escolhas e a testá-las em um jogo de experimentação que provoca a relação entre intenção e a busca de um efeito, utilizando-se de fontes conscientes e inconscientes.

Assumimos que os efeitos expressivos provenientes do desejo do autor são burilados ao longo da construção do conteúdo obedecendo uma relação entre signos, aquilo que denotam e aquilo que se pode inferir a partir de sua força ilocucionária. Para Reynaud (2000, p. 108), “o texto de ficção deve ser visto principalmente como comunicação, e o acto de leitura essencialmente como uma relação dialógica”. Considerando esse pressuposto, observar a relação entre as expressões enunciativas do autor e as escolhas entre os recursos linguísticos que as acompanham podem nos levar a pressupor que alguns efeitos são mais prováveis que outros e visualizar o caminho de decisões que resultam em efeitos de sentido.

Conforme Ostrower (2008, p. 11), “o ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional, nem haveria condições, fora da intencionalidade, de se avaliar situações novas ou buscar novas coerências.” O escritor estabelece critérios e, mesmo quando guiado pela sensibilidade, busca ao longo do fazer artístico tomar consciência de seus desejos enquanto os expressa e experimenta dar-lhes forma.

O uso intencional da linguagem envolve a escolha de lexemas de acordo com o que se pressupõe sobre sua carga semântica, assim como a ordenação dos enunciados em função do desejo de expressar estados psíquicos, emotivos ou intelectuais. Tomemos como exemplo a variação textual, e as consequências na propagação de sentidos, na peça *Plêiades*, de Comparato. A primeira versão, escrita

em 1978, traz o seguinte diálogo entre as personagens Terezinha e a Madre:

*Terezinha:* Aquilo é coisa feita, é trabalho feito.

*Madre:* Macumba! Você é macumbeira, é isso.

Em 1985 o dramaturgo revisou o texto, trocando a caracterização das personagens e adaptando os diálogos:

*Manicure:* Tenho certeza que é. Não é chocolate. Ela pensa que é, mas não é. Aquela mulher devia mudar de energia.

*Dona do salão:* A advogada disse que você é macumbeira. Dança vestida de vermelho, enquanto negros tocam tambores.

Terezinha perdeu o nome próprio e assumiu apenas a função social de manicure. A Madre passou a ser a Dona do salão, substituindo a hierarquia “moral” pela hierarquia econômica e conferindo uma relação de poder mais clara entre as duas. As afirmações são suavizadas, a “coisa feita” passa a ser tratada como “energia”, e a Dona do salão não se reporta diretamente à manicure como “macumbeira”, apenas sugere por meio de um discurso indireto: “a advogada disse que...”.

As mudanças conscientes na seleção lexical e na construção sintática impactam diretamente a propagação de sentidos e revelam reformulações na percepção do autor. De uma perspectiva pragmática, o sucesso da comunicação na relação dialógica acontece quando o público alcança a intenção comunicativa ou a reconhece no modo em que foi construída. A análise genética aproxima o olhar da construção dessa comunicação, de seu contexto, de seus processos experimentais, do entalhamento da forma, de seu DNA.

Para muitos escritores, a comunicação “bem-sucedida”, ou seja, o reconhecimento da força expressiva da obra, pode levar décadas para acontecer. A análise genética resgata a intimidade profunda do trabalho que imprime a marca do indivíduo no ordenamento do que constitui a obra. Existe uma relação arbitrária na seleção lexical e na escolha dos sentidos para as palavras empregadas. Ainda que haja uma propagação inconsciente de discursos anteriores, as escolhas dependem do filtro existencial único de cada autor.

Se a principal característica da maior parte das comunicações humanas é expressar e reconhecer intenções, queremos explorar as evidências da interação entre o consciente e o inconsciente do texto por meio dos documentos de processo e ampliar as possibilidades de leitura. Pretendemos observar como os desejos do escritor se concretizam, acompanhar o caminho percorrido na formulação estética e considerar interferências externas que contribuem para a construção textual.

Intenções são abstratas, direcionadas para o futuro. Para concretizá-las é preciso tomar decisões, formular e reformular estratégias. Entre a intenção e a ação existe uma variedade de escolhas situadas na fase de planejamento mental, um processo ao qual temos pouco ou nenhum acesso, mas que pode deixar vestígios materiais nos documentos de processo. Ao intencionar um ato de linguagem, o autor elege um gênero textual, um público, um tema e, partindo dessas resoluções põe em prática o plano. Temos uma primeira etapa da criação que se constitui de atos imateriais que desencadeiam a segunda etapa, que é a transposição estética do pensamento.

Na primeira etapa, as informações se aglutinam, uma puxando a outra, como um processo de eletroafinidade, até se transformarem em ideias, que atraem outras ideias, formando uma rede que cresce até aonde o autor permite ou suporta. Quando essa massa de informações transborda e dá vazão ao primeiro gesto de linguagem, termina o período de “incubação” e passa-se à fase de materialização, quando as ideias começam a existir de fato, sob a forma de texto.

O processo de transposição das ideias para qualquer suporte analógico ou digital - por meio de desenhos, anotações, rascunhos e afins – faz parte do processo de organização e experimentação em busca de sentidos expressivos. A construção de formas também passa pela adequação ao gênero textual e por uma série de ajustes e adequações (correções, rasuras, adições, supressões, substituições).

Esse pressuposto nos apresenta um percurso entre a intenção e a ação criadora. Há períodos de formulação, alimentação das ideias, formulação de estratégias, estruturação e, frequentemente, reformulações diante dos imprevistos. Para isso, o autor usa das ferramentas disponíveis e também se lança em busca de elementos que possam auxiliá-lo a encontrar soluções textuais. Porém, a execução dos atos de linguagem não depende exclusivamente de questões arbitrárias, mas também das questões extrínsecas ao texto, nem sempre calculadas.

A escrita é resultado do atrito entre a intenção e o ato materializador. Quando

o autor decreta o fim do processo, apagam-se os efeitos possivelmente desejados na gênese da escritura para que sejam abertas as infinitas possibilidades de leitura. Buscaremos, nos documentos de processo, as pistas que nos levam a compreender os mecanismos criativos, o labor, a possível gênese e os recursos mobilizados na confecção do texto enquanto movimento. É como dissecar um corpo e reconhecer seus mecanismos de funcionamento, a partir dos resíduos deixados em órgãos e tecidos.

#### 1.4 MEMÓRIA SENSÍVEL E EXPRESSIVIDADE

O pintor gaúcho Iberê Camargo costumava dizer que a memória é “a gaveta dos guardados”. Nossa pergunta é: o que um artista guarda em suas gavetas? Aquilo que marca sua sensibilidade, aquilo que o incomoda, aquilo que pode servir mais adiante, aquilo a que se apega? A metáfora empregada por Camargo nos remete para figuras criadas pelo artista plástico espanhol Salvador Dalí, que representou corpos (não apenas mentes/cabeças) com gavetas abertas ou fechadas, cheias e vazias...

**Imagem 02** - O contador antropomórfico, de Salvador Dalí.



Fonte: Pinterest

Afinal, quando a gaveta de memórias de um artista não fecha mais, extravasa a ponto de precisar ser completamente aberta, organizada, esvaziada? Podem esses guardados viver fora desse “corpo engavetado”, como um filho fora do corpo da mãe? Quanto tempo essas memórias levam para amadurecer? Essa partenogênese é dolorosa, prazerosa ou uma mistura de sensações? Como se dá esse processo de

transposição e transformação dos guardados em textos independentes?

Na peça *Eterno*, Comparato define a memória na fala da personagem Orson Welles. Para isso ele promove a intertextualidade com o filme *Cidadão Kane* (1941), utilizando um objeto como alegoria metafórica: o peso de papel com neve de mentira em seu interior. A personagem diz “[o peso de papel] é o objeto mais valioso que possuo”. O *souvenir* representa uma emoção que só existe no palácio da memória, “a mais pura felicidade”, um lugar vitrificado onde ninguém entra e que nada nem ninguém consegue suplantar. O dramaturgo busca reiteradamente expressar, representar uma emoção que está eternizada em um tempo paralelo, um lugar que só é acessível no reviver daquela lembrança, já misturada a outros guardados.

Acreditamos que as memórias são marcadas subjetivamente pela forma com a qual o indivíduo sente o universo que o envolve. Ao passar pelo funil da sensibilidade, as lembranças entram na “gaveta” do eterno, dos guardados de valor sentimental intangível, onde permanecem intocáveis, mas podem ser recriadas por meio de atos de linguagem. A construção material da memória sensível por meio da escritura se dá no labor da organização das palavras, de modo que estas passam a significar visões do cotidiano, sentimentos, fantasias.

Assim, a criação passa a ser uma necessidade vital de fazer com que essas visões e sensações se eternizem também enquanto obra, fora da gaveta, como um prolongamento da vida deixando de ser intocável para interagir com “o outro” na realidade tangível. “Evocando um ontem e projetando-o sobre o amanhã, o homem dispõe em sua memória de um instrumental para, a tempos vários, integrar experiências já feitas com novas experiências que pretende fazer” (OSTROWER, 2008, p. 17).

Criar pode ser uma forma de tentar prolongar a existência no plano material ou, simplesmente, tornar concreta a expressão do subjetivo. Para o psicanalista Henrique Honigsztejn, o artista é um sensual, experimentando o mundo com seus sentidos. “No trabalho de arte, no qual o artista emprega concretamente os sentidos, era como se a relação com a mãe fosse revivida. E nessa experiência concreta sensual, o artista tem o controle da mãe-interna projetada na obra em evolução, tornando-se esta assim: *figlia del tuo figlio*” (HONIGSZTEJN, 1972, p. 67).

Essa mãe primitiva pode ser vista, então, como a fonte da vida e, ao entrar em contato com essa relação primitiva, no desenvolver da obra, o artista pode se deparar com sentimentos de angústia, medo e, ao mesmo tempo, prazer e libertação. O desejo

de exteriorizar suas memórias e emoções o impulsiona, ativando o que Honigsztejn chama de “núcleo rítmico”, um apetite que precede a descoberta e que harmonicamente faz a contenção do instinto de morte:

Na obra artística assim como na científica, a intuição como meio de funcionamento dessa consciência interna, ou seja, do próprio núcleo rítmico, iria dispor os diversos fragmentos da obra até a formação de um todo fazendo surgir uma obra que se é científica é dita: bela. Para o cientista como para o artista a intuição seria o motor de funcionamento do núcleo rítmico, que em conjunção com o ego diferenciado, iria configurando a obra (HONIGSZTEJN, 1972, p.77).

Panichi (2016, p. 35) baseia-se em Marcel Proust (*Em busca do tempo perdido*) para fazer uma distinção entre memórias provocadas e memórias involuntárias. As primeiras são descritivas, ligam-se à cronologia dos acontecimentos, fatos, nomes, histórias. As segundas fazem aflorar sentimentos e são, normalmente, ativadas por algo que as detona de forma aleatória ou repentina (cheiros, sabores, informações sonoras, leituras), remontando um conceito aristotélico de que a memória é uma marca na alma, com entrada pelos sentidos físicos (tato, visão, olfato, paladar, audição) e passagem pela imaginação. Só os seres humanos seriam capazes de fazer essa ligação entre passado e presente na busca das recordações.

Comparato vai resgatar, na trilogia analisada nesta tese, essa relação da memória com as sensações, a imaginação e o tempo. Por meio da escolha de objetos e imagens-chave, o dramaturgo explora a “misteriosa chama”<sup>2</sup> que mantém aceso o brilho das “coisas” guardadas nas gavetas da memória - sejam objetos/imagens que carregam memórias autobiográficas, sejam objetos/imagens carregados de memórias coletivas, ou semânticas. Nas palavras dele, “a memória não é, senão, um acúmulo de imagens, um gesto, um odor, um sorriso, uma palavra (...). O que interessa não é o que passou, mas sim a leitura que fazemos dessa memória” (COMPARATO, 2018, p. 63).

Não é possível precisar quando o artista decide responder a um estímulo sensorial externo e iniciar esse processo criativo que se desenvolve com tempos, linguagens e necessidades diferentes para cada indivíduo. Metz (1991) resgata os estudos de Jean-Paul Sartre sobre a imaginação e pondera que não é a realidade que conta histórias, mas as memórias, constituídas de uma narração, completamente

---

<sup>2</sup> Expressão usada por Umberto Eco em *A misteriosa chama da rainha Loana*, em que o romancista explora questões sobre memória implícita e explícita durante as buscas da personagem Yambo por seu passado.

imaginativa. Ao transformar a própria imaginação em texto, o autor está inserindo sua memória sensível na história, dando existência física a sua forma de perceber o mundo e inserindo-a na memória coletiva.

A ação de linguagem que desencadeia o movimento de criação textual é mobilizadora de um conjunto de conhecimentos e memórias que são semiotizados, em processos cognitivos, e organizam-se por meio de atos conscientes e inconscientes do autor até constituírem a obra. Tal organização se dá por meio de uma cadeia de tomadas de decisão em que o agente produtor do ato de linguagem escolhe entre modelos de gêneros, tipos de discurso, estratégias de textualização e planejamento hierárquico das sequências e séries de eventos.

## 2 O TEXTO DRAMATÚRGICO ENQUANTO GÊNERO TEXTUAL

Gêneros textuais, segundo Bronckart (1999), são modelos reconhecidos socialmente, que podemos classificar de acordo com as características que apresentam. Servimo-nos desses modelos para nos comunicar. A vida impulsiona um movimento de criação e recriação constantes, portanto, novos gêneros podem surgir de necessidades relacionadas ao momento histórico ou das adaptações ao uso da linguagem. Classificar hierarquicamente gêneros textuais perde importância, diante da explosão de usos das linguagens gerada pelas novas tecnologias. Entretanto, é comum que nos sirvamos de um “reservatório” de modelos socialmente compartilhados para efetivar a comunicação.

Quando um escritor inicia um texto, costuma ter em mente a intenção de produzir uma determinada estrutura ou modelo textual, que chamamos de gênero. Para Bronckart (1999, p. 101), a escolha do gênero é uma decisão estratégica do autor: “o gênero adotado deverá ser eficaz em relação ao objetivo visado”. Assim também, ao iniciar o processo de escrita, o autor tem uma ideia sobre a história que pretende contar e como pretende comunicá-la. Comparato (2018, p. 33) afirma que “a dramaturgia é regida pela carga emocional transferida para quem recebe o drama”.

O texto dramaturgico, em geral, é construído por meio de sequências dialogais e tem dois elementos básicos: personagem e ação. Enquanto o modelo aristotélico priorizava a imitação pura das ações, sem a presença do narrador, Brecht fez emergir o caráter duplo da ação dramática, em sequências que nem sempre seguem a ordem cronológica. De qualquer forma, a narratividade, ou seja, a forma como se constrói e ou se costura a narrativa (no teatro e nas formas audiovisuais de dramaturgia) é expressa pelas falas das personagens e também pelas ações previstas nas rubricas, bem como em outros elementos que compõem a encenação (sonoplastia, iluminação, cenário, figurinos etc).

Conforme Bronckart (1999), o enredo cria tensões para resolvê-las, com o objetivo de manter o suspense e, conseqüentemente, a atenção do público. O linguista afirma que, ao agir com intencionalidade em função de um objetivo, o escritor escolhe o modelo textual, os tipos de discurso, articula os tipos de sequências e os mecanismos de textualização e enunciação que vão compor o gênero. Essa construção seria feita por meio da representação de três mundos formais que compõem o contexto de produção do agente produtor: o mundo social, o mundo físico

e o subjetivo. Além disso, mobiliza o conteúdo temático estocado na memória e o põe em ação.

Se considerarmos que as ações dramáticas são construções mediadas pela memória do agente produtor que mobiliza seus conhecimentos para a construção do texto, podemos encontrar, nos documentos de processo, elementos materiais de registro desse diálogo interno e uma coleção de fontes de conhecimentos que nos revelam parâmetros da situação de ação do escritor em seu ofício.

Entendemos que, estilisticamente, cada autor tem uma lógica própria para organizar as informações em textos que remetem a mundos discursivos e partimos da premissa de que é a ação que determina o desencadeamento do pensamento consciente por meio do uso da linguagem. Dar corpo a esses mundos discursivos implica acolher ou rejeitar formas. Assim, o ritmo que o criador imprime ao movimento de construção de formas está atrelado ao estilo e à ordem configuracional da ação dramática enquanto estrutura.

Bronckart reformula e combina conceitos de discurso e enunciado propostos anteriormente por Foucault (1960) e Bakhtin (1997). Assim, classifica como *gêneros textuais* o que poderia ser lido na teoria bakhtiniana como formas estáveis de enunciados, ou gêneros discursivos, e enquadra questões de língua e linguagem na expressão *tipos de discurso*. Estamos adotando essa nomenclatura para mostrar um parâmetro de arquitetura do texto dramatúrgico, comum a vários formatos, que lhe confere a coerência e gera arquétipos. As operações entre o mundo ordinário da ação de linguagem e o mundo discursivo estariam articuladas, conforme o seguinte quadro de dupla entrada:

**Quadro 01** - Tipos de discurso

	<b>CONJUNÇÃO</b> (em relação ao mundo ordinário)	<b>DISJUNÇÃO</b> (em relação ao mundo ordinário)
	<b>EXPOR</b>	<b>NARRAR</b>
<b>IMPLICAÇÃO</b> (em relação ao ato de linguagem)	<u>Discurso interativo</u>	<u>Relato interativo</u>
<b>AUTONOMIA</b> (em relação ao ato de linguagem)	<u>Discurso teórico</u>	<u>Narração</u>

Fonte: Bronckart (1999, p. 157)

Uma conversa entre duas pessoas pode ser classificada como um gênero textual “conversação oral” e o tipo de discurso estaria situado no eixo do “expor implicado”, portanto, seria um “discurso interativo”, uma vez que os agentes estariam em conjunção com o mundo ordinário e implicados em um espaço/tempo comum. Se tivéssemos um diálogo entre duas personagens no gênero textual “texto dramático”, ou no “romance”, o tipo de discurso seria o mesmo? Teríamos aí uma modalidade híbrida, que Bronckart chama de discurso interativo relatado, pois as personagens estariam em disjunção em relação ao mundo ordinário “real”, mas em conjunção com o mundo ordinário “ficcional”, criado para a estrutura narrativa:

Quer se apresente na forma de diálogo ou de monólogo, quer tenha sido produzido oralmente ou por escrito, o discurso interativo caracteriza-se, em primeiro lugar, pela presença de unidades que remetem à própria interação verbal, quer seja real, quer seja encenada, e ao caráter conjunto-implicado do mundo discursivo criado (BRONCKART, 1999, p. 168).

Frise-se que o romance e o texto dramático (do qual vamos tratar) não se realizam diretamente no plano oral, mas no plano escrito. Textos dramáticos, especificamente, são escritos para serem falados, o que demanda estratégias textuais específicas. Em geral, esse gênero tem predominância de frases não declarativas e verbos de ação. Isso se dá pela intenção de simular a língua falada, tornando a conversa entre as personagens (ou a comunicação com o público), mais natural.

Já os dêiticos espaciais e temporais nem sempre estão nas falas das personagens, mas nas rubricas, pois costumam ser utilizados em cenas de transição, nos figurinos que revelam época, e nos cenários que mostram se é noite ou dia, frio ou calor, referências sobre a localização geográfica etc. O texto dramático guarda, portanto, características de representação do mundo ordinário seja na *mimesis* da conversação, seja na prospecção imagética da cena. Além disso, pressupõe-se que as falas virão acompanhadas de gestos, entoações, expressões faciais etc, mesmo quando as sequências dialogais não vierem entremeadas por rubricas indicativas.

A infraestrutura do texto pode ser composta pela combinação de dois ou mais tipos de discurso, sendo que um tende a predominar. Soma-se a isso uma organização de sequências que expressam conteúdo temático. Nas formas mais tradicionais de dramaturgia, há predominância de sequências dialogais que também obedecem a uma lógica de abertura – transação – encerramento. E cada sequência

dialogal é permeada por sequências descritivas não lineares, que chamamos de rubricas ou didascálias.

O plano geral da ação dramática, pode ser organizado em atos, que são divididos em cenas, que são divididas em segmentos de monólogos, diálogos ou polílogos. Embora sejam unidades autônomas, as sequências são articuladas para atingir situações de tensão e alívio. Podemos dizer que a estrutura narrativa é o que dramaturgos e roteiristas costumam chamar de “escaleta”, o esqueleto do enunciado narrativo. A coluna que dá sustentação a esse esqueleto é composta por uma relação lógica e cronológica entre eventos e ações.

Constatamos que os tipos de discurso se repetem em vários gêneros textuais, assim como os tipos de sequência, mas as combinações são ilimitadas, uma vez que esses elementos podem se fundir, mesclar ou integrar. Portanto, os elementos da infraestrutura textual podem não ser suficientes para definir o gênero. É necessário também considerar as situações de linguagem que o modelo semiotiza.

O principal elemento do texto dramático é sua capacidade de alçar a encenação. Portanto, as estratégias de escrita estão voltadas para uma composição que precisa prever o que será visto e ouvido. Independentemente do uso que se fará do texto/ roteiro, neste momento ou em um futuro incerto, as palavras precisam estar prontas para a ação, para a dramatização.

Enquanto padrão, podemos reconhecer nesse gênero elementos que indicam a objetivação comunicativa da cena, tais como a contextualização do ambiente onde se passa a história, lista de personagens e rubricas indicando ações. Esses elementos são comuns a textos de teatro e a roteiros de ficção para audiovisuais, por isso vamos usar o termo texto dramático, genericamente, mas vamos considerar o endereçamento como fator determinante na diferenciação dos formatos.

## 2.1 GÊNERO TEXTUAL, ENDEREÇAMENTO E ESTILO

O estilo está intimamente ligado aos gêneros textuais, uma vez que há referências compactuadas entre os atores envolvidos nos atos de linguagem que permitem maior ou menor desenvolvimento da expressividade. Gêneros de caráter predominantemente denotativos tendem a limitar o estilo individual, enquanto aqueles em que predominam características subjetivas tendem a ser mais receptivos aos recursos linguísticos que valorizam a experimentação. Na visão de Bakhtin (1997, p.

283), “os gêneros mais propícios ao estilo individual são os literários. Os menos propícios são aqueles que requerem formas padronizadas, como documentos oficiais e as notas de serviços”.

O endereçamento, ou seja, o modo como o executor de um gênero busca se relacionar com seu público, também pode interferir nas escolhas estilísticas. Bakhtin (1997, p. 324) afirma que “o estilo depende do modo que o locutor percebe e compreende seu destinatário, e do modo como ele presume uma compreensão responsiva ativa”. Assim, partiremos do pressuposto de que a escolha do gênero textual está na gênese do processo criativo e as estratégias de endereçamento estão diretamente ligadas às intenções do autor em vista de seus destinatários.

O texto dramatúrgico é uma espécie de “gênero-valise”, porque pode estar ligado, de forma fluida, a características de outros gêneros - tais como romance, biografia, contos, lendas e piadas – dando a eles forma de diálogos, monólogos ou apenas ações, tornando os limites entre um gênero e outro um tecido com tramas bastante permeáveis. O que caracteriza esse modelo textual é, basicamente, sua estrutura que é construída para possibilitar a encenação, com prospecções dos atos cênicos e propostas de combinações entre sons, palavras e imagens.

Uma música, por exemplo, pode ser transformada em texto dramatúrgico quando sua narrativa e potencial dramático servem de embrião para um processo de metamorfose, em que a estrutura se transforma em outro modelo textual. Temos o exemplo da música *Faroeste Caboclo*, da banda Legião Urbana, que teve a letra adaptada para roteiro fílmico por Marcos Bernstein e Victor Atherino, e também para peças de teatro, tais como *Santo Cristo, o espetáculo*, da Cia Impacto Agasias e *Um Certo Faroeste Caboclo*, do autor e diretor Paulo Faria.

Faz-se necessário explicitar, portanto, que tomamos o conceito de gênero textual como uma estratégia de comunicação reconhecida socialmente pelas características que compõem sua forma. O texto dramatúrgico é direcionado para a ação e para a representação simbólica. Enquanto os textos épicos são narrados por meio de sequências de eventos e os textos líricos priorizam a musicalidade das palavras, o texto dramatúrgico pede a encenação.

Quando composto de diálogos ou monólogos, pressupõe a oralidade, afinal, deve permitir a transmutação simultânea da escrita para a fala e a ressignificação das palavras por meio da representação sonora e visual. Tradicionalmente, textos dramatúrgicos trazem rubricas de contextualização, lista de personagens e indicações

para ações, figurinos, iluminação e cenário, sendo que o grau de detalhamento depende do estilo de cada roteirista/dramaturgo.

Em geral, o texto dramaturgico tem a predominância de uma sequência narrativa na sua estrutura externa, que torna o todo coerente, e esta sequência é composta por etapas, ou eventos, começando pelo desenrolar da intriga criada a partir de uma situação inicial, seguida de uma fase de complicação, depois por uma fase de ações, apresentação das soluções e, por fim, o desenlace – dentro do paradigma Aristotélico Hegeliano. Essa estrutura externa costuma ser composta por sequências dialogais e monologais, na estrutura interna ou infraestrutura, do texto.

As sequências, dispostas em atos e cenas, trazem uma primeira fase de abertura, seguida pela fase transacional e, depois, encerramento. O modelo clássico, registrado desde a *Poética*, de Aristóteles, pede uma lógica de “princípio-meio-fim” e o sinal de que uma cena se inicia ou se encerra, com um “cair do pano” ao final do espetáculo. Várias metodologias de escrita dramaturgica para audiovisuais derivam do padrão aristotélico, como a jornada do herói, de Christopher Vogler (2000), que divide o enredo em 12 momentos alinhavados pelas mudanças no protagonista; o paradigma de Syd Field (1979), que subdivide os três atos propostos por Aristóteles em etapas que vão da apresentação ao clímax; os 15 passos baseados em imagens, de Blake Snyder (2005); ou as cinco cenas essenciais do método Comparato (1982). Todas propõem uma lógica de “princípio-meio-fim”, que pode ser subvertida, desde que o maior ponto de tensão preceda o desenlace ou a propulsão de um próximo episódio.

Um texto dramaturgico - para cinema, teatro ou televisão – pode ser o fim de um processo criativo para início de outro que o projeta, não holograficamente, mas em uma ação coletiva que mistura percepções de uma equipe que ressignificará a obra. No caso do teatro, tal ação nunca se repete da mesma forma, ainda que se busque a repetição. Há sempre novos ares, novas respirações e novas plateias que provocam novos pensamentos e, conseqüentemente, novas interpretações.

Monteiro (2010) realça a efemeridade do teatro, mas reforça que o texto, embora perene, não esgota as possibilidades de cena. “É certo que o texto é o que mais fica: do teatro isabelino temos sobretudo os textos que nos chegaram, dos gregos também, juntamente com alguma teoria sobre o espetáculo” (MONTEIRO, 2010, p. 373). Tomando-se como parâmetro as montagens que se realizam sobre um texto pré-definido, cada apresentação é um processo que se constrói sobre a planta

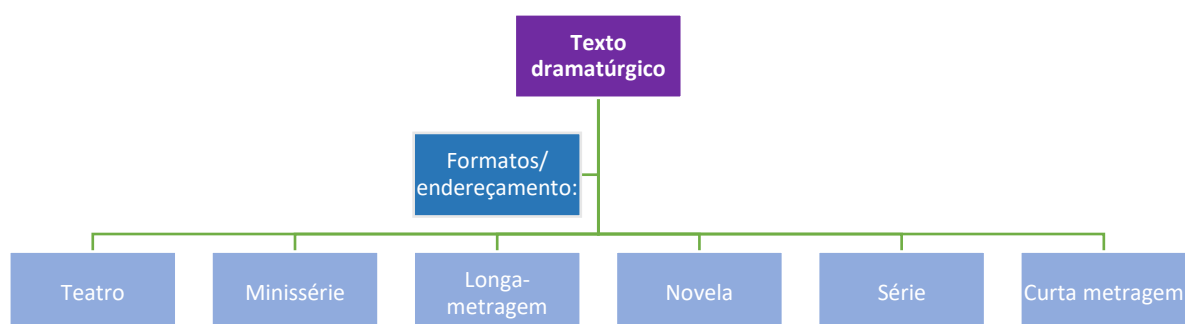
baixa do texto, acrescentando-se diferentes acabamentos.

No cinema e na televisão, as encenações podem ganhar perenidade semelhante ao texto escrito, o que não limita as possibilidades de representação de um mesmo roteiro. No entanto, quando há transmutação entre as plataformas comunicativas, o texto dramático toma outra dimensão, passando a fazer parte de uma composição que envolve múltiplas linguagens e pontos de vista que passam pelo diretor, produtor, atores, cenógrafo, sonoplasta, figurinista e uma série de profissionais que darão outras formas simbólicas às palavras, fora do papel.

O texto dramático pressupõe a encenação, portanto é composto por uma compilação de signos que serão interpretados e reinterpretados para tocar primeiro a emoção, por meio de efeitos visuais e sonoros, depois a razão. Tais signos serão interpretados no processo infracênico, ou seja, na relação atribuída pelos artistas às personagens, e reinterpretadas pela plateia no processo extracênico, em que os agentes receptores do ato de linguagem decodificam a ação simbólica de acordo com seus próprios conjuntos de saberes e valores.

No entanto, cada formato exige clareza no endereçamento para criar coerência. Assim, entendemos que o texto dramático é um gênero com características próprias, e que pode ter diferentes formatos de acordo com a plataforma e o público para o qual é produzido. O texto teatral é escrito para ser representado diante do olho humano, ao vivo, enquanto textos para cinema e televisão devem considerar a representação para a câmera, com possibilidades de edição.

#### Quadro 02: Texto dramático e seus diferentes formatos



Fonte: elaborado pela autora

Assim como os suportes primários dos desenhos evoluíram, do pergaminho ao papel, passando por diferentes tipos de tecidos, os suportes do drama também sofrem

transformações, exigindo técnicas específicas. Enquanto gênero, o texto dramático pode ser desenvolvido em formatos diferentes, de acordo com o endereçamento. Neste caso, mantém-se o modelo de escrita que projeta a dramatização (estrutura narrativa dividida em atos e cenas, sequências dialogais e rubricas), mas altera-se o tempo dramático, a organização das sequências e até o conteúdo das rubricas (didascálias) de acordo com o formato escolhido (minissérie, série, longa-metragem, novela, teatro etc).

A distribuição dos elementos e a execução da linguagem vai depender do estilo individual do dramaturgo e das tensões propostas para a narrativa. Em entrevista concedida para esta pesquisadora, Comparato afirmou que antes de transformar ideias em texto, define o gênero e o formato para qual vai escrever. “Quando eu escrevo, eu já sei se a ideia serve para teatro, cinema, minissérie... enfim, eu jogo para onde eu acho que vai render e, claro, posso depois adaptar, como já fiz, transformando peça em filme, roteiro em romance e vice-versa” (COMPARATO, 2019)<sup>3</sup>.

Questionado sobre por que publicou apenas textos para teatro, nunca os de TV ou cinema, Comparato respondeu: “porque aquelas crisálidas já viraram borboletas”. Sob nossa perspectiva, o texto dramático está mais para a fênix do que para a crisálida, podendo renascer muitas e muitas vezes e sob tantas formas quanto a tecnologia ou a criatividade permitirem.

Enquanto muitos dramaturgos/roteiristas também são realizadores de seus filmes e séries ou diretores das próprias peças teatrais, Doc Comparato não costuma dirigir ou encenar os próprios textos - ao contrário de seu contemporâneo, o cineasta franco-americano Eugène Green, que nunca teve um roteiro dirigido por outro realizador que não fosse ele próprio. Sendo assim, podemos afirmar que o estilo da gênese e o estilo de trabalho, durante o processo, impactam diretamente nas marcas de autoria.

O realizador norte-americano Ira Sachs atua em outra dinâmica, admitindo parcerias na produção do roteiro, mas deixando os ajustes finais para o processo de edição, porque não costuma promover ensaios com os atores. Só depois das gravações ele determina o que funcionou em cena e o que será descartado. Alguns de seus filmes têm pequenos textos criados pelos atores, durante improvisos.

---

<sup>3</sup> Entrevista completa no Apêndice A, p. 134.

Nesta tese, vamos nos ater ao processo criativo do dramaturgo sem qualquer pretensão de apontar sentidos para um possível encenador, mas resguardando alguns princípios que nortearam a construção textual. Propomos a análise de textos ficcionais de Doc Comparato, que escreve para teatro, cinema e televisão há mais de quatro décadas, produzindo ativamente. Na trilogia que vamos dissecar, ele adota o modelo de escritura que privilegia o trabalho criativo individual do autor, fora da cena. Nesse sistema, a transformação dos textos em produto audiovisual é uma segunda etapa da qual Comparato só participa em situações específicas de encenação, acompanhando o trabalho do diretor para possíveis ajustes.

O texto dramático de Comparato é majoritariamente dialogado, sendo assim, a expressividade emerge do contato dialógico entre as personagens. A estrutura textual dramática faz parte das escolhas, do ritmo, do autor. Há roteiros que admitem a presença de um narrador (voz *over*), mediando as sequências dialógicas assim como há textos centrados no monólogo. A escolha de um texto dialogado é um dos atos do dramaturgo que se situam no processo de escrita e também agrega ao estilo.

A voz *over*, por exemplo, é comumente utilizada nas adaptações de romances, como uma forma de manter uma suposta fidelidade ao original ou de resolver cenas difíceis de executar em diálogos. Na adaptação de Claude Chabrol do romance de Flaubert, *Madame Bovary*, os diálogos predominam, mas há trechos em que uma voz masculina descreve o momento de transformação de Emma e o tédio que vai tomando a vida dela.

Durante a produção de *O tempo e o vento*<sup>4</sup>, em 1985, Comparato e o diretor, Paulo José, debateram o assunto. No roteiro proposto por Comparato, Ana Terra externava em palavras o que, no romance de Érico Veríssimo, era um diálogo interno. A solução encontrada entre roteirista e diretor foi a narração em *off*, feita pela própria atriz, Glória Pires, que interpretava a personagem, falando sobre “o tempo e o vento”.

Há muitas modalidades de texto dramático, alguns são exclusivamente monologados, o que é mais comum no teatro. A performer brasileira Denise Stoklos, por exemplo, é autora de 27 solos que ela mesma interpretou ao longo de mais de 50 anos de carreira, mundo afora. No cinema e na televisão, os monólogos normalmente estão restritos a algumas cenas, combinadas com outras em que há sequências

---

<sup>4</sup> Minissérie disponível em: <https://youtu.be/h-EZi0YHLaU?list=WL>

dialogais. Há monólogos emblemáticos, como na cena do tribunal, interpretada por Gregory Peck em *O sol é para todos*, roteiro de Horton Foote, baseado na obra de Harper Lee.

Não discutiremos a dramaturgia voltada unicamente às partituras corporais, uma vez que nosso foco é o texto constituído de palavras. No entanto, fazemos um aparte para situar nosso objeto de análise. De clássicos como *Tempos Modernos*, de Charlin Chaplin, a curtas-metragens contemporâneos, como *Haruo Ohara*, de Rodrigo Grotta, os diálogos são absolutamente dispensados como recurso dramático. No teatro, há inúmeras companhias que trabalham apenas com partituras corporais, como os argentinos do grupo *De la guarda/ Fuerza Bruta*. Não ignoramos esta modalidade, mas concentraremos atenção na referência de dramaturgia do autor analisado nesta tese. Para Doc Comparato, o teatro é a “arte da palavra viva”.

## 2.2 O TEXTO DRAMATÚRGICO E A GÊNESE

A capacidade de antever a composição cênica - o jogo de luzes, a música, o gesto - está na gênese da criação dramatúrgica. A forma de pensar o gênero o caracteriza enquanto texto que evoca imagem, palavra e som. No entanto, nada garante a sintonia, ou a sinergia, entre o que imaginou o autor e o que será executado em cena. Temos aqui o conflito entre a intencionalidade, as estratégias para alcançar o objetivo e os efeitos gerados, sendo que estes últimos estão completamente fora de controle.

O dramaturgo pode incluir nas rubricas instruções para o cenário, figurino, iluminação e, até mesmo, gestual para os atores. Mas a atribuição de significados é um processo aberto de compreensões provisórias, em que os intérpretes estudam a obra a fim de diminuir possíveis ambiguidades (ou explicitá-las), criando uma relação de coerência com a proposta do texto, um processo subjetivo.

Concordamos com Almuth Grésillon (1995), para quem a gênese do texto de teatro dificilmente pode ser concebida sem levar em consideração as propriedades cênicas. No entanto, em que pesem possíveis intervenções de diretores e atores no texto original, isso não interfere nas questões de autoria - exceto em casos de criação coletiva ou quando tais interferências são tão significativas que há um acordo de escrita a quatro ou mais mãos. Do contrário, estaríamos falando em uma espécie de *ready-made*, como o bigode na Mona Lisa de Duchamp, que revela o caráter mutável

da arte sem apagar a origem.

Grésillon (1995) propõe a hipótese, com a qual também trabalhamos, de que a gênese do teatro, assim como o próprio texto dramaturgico “está sempre ligada, de antemão, concreta e virtualmente, a configurações de encenação”. Contudo, cada gênese é um caso particular e merece uma análise exclusiva. Embora não seja regra que a elaboração do texto anteceda o percurso da encenação – e há centenas de companhias teatrais trabalhando em sistemas coletivos ou colaborativos – o texto não está morto enquanto fora de cena, ao contrário, vive além do contexto cênico.

O diretor brasileiro Luiz Fernando de Carvalho preferiu realizar o filme *Lavoura Arcaica* inspirando-se nos processos criativos de Antonin Artaud. Trabalhou diretamente sobre o romance de Raduan Nassar, reproduzindo os diálogos tais como estão no livro e propondo exercícios de improvisação aos atores. É claro que foi necessário estabelecer uma transmutação entre a palavra e a imagem, mas esse processo não foi formalizado em um roteiro tradicional, ficou invisível, sendo registrado apenas nos diários da produção (SCOPARO, 2018).

Os textos dramaturgicos podem ser construídos pelo autor em uma etapa inicial, que antecede a passagem à cena, ou em processos coletivos e colaborativos. Correntes que propunham a criação coletiva ou colaborativa do texto ganharam força no século XX, embora essa não fosse uma prática nova.

Atualmente, processos coletivos não costumam ser assinados por um único autor, mas pelo grupo de roteiristas/ encenadores. Alguns desses grupos sequer consideram o registro do texto, pautando-se exclusivamente pela improvisação e efemeridade da performance. Derivam-se desse tipo de trabalho os chamados processos colaborativos, em que o autor escreve a partir de estímulos do grupo ou põe seu trabalho sob avaliação da equipe. Nestes casos, o escritor assina o texto, mas trabalha como uma espécie de organizador das ideias.

Há processos coletivos e colaborativos na construção de textos para teatro e também para meios eletrônicos. Comparato participou de um projeto assim, com Gabriel García Márquez, registrado em *Me alugo para sonhar*. Era uma oficina de roteiros que debatia conceitos de dramaturgia cinematográfica, em Cuba. Márquez, o “Gabu”, era o diretor, Comparato atuava como assistente, e seis jovens roteiristas participavam do processo.

Em um dos momentos memoráveis, Márquez e Comparato tiveram uma discussão a respeito das diferenças entre a escrita literária e a dramaturgia. A

proposta era transformar em roteiro de televisão, com aproximadamente seis capítulos, a história de uma mulher que chega a uma casa oferecendo-se para sonhar, mas acaba por eliminar a família Morán. Alma teria morrido em um terremoto, mas continuava assombrando a vida dos outros. Márquez queria enveredar pelo realismo mágico, enquanto Comparato preferia manter-se atrelado à proposta inicial do enredo, que tocava a ambiguidade, mas parecia verossímil:

*Doc:* Então é preciso fazer Alma dizer que viveu um terremoto em 1957, mas que na verdade sua identidade é outra.

*García Márquez:* Para mim é. Se você quiser lá pelo quarto ou quinto capítulo ela pode dizer que teve um acidente mortal. Ou o detetive descobre que há dezessete pessoas com o mesmo nome, e que morreram no terremoto de 1957.

*Doc:* Aí, eu já gosto mais.

*García Márquez:* Uma coisa me assusta: você não aceita um milagre, mas aceita 17.

*Doc:* Mas se é uma morta viva...!

*García Márquez:* Não é uma morta viva, você inventou isso! É simplesmente ela.

*Doc:* Sim, mas se morreu e se chama Alma (...)

*García Márquez:* (...) é uma pessoa que morreu no terremoto de 1957, mas continua atazanando a vida dos outros. Só você achou que alma é um ser sobrenatural. Não é. As pessoas só morrem para sempre na vida real. Na literatura a gente pode fazer o que quiser. Para isso alguém inventou a literatura, para desafogar todos os seus desejos.

*Doc:* É verdade... mas isso é um roteiro... (GARCIA MÁRQUEZ, 2004, p. 113)



Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

Apesar da experiência memorável de coordenar um processo de criação coletiva com García Márquez, um defensor da imaginação livre, a preferência de Comparato é pelo trabalho individual, um espaço em que pode seguir as próprias regras e expressar seus próprios desejos. No processo clássico, o autor fecha um ciclo de criação da escrita para que posteriormente se inicie outra etapa, que executa o texto em uma dimensão audiovisual (teatro, cinema, televisão).

As análises que estamos propondo aqui voltam-se para o texto dramático publicado enquanto palavra escrita, eternamente aberto às múltiplas leituras e encenações. No entanto, a análise genética - que faremos - é reversa. Olharemos para as possibilidades que precederam a publicação do texto dramático e os aspectos literários que fazem deste gênero textual uma dramatização silenciosa construída com palavras.

Entendemos que a intenção de produzir um texto que se presta a ser dramatizado está na gênese da criação do texto dramático e que as estratégias linguísticas para a concretização dessa intenção são mobilizadas durante o processo. É essa obra em processo que nos interessa, com seus movimentos de escolha e experimentação, hesitações e encontros.

## 2.3 TEXTO DRAMATÚRGICO ENQUANTO OBJETO DE LEITURA

O texto dramatúrgico escrito para ser lido, não necessariamente encenado, existe desde a Roma antiga. Sêneca (4 a.C. - 65) teria escrito nove peças assim, recitadas em reuniões da elite, mais como relatos de ações do que ações propriamente dramáticas. Conforme Grimal (1984), Sêneca era um prosador empolgante e poeta considerável:

As tragédias que nos legou e que, pelo menos aparentemente, e aos nossos olhos de modernos, parecem destinadas não a ser representadas em teatro, mas a ser lidas ou recitadas em público, mas que talvez tenham sido encenadas e foram com certeza pensadas como tal, testemunham a mesma riqueza de pensamento que as obras morais. (GRIMAL, 1984, p.169).

O *Dicionário do Teatro* (1998, p. 57) traz um verbete que define textos dramatúrgicos que têm a encenação na gênese, mas não necessariamente no fim. É o chamado *closet drama*, texto dramatúrgico escrito para ser lido. O conceito é relativo, já que não existe critério para o que poderá ou não ser encenado. Além disso, todo texto dramatúrgico tende a ser primeiramente lido, ao menos por atores, diretores, produtores e demais interessados em sua execução.

O escritor romântico francês Alfred de Musset entregou-se à escrita de textos teatrais a serem publicados sem vinculação à execução cênica. A maioria das peças foi divulgada pela *Revue des deux mondes* e consta na obra *Un spectacle dans un fauteuil* (*Espectáculo em uma poltrona*), de 1833. Para Gochberg (1967, p. 127), as peças em prosa escritas por Musset, entre 1833 e 1834, revelam o melhor momento do escritor enquanto dramaturgo, o “ponto mais alto da curva de desenvolvimento que começou em 1828 com *Un Rêve* e com *Mangeur d’Opium*”.

Enquanto não passa pelo crivo da cena, o texto dramatúrgico propõe uma abertura ou incompletude que só pode ser preenchida pela imaginação do leitor, em relação a passagem da palavra à imagem. É justamente essa característica de obra aberta, até certo ponto prescritiva, que mantém a palavra escrita sempre viva em algum espaço entre o suporte que a abriga e as possibilidades de ideação. Maria João Reynaud define essa ambiguidade como “a palavra sem corpo e o corpo sem palavra”

Ao ignorarmos essa face do texto dramatúrgico, corremos o risco de fadar à

exclusão um público leitor que jamais teria acesso às encenações, ou de relegar ao limbo do esquecimento e depreciação peças e roteiros que nunca foram encenados por falta de espaço, verbas ou interesse de grandes produtores, atribuindo aos espetáculos de maior alcance, autoridade sobre a ressignificação das obras.

Essa discussão também alcança textos escritos para meios eletrônicos, tais como cinema, televisão e plataformas digitais. A internet facilitou a publicação de roteiros em livros eletrônicos ou em sites especializados<sup>5</sup> que disponibilizam transcrições de filmes com autorização dos estúdios.

Em português, os nomes roteiro ou guião, remetem à ideia prescritiva do texto dramático, classificando-o como um elemento que conduz, mapeia, indica caminhos à criação audiovisual. No entanto, o texto dramático não precisa ser apenas um objeto transitório ou um simulacro de obra audiovisual, podendo ser também uma estrutura que resiste independentemente da transformação, assim como as peças teatrais.

Roteiros que não foram encenados, mas foram publicados para leitura, podem despertar interesse particular, tais como *Heart of Darkness* (adaptação do romance de Joseph Conrad que Orson Welles nunca conseguiu filmar), ou a versão de Sergei Eisenstein para o romance *Uma tragédia americana*, de Theodor Dreiser, que mesmo após disputas judiciais, nunca foi filmado, mas deixou um legado de acaloradas discussões sobre a abordagem do monólogo interior propostas pelo roteirista.

Há centenas de outros exemplos, muitos inventariados por Christian Janicot (1995) em *Anthologie du cinéma invisible*, que se tornaram memoráveis justamente por serem textos de filmes que nunca foram filmados. Mais arriscado é afirmar que determinadas peças de teatro “nunca” foram encenadas, pois o contexto teatral pode ser bastante pontual e difícil de ser rastreado. No entanto, há casos emblemáticos de textos brasileiros que não foram postos em cena por ação da censura, durante o regime militar. *O Berço do herói*, de Dias Gomes, é um exemplo, assim como *A ladra*, de Sílvio Lopes e *Enquanto se vai morrer*, de Renata Pallotini. A barreira imposta pela falta de investimentos financeiros não é incomum.

A escrita dramática passou a fazer parte do repertório de escritores que não visam apenas ao mercado da dramaturgia, mas também ao universo dos games, dos canais online, da publicidade, da informação e até dos recursos multimídia voltados

---

<sup>5</sup> Um exemplo é o Tertúlia, especializado na divulgação de roteiros. Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com/roteirosdefilmes>.

para o ensino. Diferentemente do romance, esse gênero concentra o essencial de uma história tornando a interação mais rápida, acompanhando a mudança nos hábitos de uma sociedade em que o tempo livre é diminuto. Por outro lado, a leitura do texto dramático abre o espaço do silêncio e da imaginação.

O leitor desse gênero textual pode encontrar satisfação em recriar mentalmente não apenas o enredo, mas também sua montagem e possibilidades dramáticas, em um jogo de dupla interpretação. Nesse sentido, o texto dramático é uma espécie de Mona Lisa, cujo suposto inacabamento desperta mistério e o torna especial, abrindo um leque de possibilidades a serem preenchidas pelo agente receptor do ato de linguagem. Leonardo da Vinci passou quatro anos pintando a Mona Lisa e o fato de nunca tê-la concluído mexe ainda mais com o imaginário de quem observa a obra tentando criar um cenário que talvez até o próprio Da Vinci desconhecesse, o que torna qualquer projeção sobre aquele fundo de tela, possível.

Assim também ficou a construção da Catedral da Sagrada Família, de Antoni Gaudí, que começou em 1882 e não estava concluída quando ele morreu, em 1926. Gerações de arquitetos têm dado continuidade ao projeto, com base em documentos deixados por Gaudí. Porém é improvável que o estilo se mantenha estável, uma vez que o próprio idealizador do templo, quando vivo, modificou algumas concepções para inová-las. O texto dramático, quando objeto de leitura, preserva movimento porque impulsiona a ação em suspense, ainda que esta dependa de um artifício de recriação mental.

Os três textos selecionados para o corpus desta tese foram publicados como livros eletrônicos e não haviam sido encenados até a conclusão da pesquisa (2021). Estas peças não foram escritas sob encomenda e a transmutação para qualquer meio audiovisual, até o momento, é especulativa. Assim, encontraremos um padrão de escrita em que texto e cena podem ser entidades vinculadas na gênese, mas autônomas na efetivação dos sentidos.

Não pretendemos discutir a maior ou menor importância do texto em relação à ação cênica, no palco ou set de gravações. Entendemos o texto dramático como um gênero híbrido, em que escrita e cena têm características distintas e importâncias singulares em um universo de infinitas possibilidades de leituras e práticas, em um tempo em que todas as formas de consumo podem ser segmentadas, fragmentadas e sob demanda.

Debates sobre o aspecto literário de peças teatrais e roteiros reaparecem

diante da experiência com novos meios de comunicação e da popularização do “cinema em casa”, *on demand*. Mesmo no teatro, cujos textos já tinham *status* de literatura, a tecnologia ampliou as possibilidades cênicas, permitindo que os atores projetem, ao vivo, imagens holográficas de outros seres, com outras vozes, misturando teatro, cinema e animação, representações tridimensionais que podem ser vistas no palco ou mediadas por ecrãs.

Por outro lado, a pulverização das formas dramáticas não consegue dar vazão ao volume de textos produzidos nesse ambiente favorável à profissionalização da dramaturgia, inversamente proporcional à disponibilidade de recursos. Assim, a publicação de textos dramáticos, principalmente os nunca encenados ou filmados, apresenta-se como uma alternativa silenciosa, em que cada leitor pode dirigir, metafisicamente, seu próprio elenco ficcional.

## 2.4 DRAMATURGIA CONTEMPORÂNEA

O movimento modernista quebrou paradigmas, propondo recursos cênicos que permitissem a expressão do pensamento, do sentimento e da divisão temporal entre presente, passado, futuro, assim como a imaginação das personagens, sem os limites do tempo e do espaço dito real. As analepses e prolepses que marcaram os romances do final do século XIX passaram a ser exploradas na diegese dos textos de teatro e cinema sob as formas de *flashback* e *flashforward*, a partir do século XX, dando vistas ao que se passa no “interior” das personagens e quebrando a linearidade cronológica.

No teatro brasileiro, o marco dessa mudança de paradigma foi a peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em que o autor compôs para planos simultâneos em três tempos diferentes representando a alucinação, a memória e a realidade. Nos anos 1940, a proposta foi executada com direção de Ziembinski e cenografia de Santa Rosa, e resolvida com um jogo de luz indicado nas rubricas do texto que atribuíam tons de expressionismo, naturalismo e realismo, respectivamente. Rodrigues criou uma quebra na própria analepse, dividindo a memória da personagem Alaíde entre percepções de fatos passados e alucinações.

Atualmente, as tecnologias colocaram à disposição dos encenadores uma possibilidade infinita de transposição do texto para o palco ou para a cena, acabando, inclusive, com a oposição entre literatura, teatro, performance e cinema, problematizada nos anos 1960 e 1970. Nesse sentido, fica claro que cada arte

proporciona uma experiência diferente, sendo desnecessária a rivalização entre elas, permitindo-se ainda que a performance faça parte do filme, o filme esteja dentro da apresentação teatral ou performática, que o teatro seja filmado, que o texto literário seja filmado sem a transposição para o texto dramático, e que as exposições sejam feitas nas mais diferentes plataformas disponíveis - da rua aos grandes palcos, da tela do celular à tela do cinema, da televisão ao retroprojektor, da antessala ao salão nobre.

Pudemos acompanhar, durante a pandemia do novo coronavírus, uma avalanche de peças teatrais gravadas para exibição na internet, encenações *on-line* e jogos de leitura dramática em salas virtuais. Diante da impossibilidade de ter a plateia presente, o Teatro Aberto, de Portugal, disponibilizou seis (6) espetáculos *on-line*, para o público assistir em casa, ao mesmo tempo que informava no website do grupo: “O teatro é feito de proximidade e não de distanciamento. O verdadeiro teatro é feito ao vivo e não através de plataformas”<sup>6</sup>.

Iniciativas semelhantes se repetiram em vários países, com oferta gratuita dos conteúdos. Por um lado, as gravações não reproduzem a atmosfera do teatro tradicional. Por outro, é uma oportunidade de organizar e manter um registro histórico do que essa arte produziu neste século e refletir sobre novas formas de interação. Neste contexto, em que o que une as diferentes formas de dramaturgia é sua proposta de ação, o endereçamento do texto pode ser mais flexível.

Cada segmento e plataforma pedem um tempo dramático diferente e estabelecem novas fronteiras e variações para a encenação, porém, podem fundir-se. Grandes produções cinematográficas coexistem com pequenos esquetes de vídeo disponíveis gratuitamente na internet, jogos com animações e personagens em três dimensões pedem uma estrutura narrativa dramática, e já se experimentam ações teatrais executadas por projeções holográficas.

No entanto, em que pese a multiplicação dos formatos, as características da dramaturgia estão impregnadas no processo de criação. Defendemos que a vinculação genética do texto dramático à encenação não exclui ou diminui seu valor literário e que a publicação do texto que não passou pela metamorfose da cena não o destitui de suas características dramáticas, nem o transforma em outro gênero textual.

Monteiro (2010, p. 394) pondera: “[o teatro da teatralidade] é suficientemente

---

<sup>6</sup> Disponível em <http://www.teatroaberto.com/regresso/>. Último acesso em 09/05/2020.

forte para viver por si e alimentar-se de vários elementos, sem excluir o texto nem ser excluído por ele.” Assim também acreditamos que seja com outras formas contemporâneas de dramaturgia. O texto dramatúrgico provoca, simultaneamente, uma leitura cênica e uma leitura ficcional, “ainda mais quando a experiência cinematográfica se tornou mais familiar e significativa para nós do que a experiência teatral”, ressaltam Brangé e Jeannelle (2019, p. 20).

### 3 MOVIMENTO CRIADOR NA ESCRITA DE DOC COMPARATO

*“O poeta dramático é não só o autor de um texto literário como o sonhador de um espetáculo artístico” – José Régio*

Na gênese textual de Doc Comparato, o trabalho se desenvolve em etapas e com uma disciplina específica. Um período de entrega à pesquisa antecede a organização da escrita quando há a delimitação de um tema. Há um aprofundamento nos estudos históricos e bibliográficos para criação do enredo e das personagens, e também uma busca por referências visuais no cinema, na televisão e nas artes plásticas.

Soma-se à pesquisa uma coleção de memórias que se recicla e se recombina em diferentes trabalhos. Muitos pensamentos e achados (imagens marcantes, palavras, histórias contadas por terceiros, frases de que gosta) são registrados para uso oportuno. O cotidiano, o convívio com parentes e amigos, e o que essas relações despertam em termos de prazer ou novidade, juntam-se ao diálogo filosófico interno que desencadeia o processo.

Tudo o que marca a memória sensível é, aos poucos, trazido para o concreto em forma de notas manuscritas em pedaços de papel, cadernos, guardanapos e blocos adesivos. Essa coletânea de informações vai se decantando com o passar do tempo, nem sempre com prazo definido para tomar parte em um trabalho. Quando um enredo se configura no plano mental, Comparato começa o alinhavo de ideias, harmonizando o que parece difuso e transformando em linguagem. Ele também gosta de ouvir músicas enquanto escreve, como se o ritmo sonoro ajudasse conduzir a pulsação da palavra ou induzisse a uma determinada atmosfera de criação.

Ao escrever para televisão ou cinema, o dramaturgo costuma preparar duas versões. A primeira, para ser lida pelos possíveis produtores/ realizadores, é o que se convencionou chamar de argumento, o resumo da narrativa. A segunda versão é o roteiro, texto escrito para ser executado em cena. Essa é uma prática de mercado, não se aplica ao método individual de trabalho. O argumento é composto, geralmente, pela sumarização do conflito (*storyline*), o conjunto de personagens, suas características e composições de caráter, além da relação de cada uma delas com o conflito principal. Se agradar, a chance de financiamento da segunda etapa é maior.

Ao longo de três décadas, os argumentos de Comparato eram manuscritos,

antes da redação final. Entre os guardados, encontramos um exemplar de *O careta*, uma proposta de filme a ser estrelado por Roberto Carlos, nos anos 1980, com direção de Roberto Farias. O “rei” interpretaria um ator/cantor ficcional, chamado Nando Malta, que se recusaria a interpretar uma cena em que teria de usar drogas. Na história, o dilema ganha a mídia nacional e a opinião pública começa a discutir o assunto. O enredo ainda envolve romance e um mistério no passado da personagem Nando.

As cenas seriam intercaladas com apresentações de Nando interpretando canções do próprio Roberto Carlos. O roteiro não chegou a ser escrito, mas a ideia ficou registrada nos arquivos pessoais do dramaturgo e dizem bastante sobre a forma com que Comparato se relaciona com a escrita (imagem 03). Os manuscritos descrevem etapas da narrativa, tais como o conflito, o clímax, a resolução e incluem também indicações sobre a quantidade de músicas de Roberto Carlos que seriam executadas ao longo do filme.

**Imagem 04** – Recado para Roberto Farias, anexado ao argumento de *O Careta*

DOC COMPARATO  
Av. Epitácio Pessoa  
Nº 4476 - Bl2 - Apto. 1101  
Lagoa - Rio de Janeiro - Brasil  
CEP 22471 - Tel. 2869925

Rio, 8 de setembro de 1987

Querido Roberto,

Aqui está o prometido,  
Infelizmente estou sem datilógrafo  
e estou remetendo a sinops em  
manuscrito.

Esperando que não haja problema  
com a minha caligrafia, aguardo  
que você mande bater a máquina  
O referido material com a eficiên-  
cia de sempre

Nos vemos quinta às 10hs!

Abraços Doc

Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

**Quadro 03:** Transcrição da imagem 4

Rio, 8 de setembro de 1987

Querido Roberto,

Aqui está o prometido.

Infelizmente estou sem datilógrafa e estou remetendo a sinopse em manuscrito.

Esperando que não haja problema com a minha caligrafia, aguardo que você mande bater à máquina o referido material com a eficiência de sempre.

Nos vemos quinta às 10hs!

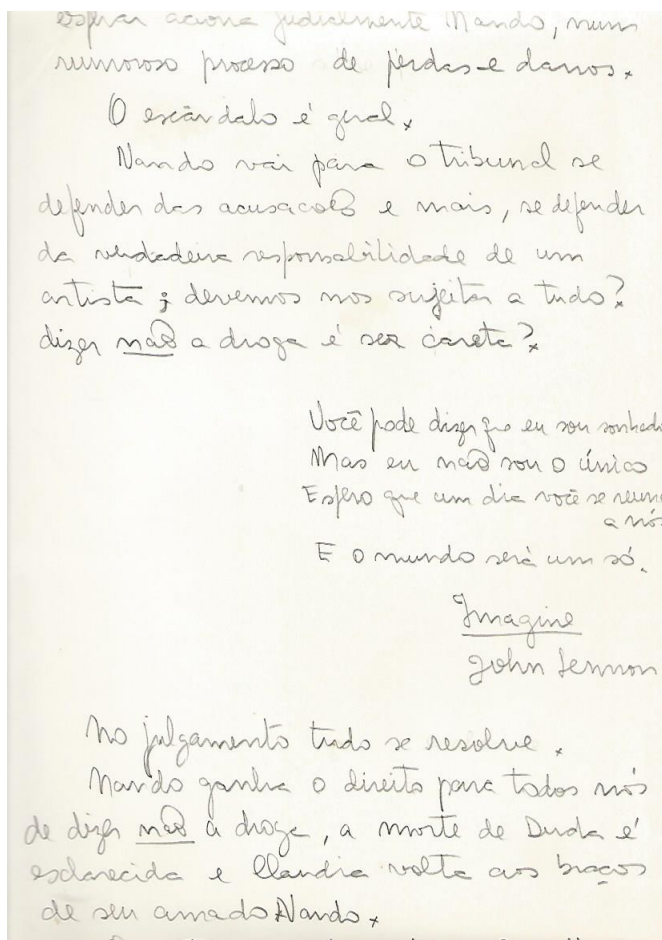
Abração

Doc

Fonte: elaborado pela autora

A redação do argumento demonstra que o dramaturgo visualiza mentalmente o filme antes de iniciar o processo de expressão escrita. E, mesmo para esta configuração inicial – que nem sempre evolui para o texto dramático - precisa reunir e mobilizar um repertório narrativo. Neste conjunto de oito fólios manuscritos, com data de 1987, identificamos o hábito de Comparato de usar pequenas cruces para indicar o final da frase (ponto final), os sublinhados para reforçar mensagens centrais e certa organização dos rascunhos (que trazem páginas numeradas, parágrafos bem definidos). Marcas que se repetem em manuscritos posteriores.

### Imagem 05 - O Careta, f6lio 07



Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

### Quadro 04: Transcrição da imagem 05

esperar acionar judicialmente Nando, num  
rumoroso processo de perdas e danos.

O escândalo é geral.

Nando vai para o tribunal se defender das  
acusações e mais, se defender da verdadeira  
responsabilidade de um artista; devemos nos  
sujeitar a tudo? Dizer não a droga é ser careta?

Você pode dizer que eu sou sonhador

Mas eu não sou o único

Espero que um dia você se reúna a nós

E o mundo será um só.

Imagine

John Lennon

No julgamento tudo se resolve.

Nando ganha o direito para todos nós de dizer não a droga, a morte de Duda é esclarecida e Cláudia volta aos braços de seu amado Nando.

Fonte: elaborado pela autora

As exclamações, interrogações, adjetivos, superlativos, sublinhados e figuras de linguagem, utilizados na sinopse, sinalizam uma busca pela expressividade como recurso para conquistar um possível realizador. O próprio nome do projeto, *O careta*, uma gíria estigmatizante, remete para o debate moral em torno do uso de drogas. Quando o autor emprega as expressões “destruir a carreira do ator” ou “avalanche de fatos e situações se precipitam” está construindo e qualificando o drama enfrentado pelo protagonista.

A descrição das personagens nesta fase é subjetiva, mas acionadora de um imaginário coletivo. A atriz coadjuvante que ameaça abandonar o projeto é qualificada como “estrelíssima americana” e a mulher por quem Nando, chamado de “nosso herói”, se apaixona é a “belíssima Cláudia”.

A estruturação da ação dramática segue uma lógica pré-estabelecida, uma organização já prevista na sinopse. Ao sentir que tem a história pronta e um argumento bem amarrado, o dramaturgo gosta de começar a escrita pelo título e seguir uma ordenação formal, rascunhando o prólogo, a lista de personagens e a sequência de cenas. Há uma preferência nítida pelo discurso interativo relatado com cenas em sequências dialógicas entremeadas por rubricas:

Tenho uma tendência a não usar *off*. É um recurso que algumas vezes é necessário para solucionar a cena. Mas é um recurso que evito para não infantilizar o texto, torná-lo muito explicativo. Não posso dizer que dessa água não bebi ou não beberei, mas não gosto de *off* que diz o que precisa ser mostrado com ações (COMPARATO, 2019).

Há tendências estéticas que vão e vêm em determinados momentos da escrita de Comparato. No primeiro roteiro escrito para teatro, em 1978, Comparato elegeu o três (3) como uma espécie de número da perfeição. *Plêiades* é uma compilação de três peças escritas para três atrizes (e um ator), que faz parte da *Trilogia do Amanhã*. Essa primeira peça tem apenas um título e um subtítulo (*Pequena trilogia para aracnídeos*). Essa busca pelo formato preferido de Ésquilo, o pai da tragédia, é

retomado nas trilologias do *Tempo* e da *Imaginação*, sendo que nesta última ele também adotou três títulos para cada texto e os dividiu em três atos.

Coincidentemente, Comparato nasceu no dia 3 de novembro e teve três filhas. Mas esse misticismo nunca foi uma fixação ou prisão, apenas uma escolha pontual em determinados momentos da carreira. O dramaturgo afirma que a matriz do próprio estilo é a fragmentação estrutural.

De fato, este elemento está presente em alguns de seus textos e parece ser uma clara influência do teatro, da literatura, das artes plásticas e do cinema modernistas, que marcaram fortemente a infância e juventude de Comparato e, conseqüentemente, sua formação e memória. Encontramos a fragmentação, principalmente nos textos para teatro, tais como *O beijo da louca*, de 1978, ou *Sempre*, de 2003. Mas essa característica parece-nos uma busca consciente por efeitos expressivos em algumas narrativas.

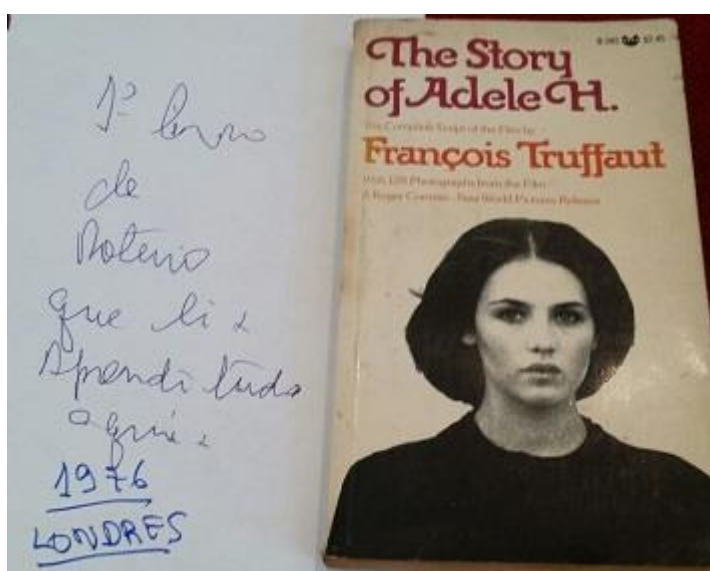
Analisando manuscritos, ouvindo o roteirista e acompanhando o trabalho de Comparato, percebemos uma necessidade de domínio sobre o fluxo da memória afetiva, um impulso para reter momentos e sensações no espaço e no tempo por meio de palavras. É o êxtase diante do belo e a curiosidade pelo mistério que o impulsionam a construir formas, harmonizando em linguagem simples experiências íntimas e referências eruditas.

As rasuras, acréscimos, substituições e deslocamentos encontrados nos rascunhos revelam um esforço para tornar os diálogos simples, diretos e dinâmicos, como a própria fala. Mesmo nos monólogos internos e solilóquios, Comparato introduz quebras e digressões que os assemelhem à língua falada. É durante esse afinamento que se dão as revisões e tratamentos no texto. De acordo com o dramaturgo, a grande diferença entre o primeiro fluxo de escrita e o texto final é a lapidação “é a transformação do primeiro roteiro, um texto, numa ferramenta de trabalho que será entregue a uma equipe para ser traduzida em imagens e som” (COMPARATO, 2018, p. 264).

A delicadeza e a aversão ao grosseiro são características que transcendem a personalidade e se manifestam no texto de Comparato. A preferência pelo clássico em detrimento do rebuscado está presente nas músicas que ele ouve enquanto trabalha, na decoração do apartamento, no cuidado com a organização e com a manutenção apenas do que é essencialmente útil. Assim também é o dramaturgo com as palavras.

Em um nostálgico e instigante passeio pela trilha da própria obra, Comparato reabriu arquivos – alguns já esquecidos - e generosamente cedeu cópias para esta pesquisadora. A existência de alguns manuscritos surpreendeu o próprio autor, que reconheceu, em seus projetos, ideias que o influenciam em suas criações contemporâneas. O primeiro livro de roteiro, comprado em Londres, em 1977, *The Story of Adele H.*, de François Truffaut, está cuidadosamente guardado. Encontramos também o primeiro livro de contos... A primeira peça... Os livros infantis... E as fichas que usou para lecionar as primeiras aulas de escrita para audiovisuais.

**Imagem 06:** Roteiro de François Truffaut, comprado em 1976



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

Apesar de render constantes homenagens ao teatro clássico, Comparato estreou profissionalmente como dramaturgo, na televisão, e carrega de forma indissociável em sua história uma relação com os ecrãs. Ele explora essa ligação em intertextos e propostas de instalações que antecedem o texto e que são altamente intersemióticas. Na *Trilogia da Imaginação*, que analisaremos adiante, a paixão pelo cinema está impregnada em todas as peças, embora tenham sido escritas para teatro.

### 3.1 DA MEDICINA AO ROTEIRO

Sebastião Comparato era o avô com quem o pequeno Luiz Felipe menos convivia, mas de quem herdou duas paixões: a medicina e a dramaturgia. Em 1947,

antes mesmo do segundo neto nascer, o então médico fazia experimentos para executar projeções cinematográficas em quatro dimensões “a humanização do cinema”. Ele já conhecia uma espécie de binóculo com lentes que propiciavam essa ilusão ótica. Mas estava perto de conseguir uma projeção que dispensasse acessórios. Teria sido convidado por estúdios norte-americanos para desenvolver sua pesquisa nos Estados Unidos e recusado a proposta, por desejar que o cinema 4D fosse uma invenção brasileira.

Outra invenção, a “projeção por reflexão”, foi apresentada na faculdade de Medicina da USP (Universidade de São Paulo) e registrada pelo jornal Correio Paulistano (Imagem 07). Tratava-se de uma forma de exibição de filmes em locais iluminados. Uma história preservada com carinho pelo neto, que preferiu arquitetar narrativas.

**Imagem 07** - A projeção por reflexão, de Sebastião Comparato.

**CORREIO PAULISTANO**  
ANO XXIII | S. PAULO — Domingo, 9 de Fevereiro de 1947 | N. 27.870

DO BRASIL PARA O MUNDO

## Inventor brasileiro consegue realizar cinema à luz do dia

A comunicação oficial do invento às associações científicas será feita na próxima terça-feira, na Faculdade de Medicina — A projeção é por reflexão, podendo ser efetuada sob a luz mais intensa — Particularidades da grande descoberta do prof. Sebastião Comparato contidas em entrevista ao “Correio Paulistano”

O CORREIO PAULISTANO teve oportunidade de entrevistar, na tarde de ontem, o inventor do cinema à luz do dia, o médico dr. Sebastião Comparato, que há longos anos vem se dedicando ao estudo de tudo quanto se relaciona com a sétima arte. Tem estudos avançados sobre cinema em relevo, já tendo pronunciado conferências nos Estados Unidos sobre seu sistema, a convite de grandes industriais norte-americanos, assim como possui adiantados planos sobre a quarta dimensão em cinema, que seria a humanização do cinema.

Mas, o cinema à luz do dia já é uma realidade, aliás uma promissora realidade, pois vem abrir novos rumos ao cinema educativo, principalmente, pois suas possibilidades são das mais amplas. Tanto assim que, já na próxima terça-feira, dia 11 do corrente, o prof. Sebastião Comparato fará uma demonstração pública de seu invento, perante autoridades científicas e públicas, no pátio interno da Faculdade de Medicina, à avenida Dr. Arnaldo. A exibição terá início às 10 horas, projetando-se dois rolos de filmes, cerca de 400 pés. Na primeira parte, será exibida uma série de pequenos shorts sonoros do cinema moderno, e, na segunda, uma parte científica sobre a combustão. Seguir-se-á a exibição de um filme natural colo-

sua maioria. Desde que foi descoberto, ao tempo ainda das lanternas mágicas, já se cuidava de se fazer a projeção sob a luz do dia. Entretanto, ro de 1944, registrei a patente de cinema à luz do dia, no Brasil, na Argentina, Inglaterra e nos Estados Unidos.

O prof. Sebastião Comparato explica ao repórter particularidades do cinema à luz do dia, de sua invenção.

Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

Luiz Felipe era filho de Antonino Comparato e Maria de Lourdes Loureiro. O pai era um homem de temperamento forte, explosivo, e muito rígido com a educação dos

filhos, mas um grande incentivador dos estudos, da literatura e da ciência. A mãe vinha de uma família de posses no Estado do Rio de Janeiro, dona de vários imóveis na capital e também na região serrana. Em Petrópolis, Luiz Felipe passou férias e feriados memoráveis na infância, mimado pelos avós. Na escrivaninha do avô, Camilo Loureiro, ele já brincava de escrever (imagem 08).

**Imagem 08** - Doc brinca de escrever, na casa dos avós maternos.



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

Mas, na escola, escrever não era nada lúdico. Luiz Felipe tinha medo de falhar no português, principalmente quando deixou a escola pública para frequentar um renomado colégio particular católico. Ainda existia palmatória e o medo das punições constrangedoras, verbais ou físicas, transformava a atividade em sofrimento, principalmente para um garoto que apresentava certa dificuldade para lidar com a ortografia.

A leitura tornou-se o refúgio do adolescente, que preferia os livros, ao carnaval do Rio de Janeiro. Melhor que isso, só o escuro das salas de cinema onde passava as tardes de sábado. Se tinha a oportunidade de ganhar presentes, não hesitava em pedir cursos de línguas e viagens, no que era sempre atendido pela madrinha, Olga Luiza Correia e Castro, chamada carinhosamente pelo apelido “Dedé”. Assim, tornou-se um grande amante das artes plásticas, do cinema e da literatura.

A escolha pela faculdade de medicina foi natural, pelo histórico da família. O jovem Luiz Felipe Loureiro Comparato formou-se médico e logo destacou-se na

profissão. Em 1976, então com 26 anos, era cardiologista e participava de um programa de *fellowship* do *British Council*, em Londres. Sozinho, longe de casa, escrevendo cartas aos amigos - que raramente respondiam - o jovem de temperamento introspectivo acabou sendo fisgado pela escrita. Encontrou nas palavras, companhia para a vida.

Durante um período de férias na Irlanda, entre um *pub* e outro, começou a escrever contos que resultaram no livro *Sangue, Papéis e Lágrimas*. Apaixonado por cinema desde a infância, a vontade de escrever os próprios filmes o perseguia. Foi então que leu *The Story of Adele F.*, de François Truffaut, e começou a desenvolver seu próprio método de construção de personagens e roteiros.

Dois anos depois, em 1978, estava datilografado o primeiro texto para teatro, a peça chamada inicialmente de *Três Aranhas*. De volta ao Brasil, o cardiologista dividia-se entre os plantões médicos e a produção de roteiros para televisão. Em 1979, começava a escrever séries para a Rede Globo, depois de um primeiro contato inusitado com o diretor Zbigniew Ziembinski que, conforme o Memórias Globo<sup>7</sup>, o convidou para escrever para o programa *Caso Especial*.

O primeiro episódio assinado pelo jovem, *E agora Marco?*, contava a história de um bancário frustrado. Foi “Mestre Zimba”, apelido carinhoso de Ziembinski, quem sugeriu que o então *doctor* Luiz Felipe Comparato assinasse apenas Doc Comparato. Ainda no final da década de 1970, participou da criação de roteiros para os seriados *Plantão de Polícia* e *Malu Mulher*. Paralelamente, Comparato escrevia contos e crônicas para jornais e revistas brasileiros, contribuindo, inclusive, com *O Pasquim*, em 1979. Parte do material foi reunido em livro.

A jornada dupla do médico-roteirista acabou em 1981, com um convite do diretor Bruno Barreto: adaptar *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, para o cinema.<sup>8</sup> A transição de uma carreira à outra custou muitas sessões de terapia, mas não demorou para que o novo ofício se cristalizasse como único, graças a outras minisséries de sucesso que marcaram a televisão brasileira, nos anos 1980. Entre elas, *Lampião e Maria Bonita* (1982), *Bandidos da Falange* (1983), *Padre Cícero* (1984) e *O tempo e o vento* (1985). Nos anos 1990, vieram as memoráveis *A, E, I, O...*, *Urca*, *Retrato de mulher*, *A justiceira*, e *Mulher*.

---

<sup>7</sup> <<http://memoriaglobo.globo.com/perfis/talentos/doc-comparato/trabalhos-na-tv-globo.htm>> acesso em 06/12/2019

<sup>8</sup> Filme disponível em: <https://youtu.be/eNhnVXmky6A>

Um *gentleman* ítalo-brasileiro, com acento britânico, Comparato é elegante no trato com as pessoas e extremamente generoso com os mais jovens. Na década de 1990, chegou a ser elogiado em livro da jornalista Danusa Leão pelas qualidades de anfitrião que ele preserva, sem ressalvas. O dramaturgo brasileiro, que também já esteve em cartaz na Europa, ao lado de outros roteiristas reconhecidos internacionalmente, como Sam Shepard, não hesita em participar, com o mesmo entusiasmo, dos projetos de seus alunos nos cursos de roteiros.

Comparato chegou a ocupar a direção do Mestrado em Roteiros da Universidade de Barcelona e foi conselheiro do *European Script Fund*. Na década de 1990 morou na Casa do Cipreste, em Sintra, projetada pelo arquiteto português Raul Lino. Foi um período em que produziu filmes e séries para redes de televisão portuguesas e espanholas, incluindo um marco da teledramaturgia catalã, a série *Arnau*. Um ano antes de mudar-se para a Casa do Cipreste, ele viveu na Casa das Minas, na mesma região de Sintra, onde também morou o cineasta Glauber Rocha. Em uma de nossas conversas, Comparato contou uma história intrigante sobre esse período:

Quando assinei o contrato para trabalhar em Portugal, o produtor Valter Arruda me entregou a casa que foi do Glauber Rocha. Minha filha, Lorena, nasceu nessa casa. Eu não conheci o Glauber Rocha pessoalmente, mas as pessoas sempre me perguntavam se eu tinha visto o fantasma dele (risos). E, definitivamente, a casa tinha uma energia ótima. Após um ano, o contrato acabou e eu me mudei para outro casarão, a Casa do Cipreste, onde vivi dez anos. Depois de organizar a mudança, eu me deitei e vi uma sombra em cima do armário. Eu nunca tinha reparado naquilo mas, naquele momento, com o abajur já sem a cúpula, eu vi algo. Peguei uma escada e acabei encontrando um cartaz do filme *Cabeças cortadas*<sup>9</sup>, um dos últimos de Glauber Rocha, com a assinatura dele. No último dia, na última hora, no último instante, Glauber Rocha me deu um presente, que eu tenho guardado com muito carinho, até hoje (COMPARATO, 2020).

---

<sup>9</sup> *Cabeças cortadas* foi produzido na Espanha, em 1970, e censurado no Brasil até 1979. Glauber Rocha fez roteiro e direção a convite do produtor Pere Fages. O filme é uma espécie de continuação conceitual de *Terra em Transe*.

**Imagem 09** – A casa do Cipreste, em Sintra



Fonte: a autora

Em quarenta anos de carreira, Comparato produziu 34 trabalhos para televisão (entre minisséries, seriados e documentários), 9 roteiros para cinema, publicou 14 livros (inclusive dois infantis) e 12 peças de teatro, e segue escrevendo após celebrar as quatro décadas de profissão, publicando a 11.a edição, ampliada, de *Da Criação ao Roteiro*. Com a criação desse manual, ele assumiu também uma postura política favorável à disseminação do ensino da escrita dramática.

Muitos trabalhos foram traduzidos, publicados e encenados em diversos idiomas. Alguns, não contabilizados aqui, permanecem inéditos. É um escritor que se reinventa constantemente e estimula os jovens a ousarem e arriscarem dizendo que “em arte, quanto mais você erra, mais aprende”. Um dia sonhou ser ator e acabou assumindo os papéis de médico, dramaturgo e professor. Na escrita encontrou o prazer da criação, o gozo que se dá na materialização da fantasia, a própria “Xanadu”, o lugar onde ele se sente bem, onde as ideias se conectam estabelecendo ilimitadas constelações.

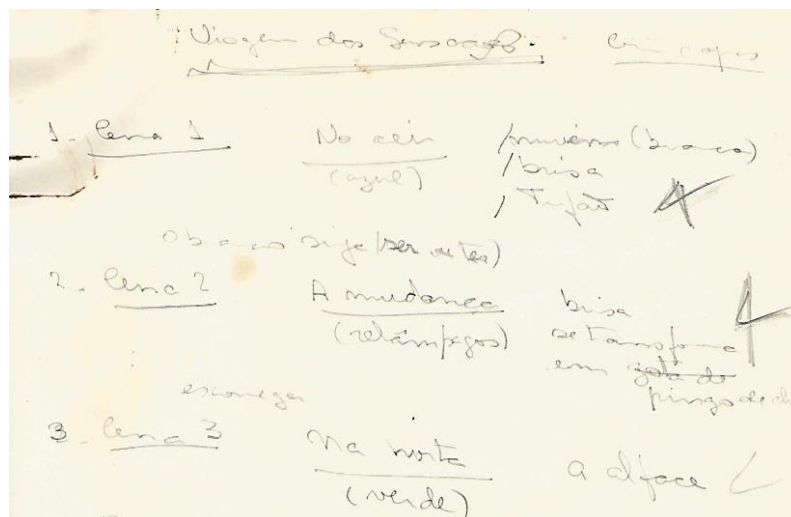
### 3.2 CARACTERÍSTICAS DOS MANUSCRITOS

Escrever à mão, avidamente, é um hábito que Comparato mantém, desde a primeira peça até as mais recentes, embora as tecnologias já tenham reduzido o volume de anotações. Muitos textos são digitados por assistentes, mas a primeira relação com a palavra, o primeiro gesto em direção à materialização da ideia costuma

ser por meio da escrita caligráfica. O fator determinante para esta escolha é uma dislexia leve, que coloca o autor em desvantagem diante do teclado. Mas há também uma preferência pelo que ele chama de “relação carnal” com a palavra: o contato do autor com o papel e o lápis.

Mesmo com o avançar da tecnologia, somado ao apoio dos assistentes, o movimento do punho acompanha melhor a velocidade do pensamento de Comparato do que a digitação. Essa forma de escrita permite manter um registro mais perceptível das experimentações feitas pelo autor, embora nos manuscritos feitos a lápis algumas nuances fiquem comprometidas pela ação da borracha sobreposta por escritas e rescritas conforme veremos em alguns fólios de *Jamais* e *Eterno*.

### Imagem 10 – A incrível viagem, teatro infantil.



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

### Quadro 05: Transcrição da imagem 08

Viagem das Sensações.		criar copias
1- Cena 1	No céu / nuvem (branca) (azul) / brisa / tufão	
	O branco suja (ser ou ter)	
2- Cena 2	A mudança brisa (relâmpagos) se transforma em gota de pingo de chuva	

3- Cena 3	Na horta	a alface
	(verde)	

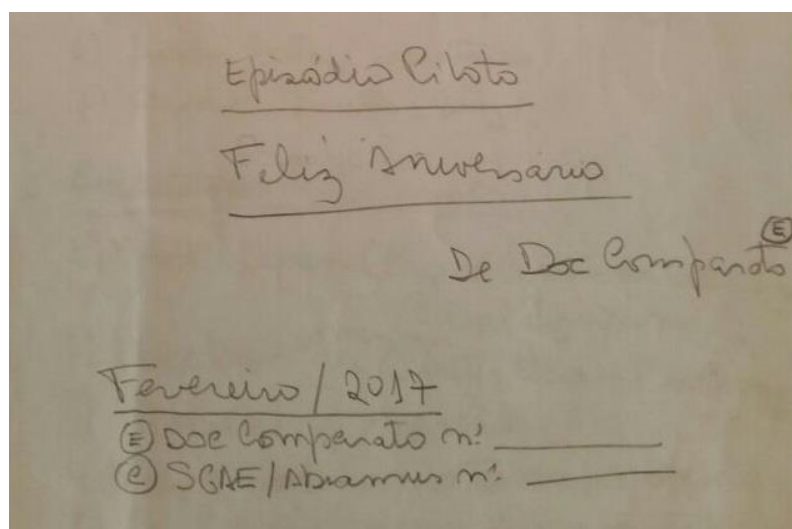
Fonte: elaborado pela autora

Alguns trabalhos são escritos inteiramente à mão na fase inicial, conforme observamos na escritura de *A incrível viagem*, de 1984 - peça infantil inicialmente chamada de *A viagem das sensações* – ou no episódio piloto da série de televisão *Peritos da verdade*, de 2017. Comparato tem esta prática: quando as ideias lhe parecem prontas na imaginação, começa a registrá-las, rapidamente, para que não se percam.

Alguns sinais gráficos são bastante comuns nos manuscritos, como por exemplo, o uso de pequenas cruzeiras para indicar o fim da sentença (ponto final) e abertura de colchete para indicar início de parágrafo. Listas numeradas também são frequentes para organizar núcleos dramáticos, listas de personagens, índice de cenas e listas de objetos e adereços cênicos. Os números das páginas são assinalados no canto superior direito, grifados ou circutados.

O autor produz melhor depois de um bom período de sono – e às vezes de sonhos – e gosta de estar plenamente consciente, no aparente domínio racional e concreto da linguagem. As escolhas textuais costumam despertar junto com ele pela manhã e, nesses momentos de maior atividade cerebral, a escrita flui quase que psicograficamente, como se o pensamento trabalhasse enquanto ele descansa.

### Imagem 11 – *Peritos da Verdade*, série de televisão



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

**Quadro 06:** Transcrição da imagem 11

Episódio Piloto Feliz Aniversário De Doc Comparato E  Fevereiro /2017 E Doc Comparato n.o _____ © SGAE/ Abramus n.o _____
---

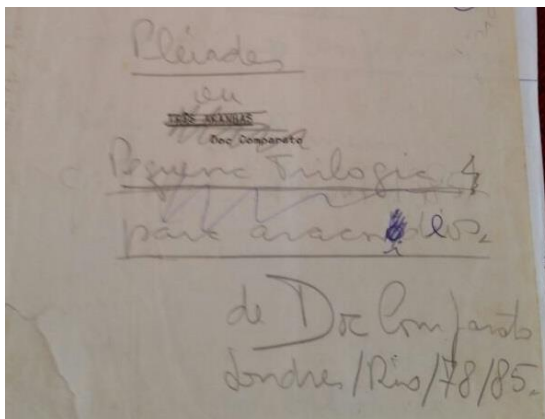
Fonte: Elaborado pela autora

Os manuscritos originais revelam o hábito do escritor de usar anotações a lápis como recurso de experimentação e memória. No entanto, há também uma variedade de notas em pequenos pedaços de papel, como guardanapos, fichas e *post its*, como garantia de que algumas ideias não se dissolvam nas horas. Conforme Panichi (2016, p. 15), “no ato da escritura as ideias surgem e precisam ser apreendidas de imediato, daí o esforço a que o autor se entrega às anotações, registros e rasuras sucessivas até atingir, ou julgar atingir, o texto que considera ideal”.

No processo criativo de Doc Comparato, a escolha do lexema mais adequado, ou aquele que mais se aproxima do objetivo a ser alcançado, é feita por meio de uma experimentação registrada em rascunhos - que podem parecer bastante confusos, mas obedecem a uma lógica metodológica. As anotações foram um caminho encontrado pelo dramaturgo para memorizar ideias e lapidá-las dentro de um tempo difuso de amadurecimento artístico.

Ávido consumidor de produções cinematográficas, Doc Comparato desenvolveu habilidade para visualizar as cenas que escreve e costuma imaginar como as falas das personagens seriam pronunciadas por determinados atores e atrizes. É comum encontrar entre os manuscritos, anotações com referências a pessoas públicas, atrizes, filmes ou objetos que remetam à estética buscada pelo dramaturgo. Recentemente, quando passou a ditar textos para digitação, passou também a testar interpretações para o texto lido em voz alta.

Em 1985, quando já era um roteirista profissional reconhecido, Doc retomou seu primeiro *script* para teatro, *Três aranhas*, e decidiu revisá-lo. As mudanças começaram pelo título, que passou a ser *Plêiades – ou pequena trilogia para aracnídeos* (imagem 12).

**Imagem 12** - Troca de título em *Pleíades*

Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

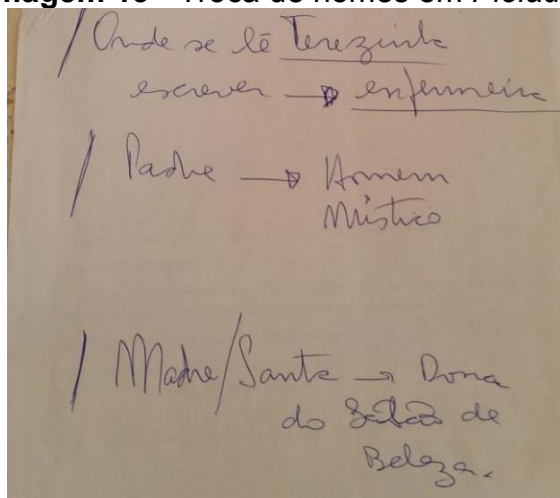
**Quadro 07:** Transcrição da imagem 12

<p style="text-align: center;">Pleíades</p> <p style="text-align: center;">Ou</p> <p style="text-align: center;"><del>TRÊS ARANHAS</del></p> <p style="text-align: center;">Doc Comparato</p> <p style="text-align: center;">Pequena Trilogia</p> <p style="text-align: center;">para aracnídeos</p> <p style="text-align: right;">De Doc Comparato</p> <p style="text-align: right;">Londres/Rio/78/85</p>
---

Fonte: elaborado pela autora

Além da mudança no título, as regras e direitos para reprodução (*copyright*) também foram completamente liberadas após sete anos de intervalo entre as duas versões. Na identificação das personagens, percebemos um amadurecimento no estilo, privilegiando o suspense. Terezinha passa a ser identificada como “manicure”, o padre torna-se um “homem místico”, e a mãe será “dona do salão”. No rascunho, Doc indica o nome “enfermeira” para Terezinha, um ato falho corrigido na versão final (enfermeira é personagem da terceira “plêiade”).

### Imagem 13 - Troca de nomes em *Plêiades*



Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

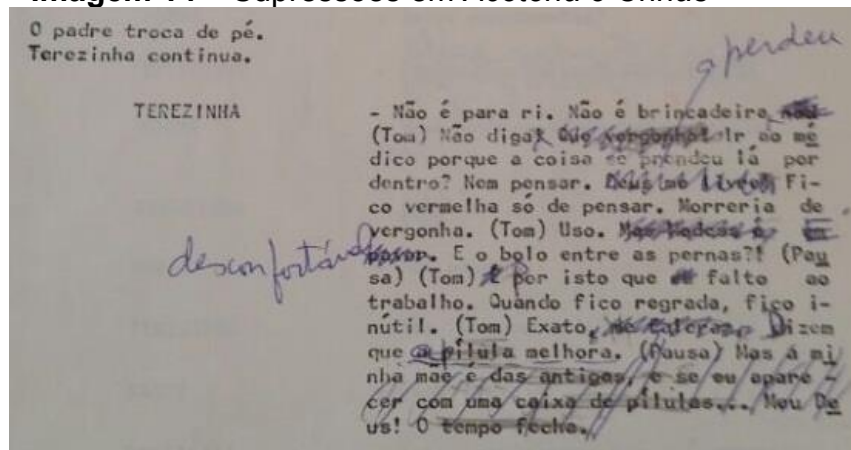
### Quadro 08: Transcrição da Imagem 13

/Onde se lê Terezinha  
 escrever → enfermeira  
 /Padre → Homem místico  
 /Madre /Santa → Dona do Salão de  
 Beleza.

Fonte: elaborado pela autora

Além de fólhos manuscritos desta peça, também tivemos acesso a datiloscritos, em que o dramaturgo faz um burilamento da escrita, visualizando o texto de forma menos pessoal. As decisões finais são marcadas à caneta, no rascunho, e muitas palavras são vigorosamente rabiscadas, suprimidas. Comparato prefere livrar-se do que lhe causa dúvida (imagem 14).

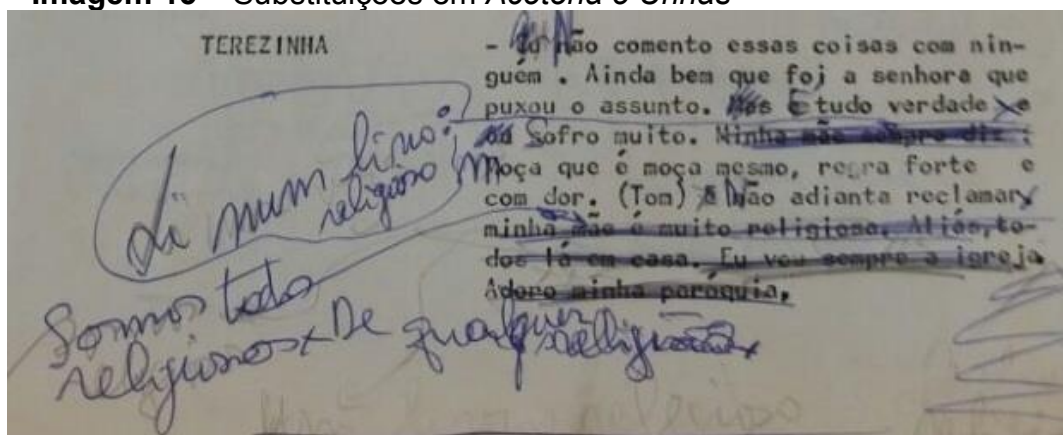
### Imagem 14 – Supressões em *Acetona e Unhas*



Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

Em alguns trechos do rascunho, observações pessoais são incorporadas à personagem. Na cena *Acetona e Unhas*, a fala da manicure “minha mãe sempre dizia” é substituída por “li num livro religioso”, uma experiência do próprio Doc, que estudou em colégios cristãos. Mas o perfil católico da personagem é abandonado quando o autor substitui a fala “adoro minha paróquia” por “Somos todos religiosos. De qualquer religião”. O dramaturgo experimenta a mudança a lápis e, depois de testar e apagar algumas vezes, reforça à caneta o que será cortado, mantido ou acrescentado. (Imagem 15).

**Imagem 15** – Substituições em *Acetona e Unhas*



Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

Percebemos, desde os primeiros trabalhos, a busca por uma lógica procedimental, uma espécie de ponte que liga o lúdico da criação ao processo de entrega de um produto que será resultado de um ato profissional, com a consciência de que a escritura é uma ação íntima, por vezes solitária, mas está a serviço do outro, precisa chegar a alguém. Comparato leva em conta, nas revisões e tratamentos do texto, não apenas o próprio gosto estético, mas também o impacto expressivo que quer causar:

Eu tenho que saber exatamente o que estou fazendo... responder o porquê, o onde e o como... antes de começar. Sou aquele autor que começa pelo título e sigo cada etapa, cena um, cena dois... A desorganização deixo para meu caderno de ideias! Quando começo a escrever quero tudo organizadinho (COMPARATO, 2019).

A clareza de intenções é algo defendido com afinco por Comparato desde o início da carreira. O que não o impediu de enveredar pelo realismo fantástico ou de quebrar as próprias regras, como fez em *Trilogia da Imaginação*. O que ele requer é

uma delimitação de tempo e espaço, uma diretriz ou linha mestra para a narrativa que o impeçam de “perder-se no labirinto da criação”. Há um pensamento do roteirista Syd Field com o qual Comparato se identifica e cita na oficina de roteiros que organizou com Garcia Márquez:

É como escalar uma montanha. Enquanto sobe para o topo, tudo o que vê é a pedra diretamente à sua frente e a acima de você. Somente quando chega ao topo é que você pode olhar para o panorama abaixo. A coisa mais difícil ao escrever é saber o que escrever. Ao escrever um roteiro, você tem que saber aonde está indo; tem que ter uma direção — uma linha de desenvolvimento que conduza à resolução, ao final (FIELD, 2001, p. 101).

Entre os documentos de processo de Comparato, encontramos poucos materiais utilizados durante a pesquisa dos temas abordados nos textos dramáticos, das experiências e do processo programático da escritura. Ficam mais evidentes os processos escriturais. No entanto, quando mergulhamos no universo do autor, suas preferências artísticas e biografia, encontramos as pistas que nos revelam os posicionamentos epistêmicos e a relação entre essas três faces estruturais da criação.

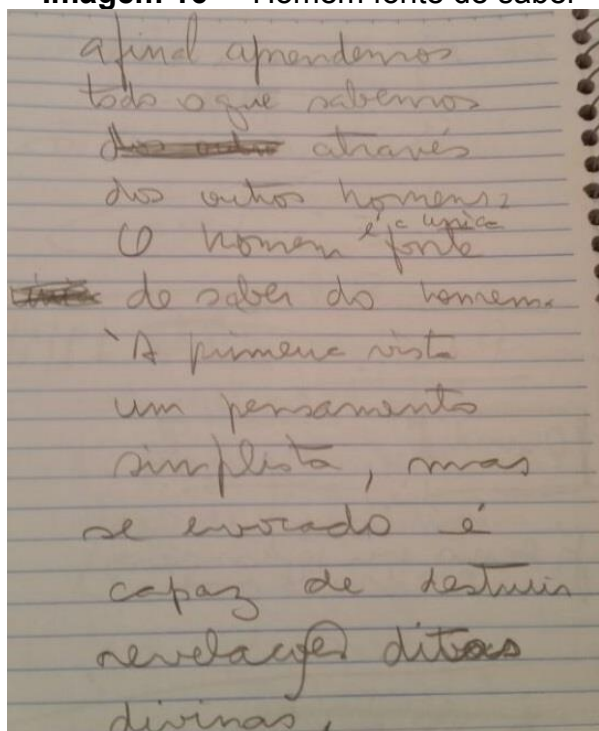
### 3.3 CADERNO DE IDEIAS

Dono de um espírito curioso e questionador, Comparato costuma guardar em um caderno frases, reflexões e pensamentos sobre os quais quer meditar, em outro momento. Esse hábito o acompanha desde os anos 1990, quando ele morava em Barcelona. Nesse “caderno de ideias”, com poucas páginas datadas, as inquietações do autor são anotadas, aleatoriamente, para depois serem retomadas, recicladas ou desenvolvidas. É um dos principais documentos de processo da fase pré-redacional do escritor.

Entre os pensamentos recorrentes registrados no caderno de trabalho estão os questionamentos sobre a criatividade, tema retomado em um capítulo de quase 30 páginas do livro *Da Criação ao Roteiro*, um guia sobre a técnica de escrever para televisão e cinema que resultou da própria busca de Comparato por um método de organização do processo criativo. Em momentos de introspecção, o autor filosofa sobre as pesquisas realizadas e estabelece questões que precisam ser trazidas para

o universo das palavras (imagens 16 e 17).

### Imagem 16 – Homem fonte de saber



Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

### Quadro 09: transcrição da imagem 16

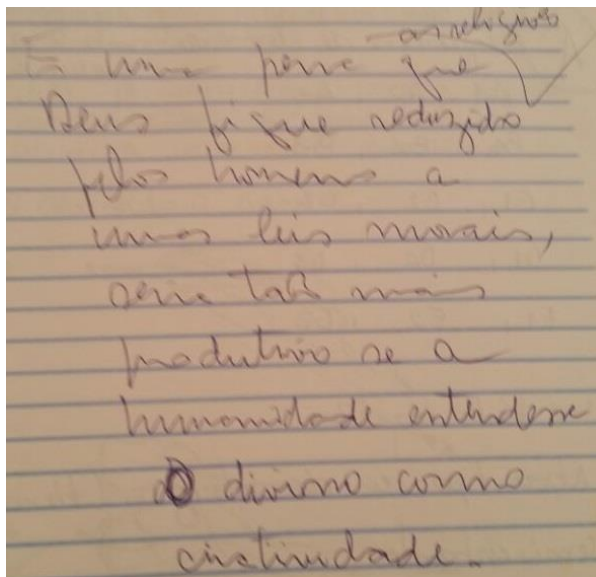
afinal aprendemos  
 todo o que sabemos  
 dos outros através  
 dos outros homens.  
 O homem é a única fonte  
 única de saber do homem.  
 À primeira vista  
 um pensamento  
 simplista, mas  
 se evocado é  
 capaz de destruir  
 revelações ditas  
 divinas.

Fonte: elaborado pela autora

A relatividade do tempo e a transitoriedade da vida também são temas constantes na obra de Comparato, especialmente nas peças de teatro em que ele pode explorar mais profunda e livremente as inquietações que o acompanham e dar formas ao “impossível”. As três trilogias escritas para o palco estão carregadas dessa relação com o abstrato: *Trilogia do Amanhã*, *Trilogia do Tempo* e *Trilogia da*

*Imaginação*. Uma tendência que se acentua nos trabalhos mais recentes, quando o dramaturgo se aproxima da terceira fase da vida.

### Imagem 17 – Deus e a criatividade



Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

#### Quadro 10: transcrição da imagem 17

É uma pena que (as religiões)  
Deus fique reduzido  
pelos homens a  
umas leis morais,  
seria tão mais  
produtivo se a  
humanidade entendesse  
o divino como  
criatividade

Fonte: elaborado pela autora

Valorizar esses momentos fugidios do pensamento e organizar anotações demonstra o desejo de compartilhar sentimentos e de expressar, artisticamente, embates íntimos. O caderno de ideias revela o lado meditativo de Comparato e reforça um perfil crítico, com raízes profundas. Não se trata de um autor que milita em causas superficiais, mas que busca respostas que estão além de moralismos rasos. Seus textos exploram a universalidade inserida na exuberância tropical, as tragédias humanas clássicas presentes em contextos inusitados do Brasil.

No caderno, nos blocos de papel, em pequenas folhas adesivas e até em guardanapos, encontramos a gênese de um processo de intertextualidade, um espaço de reflexão e diálogo com outros textos. É onde começa a conexão de ideias e também onde nasce um Doc Comparato criador de frases. Alguns desses enunciados são posteriormente adaptados nos diálogos entre personagens. O aspecto material interessante do caderno de ideias, que o diferencia de outros documentos de processo, é seu aspecto estável. Um espiral tamanho universitário, pautado, que pode ser facilmente consultado e relido. Embora nem todas as páginas tenham datas, nem organização lógica, um caderno carrega unidade e certa independência.

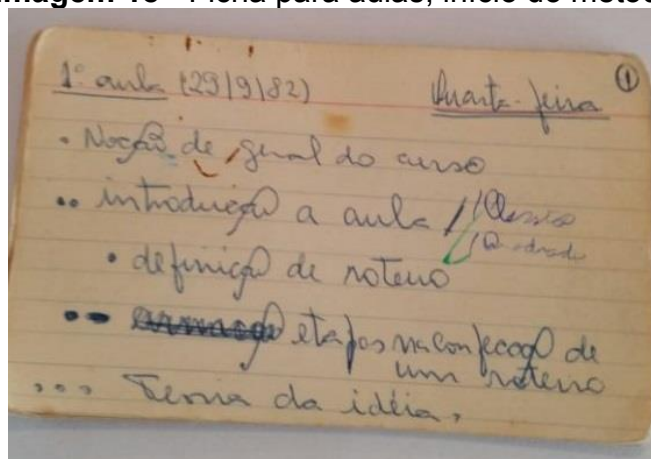
### 3.4 FICHAS E MÉTODO

Retornemos ao início da década de 1970, quando o desejo de Comparato em escrever textos dramáticos esbarrava na ausência de um manual para desenvolvimento da linguagem. O então jovem médico procurou por livrarias da Europa, sem sucesso, e encontrou em *The Story of Adele H.* uma referência para seus projetos. A principal contribuição desta obra de Truffaut na escrita de Doc Comparato é a construção da personagem.<sup>10</sup>

Em 1982, de volta ao Brasil, foi convidado a dar aulas sobre dramaturgia na Casa de Artes Laranjeiras, no Rio de Janeiro. Foi quando a estruturação do método de Comparato começou a tomar corpo em pequenas fichas manuscritas (imagem). Assim nascia *O roteiro* - livro lançado em 1985 com tradução para o espanhol - que precedeu *Da Criação ao Roteiro*, cuja primeira edição é de 1992. A obra também foi publicada em países de língua portuguesa e espanhola.

---

<sup>10</sup> Adele H., de fato, existiu, era a filha do escritor francês Victor Hugo. O enredo é todo baseado nos diários dessa mulher, que viveu um amor unilateral e, para persegui-lo, criou para si personalidades paralelas.

**Imagem 18** - Ficha para aulas, início do método

Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

**Quadro 11** - Transcrição da imagem 18

1.a aula (29/9/82)	Quarta-feira	1
. Noção de geral do curso		
.. Introdução a aula/ Clássicos / Quadrado		
. definição de roteiro		
.. <del>armação</del> etapas na confecção de um roteiro		
... Tema da ideia		

Fonte: elaborado pela autora

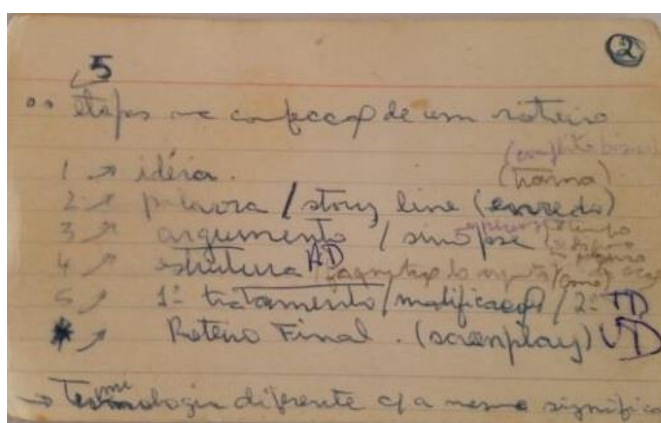
Muitas técnicas descritas nas fichas sobreviveram às onze reedições do manual e ainda são utilizadas nos cursos ministrados pelo dramaturgo, inclusive a definição de roteiro (imagem 18) e as 6 etapas da construção desse gênero textual (imagem 19: ideia, conflito (storyline), personagens (argumento/ sinopse/ construção dramática), Estrutura dramática (escaleta), tempo dramático (diálogo) e unidade dramática (COMPARATO, 2018, p. 41). Ao escrever, Doc Comparato segue uma lógica própria, que ele transformou em método e que está no livro *Da criação ao roteiro*. Nesse manual, ele descreve a estrutura do texto dramatúrgico, ensina o passo a passo da escritura do roteiro, fornece exemplos e propõe exercícios práticos para estimular a criatividade, mas não há fórmulas.

Na concepção de Comparato, o dramaturgo só deve obedecer a uma lei: a de que não existem leis imutáveis, existem apenas princípios. Entre as balizas propostas

estão as cinco cenas essenciais: exposição, preparação, complicação, clímax e resolução, além de cenas de transição ou integração que remetam à passagem do tempo, localização, sonho ou metáfora. A execução das cenas de transição difere nos roteiros escritos para teatro ou para ecrãs, uma vez que os primeiros são realizados ao vivo, diretamente à plateia, enquanto os últimos são mediados pelo olho da câmera.

A pesquisa intensa, a elaboração de perguntas a serem respondidas e o estabelecimento de um plano são, do ponto de vista dele, estratégias para quebrar clichês e encontrar vias de fuga do lugar comum. Mas no coração do drama precisa estar o conflito, as tensões, o suspense. A complicação do problema é a ação levada ao limite, portanto, a ordem dos elementos de uma boa trama pode ser alterada à vontade, desde que o ponto máximo da crise preceda o desenlace.

**Imagem 19** – Ficha usada em aulas na Casa de Artes Laranjeiras.



Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

**Quadro 12** – Transcrição da imagem 19

5	2
.. etapas da confecção de um roteiro	
1 → ideia	
conflito básico (trama)	
2 → palavra/ story line (enredo)	
3 → argumento / sinopse ~ personagem { tempo espaço percurso da ação (como)	

AD
4 → estrutura / fragmentação do conjunto
5 → 1.o tratamento / modificação / 2.a TD
*→ Roteiro final . (screenplay) UD
→ Terminologia diferente com o mesmo significado.

Fonte: elaborado pela autora

Com a teoria desenvolvida, registrada e interiorizada, acionar o gatilho da escrita tornou-se um processo mais simples, embora a criatividade e a necessidade de expressão artística continuem sendo motivo de inquietação intelectual. A lógica do método passa a ser um suporte para a experimentação, assim como para a ordenação e seleção de ideias. Não é a metodologia que define a criação, mas ela abre caminhos para que as ideias floresçam:

A lógica faz parte da criação, a lógica faz parte do roteiro, faz parte do pensamento médico, enfim, é preciso saber por onde começar, como vai fazer, o que vai fazer, como quer terminar. Cada profissional precisa ter sua lógica, o engenheiro, o arquiteto... Teatro tem que ter sua lógica, todos os processos têm que responder perguntas que geram outras perguntas até mostrar um panorama. É a alma da tragédia. É colocar fatos organizados, de uma forma que possa mostrar às pessoas as personagens, o drama, aumentar a tensão e o interesse, e jogar a plateia para a cena seguinte. E, além de tudo, fazer esse processo todo ser atraente porque a última coisa que o roteirista tem que ser é chato (COMPARATO, 2019).

O método de trabalho possibilita a execução dos gestos criativos, mas não fornece as informações que geram conexões, que inspiram textos. A lógica também não define que ideias são boas ou ruins, que palavras devem ser usadas ou as decisões que resultam em trabalhos criativos, ou inovadores. É no trabalho intenso e continuado, nos processos de observação, pesquisa e experimentação que a criatividade aparece revelando as combinações únicas que caracterizam o texto.

O ritmo lógico da criação é embalado pelo ritmo intuitivo, pelas elucubrações filosóficas em torno de um “sagrado” misterioso que se move no inconsciente. Dentro do campo magnético que cerca a *Trilogia da Imaginação*, cada uma das partes exerce uma função de equilíbrio no ritmo de expansão e retração das ideias. Enquanto a subjetividade atua como força centrífuga, a lógica atua no sentido contrário, como uma

força centrípeta, dando forma e expressividade ao texto.

### 3.5 A TRILOGIA DA IMAGINAÇÃO

Questionamentos filosóficos sobre a relatividade do tempo, a suposta transitoriedade da vida, o mistério que envolve as relações entre passado, presente e futuro, previsões e adivinhações, são elementos místicos e míticos que fascinam Comparato. Esse interesse justifica as preferências por determinadas obras de arte que compõem o repertório do dramaturgo, como também a necessidade de escrever sobre o tema.

Por volta do ano 2000, Comparato finalizou a *Trilogia do Tempo*, composta de peças para teatro: *Nostradamus*, *Michelângelo* e *O círculo das luzes*. Todas foram encenadas no Brasil e na Itália. A primeira recebeu o prêmio Anna Magnani, em 2003, em Roma. Logo em seguida, o dramaturgo passou por uma crise pessoal que desencadeou também uma espécie de vazio existencial e criativo. Após o segundo divórcio, vivia sozinho em um apartamento localizado em uma zona turística de Copacabana, onde a vida noturna era efervescente e, por isso mesmo, atraía núcleos de prostituição.

Esse ambiente *underground* carioca passou a fazer parte da rotina de Comparato em um momento em que ele enfrentava a solidão e o medo de fracassar, questionava a escolha pela dramaturgia em detrimento da medicina, e lidava com uma situação financeira absolutamente nova para quem nasceu em uma família estável, teve uma carreira de sucesso como médico, seguida de uma prestigiada posição como roteirista. Encontrava-se desempregado, episódios de foro íntimo o levaram à perda de patrimônio e parte da crítica classificava alguns de seus textos como “equivocos dramáticos”.

Com o apoio de amigos, Comparato resgatou projetos antigos e iniciou um processo de redescoberta dos próprios textos. Embarcou no que era então uma novidade, os livros eletrônicos, para publicar peças teatrais. Nesta fase, produziu a *Trilogia da Imaginação*, que trata do ofício de criar e os conflitos gerados pela necessidade de construir algo capaz de expressar desejos íntimos, sonhos... enfim, a imaginação.

Em *Da criação ao roteiro*, o dramaturgo propõe que a arte seja “a expressão da imaginação do homem, sendo a imaginação a alma da existência” (COMPARATO,

2018, p. 23). Enfatiza ainda, que a imaginação é um exercício da memória (p. 64). Com base nestas afirmações, concluímos que a trilogia analisada nesta tese tem como principal matéria prima a memória do dramaturgo. Não a memória de fatos, mas a memória sensível, a interpretação subjetiva dos guardados em suas gavetas mais íntimas.

Em *Sempre*, a protagonista é uma escritora, em *Eterno*, um cineasta. Em *Jamais*, o papel do “criador” não recai sobre o protagonista, Calabar, mas sobre a personagem do príncipe Maurício de Nassau, que planejava erguer no Nordeste brasileiro a Cidade Maurícia. A escritora que luta pela carreira, o cineasta que chega ao topo e perde tudo, o arquiteto narcisista que não consegue concluir a cidade dos sonhos. A trilogia parece representar o dragão de três cabeças que o próprio autor quer derrotar.

A cronologia das peças é questionável, uma vez que há rasuras nos manuscritos e a data da publicação oficial é posterior. No entanto, comparando manuscritos e informações coletadas nas entrevistas, concluímos que *Sempre* foi a primeira da sequência, com uma fragmentação muito maior e um processo de escritura que reflete, de certo modo, o caos emocional, estilístico e criativo atravessado pelo escritor naquele momento específico, que leva a uma experimentação maior, inclusive com a sobreposição de *flashbacks* e o avanço na fragmentação como uma reafirmação de estilo.

*Jamais* começou a ser escrita em fevereiro de 2006, em Barcelona, e é o texto mais fluido da trilogia, mais conectado com o sistema de escrita para audiovisuais proposto por Comparato. O ritmo dos diálogos é mais orgânico e a construção da narrativa resgata muito da essência do dramaturgo e seu histórico de escrita para televisão, com a criação de imagens impactantes, tensões e suspenses, uma característica que se relaciona com a gênese da obra. Embora o texto teatral seja relativamente recente, o argumento remonta ao final dos anos 1980. Assim, podemos considerar que houve um período de “incubação” de vinte anos entre a concepção do enredo e o início da campanha de escrita.

Entre julho e agosto de 2006, de volta ao Rio de Janeiro, escreve a última parte da Trilogia, *Eterno*, ou *Os dias secretos de Orson Welles no Brasil*, em que resgata a fixação pelo misticismo, pelas previsões apocalípticas e insere o contexto da guerra como uma metáfora da destruição, do fim, das situações limite e dos recomeços no deserto da imaginação. Embora a história ficcional esteja situada no Nordeste, o

retorno de Comparato ao Rio influencia os contornos da peça, uma vez que Orson Welles esteve ali na década de 1940 para filmar o carnaval carioca, frequentou casas noturnas na Urca e deixou suas marcas na cidade.

Tanto a *Trilogia do Tempo* quanto a *Trilogia da Imaginação* foram publicadas apenas em 2013, juntamente com a *Trilogia do Amanhã*, que traz os primeiros textos teatrais do autor: *Pléiades*, *O beijo da louca* e *O despertar dos desatinados*. O autor decidiu publicar apenas os textos para teatro, por considerar que os roteiros para cinema ou televisão, por terem sido transformados em produtos audiovisuais, tornaram-se “outra coisa”. Comparato considera que os textos para teatro são portadores da “palavra viva”, a palavra que é ressignificada cada vez que é pronunciada.

Cada uma das peças traz três títulos, sendo que o primeiro tem caráter abstrato, remetendo à grande questão filosófica do texto; o segundo é concreto, remete ao tema e ao texto em si; o terceiro cria uma ligação entre as três peças, posicionando cronologicamente e contextualizando a trilogia em princípio, meio e fim, a lógica da ação dramática. Entretanto, o terceiro título também nos revela algo sobre grande metáfora do ofício do criador: a entrada nesse universo, a conquista da identidade e a percepção de que nem tudo está sob controle. Além disso, evoca a história das “coisas” e a memória suscitada por elas.

### Quadro 13 – Os títulos triplos da Trilogia da Imaginação

1.o título	2.o título	3.o título
Sempre	O caso da garota de gargantilha	Na intimidade das coisas
Jamais	Calabar, um elogio à traição	Na posse das coisas
Eterno	Xanadu, no limite da criatividade	No inalcançável das coisas

Fonte: elaborado pela autora

O primeiro título de cada peça trata do inexplicável, do mistério, da capacidade que a palavra tem de conter e significar uma abstração que pode ser compreendida, mas não pode ser comprovada. Palavras cuja concretude só pode ser tocada pela arte, carregando a ideia da temporalidade. Os segundos títulos correspondem ao desenvolvimento da história, são palpáveis, visíveis, alcançáveis. Falam sobre o tema

ou sobre a grande metáfora que norteará a narrativa. Os terceiros títulos fecham um ciclo (a tríade), ligam o material (as coisas) ao abstrato, conceito lançado pelo primeiro título: a eternidade inalcançável, as coisas jamais possuídas e a presença imaterial, a memória, evocada pelas coisas.

A composição dos títulos é algo realmente sensível para Comparato, é uma etapa da criação à qual ele atribui importância artística. Entre as histórias que gosta de lembrar está um debate com García Márquez acerca dos nomes dos romances do escritor colombiano. Doc teria dito ao amigo, sobre *Amor nos tempos do cólera*: “Gabu, esse título não parece bem, porque amor é uma coisa positiva e cólera uma coisa negativa, pessoas com cólera se amando... pra mim parece uma história de terror”. Márquez respondeu que a esposa dele havia dito a mesma coisa sobre *Cem anos de solidão*, que lhe rendeu o Nobel de literatura. A conversa virou um “causo” a ser contado sobre a amizade entre os dois, mas também demonstra a preocupação com a expressividade do título e seus componentes afetivos.

No processo de criação da *Trilogia da Imaginação*, há escolhas que se inscrevem na memória do já escrito. Assim, cada texto traz particularidades em sua gênese e também tendências e reformulações que se comunicam com outros processos do mesmo autor. Elencamos alguns temas e recursos de linguagem que se repetem neste conjunto de obras - e até mesmo em outros. Identificamos alguns elementos recriados, que ganham abordagens diferentes a cada vez que impulsionam uma nova campanha de escrita. Acreditamos que alguns deles são partículas que compõem o “primeiro texto” de Comparato, intimamente ligados às suas preferências e ao que reiteradamente rejeita:

1) Intertextualidade, em diversas modalidades:

Nas três peças da *Trilogia da Imaginação*, encontramos intertexto com obras de referência para Comparato. Um exemplo é a citação ao texto *A Gaivota*, de Tchekhov, em *Sempre*, um clássico nas audições para atrizes. Em *Jamais*, encontramos paráfrases que remetem aos textos de Nelson Rodrigues (“Toda nudez deverá ser coberta com rigor”). Em *Eterno*, o intertexto é implícito, poderíamos dizer que há dialogismo com as obras de Orson Welles, embora algumas imagens façam remissões bastante explícitas por meio de imagens, como a do peso de papel vitrificado que contém neve de mentira dentro, semelhante ao de Cidadão Kane (1941).

Também reconhecemos marcas de estilização, ou seja, da repetição de traços de outros autores. Exemplo disso é o uso do realismo fantástico em *Eterno*, uma clara homenagem a Garcia Márquez. A divisão em três tempos da peça *Sempre* faz alusão à estrutura da peça *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues. Veremos que a imagem do vestido de noiva aparece também em *Jamais*, o que deixa bastante evidente a reverência de Comparato a Rodrigues. Ao longo da análise dos manuscritos identificaremos outras expressões e imagens que incitam o diálogo intertextual com outros dramaturgos e cineastas, tais como Luis Buñuel (*A bela da tarde*) e Blake Edwards (*Bonequinha de luxo*), além de referências mais sutis, como a iconoclastia de Pierre Boulle e Franklin Schaffner (*Planeta dos macacos*).

O contato com outras construções discursivas e a reconstrução do já dito confere uma expressividade própria ao texto do autor, ao mesmo tempo que revela suas referências estéticas. Ao incorporar elementos de outros textos dramáticos acaba por revitalizá-los, imprimindo sua marca individual e conferindo ao intertexto significado próprio. Por meio da ação dramática e do encontro entre personagens, Comparato toma aquilo que marcou sua memória sensível e expõe sua própria interpretação sobre discursos anteriores, recontextualizando citações e colocando-as a serviço de suas próprias intenções comunicativas.

## 2) Erotismo:

Sexo e nudez são explorados de forma discreta nas peças de Comparato. O erotismo é muito presente, mas nunca apelativo ou ostensivo. Em *Sempre*, por exemplo, as cenas de sexo protagonizadas pela Moça devem ser realizadas atrás de um biombo de vidro fosco, as rubricas pedem que não haja nu frontal. Na cena de intimidade entre o marido e a esposa há indicação para que a plateia veja o homem nu sobre a mulher, mas a movimentação dos dois é anti-erótica, com a intenção de mostrar a falta de libido, o automatismo de uma relação desgastada.

Em *Jamais*, Xesc e a Índia se relacionam dentro de uma jaula, coberta por uma capa. O enredo e a reação das outras personagens é que vão, aos poucos, contando para o público sobre aquela paixão proibida. O assédio sexual da Marqueza a Xesc, também é encoberto por uma cortina. Apenas a personagem vê o pênis circuncidado do rapaz, sugerindo que ele é judeu.

Há uma sensualidade sublimada, perceptível nas entrelinhas, na subjetividade das figuras de linguagem criadas. O ato sexual é mais sugerido que mostrado, está

na força das palavras e em suas possibilidades semânticas. Relacionar o leite ao gozo, por exemplo, é uma metáfora recorrente no teatro e também em outras obras. Em *Eterno*, na fala da personagem Orson Welles, o autor utiliza o recurso quando se refere a Bento que “derrama seu leite sobre a terra”.

Em *Jamais*, a Marquesa diz que o Príncipe de Nassau: “derrama seu leite como quem corta as unhas”. Em *Sempre*, a Moça da gargantilha saboreia um iogurte enquanto observa a joia na vitrine. Essa imagem do iogurte associada ao prazer também é usada em outro texto teatral do autor, *O Rei do Ouro*, em que o protagonista diz à enfermeira: “Hoje não vou beber iogurte suíço. Quero grego”. Na mesma peça, de 2020, o segurança conta ao rei: “aperto os seios dela contra meu corpo... E as pontas dos mamilos dela endurecem como morangos nas minhas coxas... Em seguida jorro leite”.

Encontramos essa metáfora também no romance *Prisioneiros de paraísos*: “o que não se viu foi o leite que jorrou pelos seios da abadessa, pelos bicos das lamparinas e que desceu em profusão e golfadas da boca de Pio III”. Em Michelângelo ela aparece assim, na fala do Cardeal: “Foi leite. Saiu leite de todos os orifícios! (...) Papa jorrou leite. Leite. Poderia ter dito mel ou borboletas. Todavia, me pareceu mais conveniente e biológico o uso da palavra: leite...”. Na *Recriação livre do crime das sedas brancas (2020)*, a imagem ressurgiu: “Até chegarem ao ponto de gozar violentamente dentro delas, enchendo os cadáveres gelados com leite quente... Exércitos só fazem amor com a morte”.

### 3) Frases de efeito:

Dos rascunhos ao texto final, Comparato demonstra ser um agudo recriador de ditados, locuções e frases de efeito. Em *O despertar dos desatinados* há mais de cinquenta delas, extraídas principalmente das falas de Conrado, tais como: “Minha aritmética morreu: desaprendi a somar e acabei dividido”; “É pelo susto que se engana o justo” ou “Só encontro ‘downloads’, quando estou a busca de ‘upgrades’ ”. Na *Trilogia da Imaginação* também encontramos essa característica. Na fala de Xesc, em *Jamais*, por exemplo: “Quanto mais tinta se gasta, menos existe”. Na dedicatória da peça, ele define: “a perplexidade é o sequestro de todas as emoções”; nas notas pré-redacionais de *Eterno*: “fazer das coisas arte é a mitologia dos despossuídos”; ou no prólogo de *Sempre*: “só ao artista é permitido trabalhar até o limite da ambiguidade”.

## 4) Tempo dramático:

Comparato tem uma tendência para a criação de diálogos ágeis, com frases curtas, em seus textos dramaturgicos. A agilidade não pode ser confundida, no entanto, com velocidade frenética. O ritmo rápido das interações entre as personagens é entremeado por pausas reflexivas (silêncios) e pausas para a ação dramática (instantes). Essa combinação promove pequenos momentos de suspense e oportuniza brechas para estimular a imaginação do público. Podemos observar esses efeitos em quase todos os diálogos, como veremos a seguir:

*Eterno*, cena 2:

MÃE: Não entendo tanto ódio de família...

MADALENA: O que tio Malaquias vem fazer aqui?

PAI: É. O que vem o Malaquias fazer aqui? Neste fim de mundo? O Eterno não contou não, Bento?

(*Silêncio.*) (*Bento irônico.*)

BENTO: Fiquei surdo nesta hora. Surdo!

*Jamais*, cena 06:

CALABAR: Senhores? Algozes! Os portugueses tratam os nativos como gado. Boi. (*Instantes.*)

CALABAR: Por que não bebe?

WILLEN: Sofro de enxaqueca.

(*Calabar bebe.*)

CALABAR: Bom vinho. Cor de rubi. Batalhas e mais batalhas. E sangue, muito sangue... O mais perturbador foi descobrir que sangue atrai sangue. Tudo vermelho como um enorme rubi desfeito...

(*Silêncio.*)

CALABAR: Responde, mestre. Por que sinto prazer com aquilo que os outros repulsam?

O ritmo de *Sempre* foge ligeiramente à regra, um paradoxo do próprio título. Cenas com diálogos rápidos são intercaladas por solilóquios e monólogos interiores, criando um esquema contrastivo e assimétrico. No entanto, as longas falas também são repletas de quebras. O monólogo da Esposa, por exemplo, que corresponde à cena dez (10), tem 40 previsões de pausas. Em princípio, esse texto parece um ponto

fora da curva do estilo do autor. Por outro lado, justifica-se pelo efeito de caos, vertigem e confusão mental que Comparato quer criar para a protagonista.

As pausas, os silêncios e os instantes previstos no texto dramaturgico também facilitam a articulação dos enunciados e ajudam no ajuste entre o ritmo da peça e a oralidade das personagens, simulando os espaços em que a fala é permeada por formulações e reformulações. Mas também fazem com que haja tempo para uma melhor compreensão do que é dito, afinal, uma vez posto em cena, o texto teatral não permite que a plateia pare a ação dramática, retorne e reprise o que foi dito, é preciso que o texto falado fique claro, de imediato.

É no escrever dos diálogos que Comparato ajusta o tempo dramático, o ritmo da cena, e expõe as transformações das personagens ao longo da narrativa. Ele classifica o diálogo como “o corpo de comunicação do roteiro”, onde está o material dramático, e afirma:

Reescrever diálogos é um trabalho constante do roteirista. Cada vez que rescrevemos, repensamos o objetivo dramático da cena, acrescentamos complexidade à personagem e conseguimos momentos dramáticos mais profundos (COMPARATO, 2018, p. 193).

##### 5) Narratividade

Nos três textos, Comparato segue um padrão rítmico clássico para o método que ele mesmo propõe no manual *Da criação ao Roteiro*. Predomina a divisão da narrativa em 5 etapas: cenas de exposição, cenas de preparação, cenas de complicação, clímax e cenas de resolução. Em *Eterno* e *Jamais*, o autor investe nessa crescente constante da tensão até o quarto quadrante, com alívio na quinta e última parte. O ritmo de *Sempre* escapa à regra, pela necessidade de sobrepor os mesmos efeitos de tensão a narrativas simultâneas, criando um efeito cíclico.

Essas etapas podem ser intercaladas com cenas de função dêitica (passagem do tempo, localização), cenas de transição ou integração, cenas metafóricas (uma cobra passando pode indicar traição, por exemplo), flashbacks, cenas oníricas, cenas de premonição ou cenas meramente alegóricas. Por isso, o número e o tamanho das cenas variam bastante entre um texto e outro. São 40 cenas em *Sempre*, diminuindo para 30, em *Jamais*, e apenas 15, em *Eterno*.

O número de cenas, no entanto, não está diretamente relacionado ao ritmo da narrativa, mas à maneira como elas estão dispostas para criar e aliviar tensões. É a

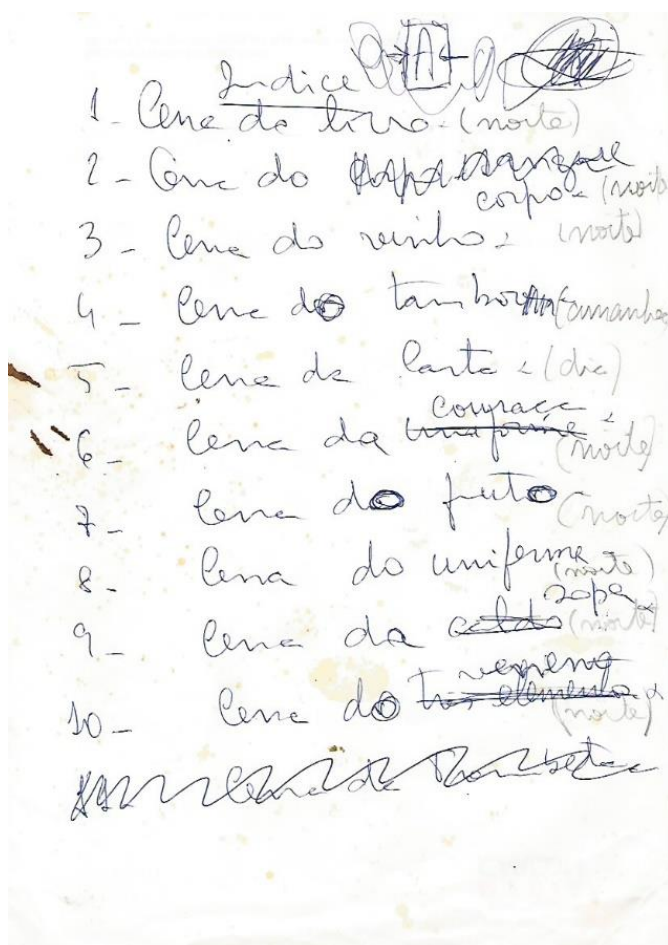
relação entre o conjunto de ações. A manipulação dos tipos de cena leva ao que Comparato chama de “eficiência dramática”, ou seja, a cadência dos vários tempos dramáticos. Nesse sentido, cada peça tem uma cadência diferente, uma disposição diferente dos pontos de tensão e alívio, embora o clímax e o desenlace tenham uma tendência a recair nos quadrantes finais.

6) Estrutura dramática, ou escaleta:

As três peças da *Trilogia da Imaginação* começam com uma estrutura padrão: capa, notas iniciais, lista de personagens, indicações sobre luz e adereços, introdução, proposta de exposição (museu ou instalação) e o índice de cenas. Uma vez que estamos analisando uma trilogia não encenada (*closet drama*), chamamos a atenção para o índice de cenas, que pode ser visualizado quando a peça é objeto de leitura.

Essa estrutura topicalizada serve como coluna vertebral da narrativa e funciona como uma bússola para o dramaturgo na construção do clímax. Cada cena tem um nome que evoca uma imagem símbolo, facilitando o olhar para a dimensão da obra em andamento, tal como um sumário. A única peça da Trilogia que não contém esse elemento é *Sempre*, que tem nuances rítmicas diferentes das outras duas frações.

Nos rascunhos de *Jamais*, percebemos que o escritor estabelece, inicialmente, 11 cenas. Depois são feitos ajustes, conforme a campanha de escrita avança. A versão final do texto tem 30 cenas. A escolha de cada nome é um processo elaborado, conforme observamos no manuscrito. A lista ganha uniformidade quando o autor substitui nomes compostos (ex.: “corpo e sangue” e “três elementos”) e palavras no plural (ex.: tambores e frutos) por substantivos simples, no singular (“corpo”, “veneno”, “tambor” e “fruto”). O protagonista é um homem duro, a temática é o acirramento na disputa por poder. Assim, as palavras escolhidas são secas, objetivas, pouco afetivas.

Imagem 20 – *Jamais*, índice de cenas

Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

Quadro 14 – Transcrição da imagem 20

→A←
<u>Índice</u>
1 – Cena do livro (noite)
2 – Cena do <del>corpo de sangue</del> corpo (noite)
3 – Cena do vinho (noite)
4 – Cena do tambor (amanhecer)
5 – Cena da carta. (dia)
6 – Cena do uniforme couraça. (noite)
7 – Cena do fruto (noite)
8 – Cena do uniforme (noite)
9 – Cena do <del>calde</del> sopa (noite)

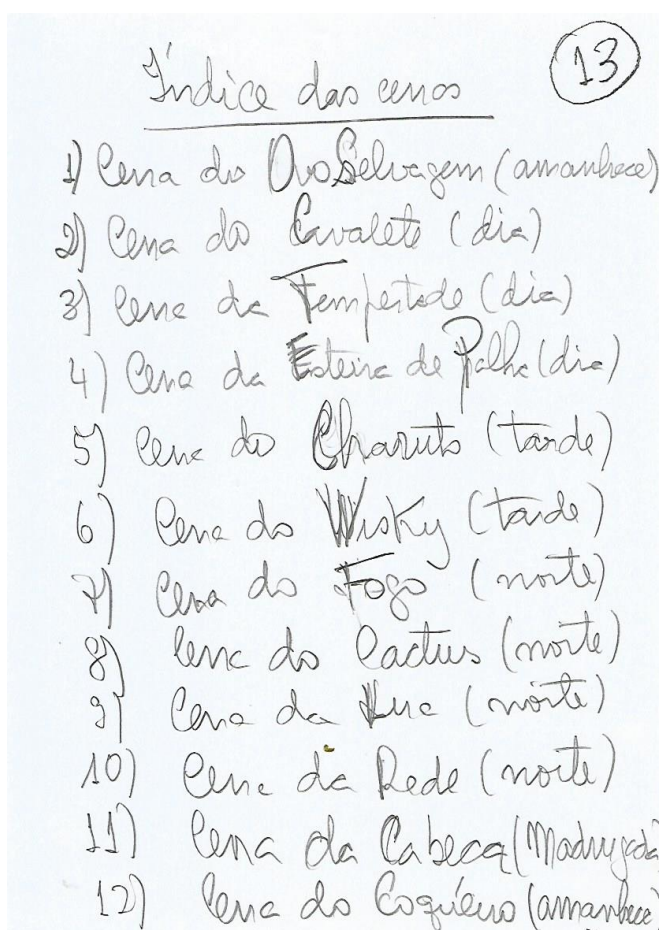
10 – Cena do ~~três elementos~~ veneno (noite)

11 – ~~Cena da trombeta~~

Fonte: elaborado pela autora

Em *Eterno*, o índice é mais modesto, as quinze cenas previstas no rascunho são mantidas, sem alterações significativas. A escaleta traz nomeações que relacionam o clima litorâneo (esteira de palha, cacto, rede, coqueiro, jangada) com a personalidade de Orson Welles (charuto, whisky, cidade). O valor sinestésico da junção entre imagem e massa sonora das palavras, usado em *Jamais*, dá espaço a um apelo sensorial em que predominam percepções táteis (esteira, rede, tempestade, fogo, cacto). Neste índice, também abriu-se espaço para a adjetivação (selvagem, de palha) que ajuda a compor a atmosfera da narrativa.

#### Imagem 21 – *Eterno*, índice de cenas



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

**Quadro 15** – Transcrição imagem 21

13
Índice das cenas
1) Cena do Ovo Selvagem (amanhece)
2) Cena do Cavalete (dia)
3) Cena da Tempestade (dia)
4) Cena da Esteira de Palha (dia)
5) Cena do Charuto (tarde)
6) Cena do Wisky (tarde)
7) Cena do Fogo (noite)
8) Cena do Cactus (noite)
9) Cena da Lua (noite)
10) Cena da Rede (noite)
11) Cena da Cabeça (madrugada)
12) Cena do coqueiro (amanhece)

Fonte: elaborado pela autora

A escaleta nos permite também inferir a atmosfera da ação dramática. Em *Jamais*, prevalecem cenas noturnas, sugerindo um tom mais grave e matizes mais escuros. Em *Eterno* prevalecem cenas diurnas, o que inspira uma sensação solar, mais iluminada, tons abertos e matizes vibrantes. A lista de cenas, com seus respectivos títulos-chave e ambientação, também são um recurso que auxilia o dramaturgo a organizar os mecanismos de passagem do tempo.

#### 7) Caracterização das personagens:

Embora as localizações geográficas definidas para os enredos da *Trilogia da Imaginação* sejam bem claros (Sudeste, em *Sempre*; Nordeste, em *Jamais* e *Eterno*), Comparato evita a criação de regionalismos artificiais. As referências são bastante discretas, situadas no campo da seleção lexical, sem exageros ou compromisso com a reprodução realista do dialeto. Algumas palavras, empregadas estrategicamente, dão um toque regionalista sutil que remete às raízes brasileiras para tratar de temas universais.

Os dilemas vividos pela escritora Adélia, em *Sempre*, poderiam ser os mesmos de outros escritores, homens ou mulheres, de qualquer parte do mundo. Embora em alguns momentos ela cite frases em francês, o que indica a formação intelectual e a

composição social da personagem, verificamos em primeiro plano a composição do perfil psicológico dela, por meio de suas memórias, questionamentos e diálogos internos. Assim também a caracterização visual da protagonista se opõe ao perfil burocrático criado para a jornalista, com um crachá pendurado ao pescoço e demonstrações de pouca sofisticação intelectual.

A trama de *Eterno* se passa nas dunas do Ceará, onde Orson Welles esteve para filmar a história de jangadeiros. Embora Comparato utilize elementos regionais para compor as cenas (a jangada, a peixeira, as dunas), a narrativa não aborda temas relacionados à rotina de pescadores da região litorânea, mas expressa sentimentos relacionados à condição humana. Aspectos sociais das personagens são tratados de forma bastante suave, diluídos ao longo dos diálogos, de forma que o caráter e a identidade de cada uma vão sendo construídos por meio de uma rede de informações lançadas pouco a pouco, em segundo plano.

Veremos como isso se dá ao final da quarta cena de *Eterno*, em que o diálogo revela o *status* de Mister Welles, Malaquias e Bento. Destacamos também a expressão “quengo” (uma concha feita com a casca do coco), um dos poucos regionalismos utilizados, mas suficiente para caracterizar o falar nordestino:

MIGUEL: Quem é aquele homem, Malaquias?

MÃE: Se veste bonito. Parece até que veio de São Paulo.

MADALENA: Tio Malaquias, como se chama o moço de filmagem?

MALAQUIAS: Mister Welles.

BENTO: Tio Malaquias, o que ele faz na filmagem?

MALAQUIAS: Tudo. Sai tudo da cabeça dele.

MIGUEL: Nós também sabíamos que você chegaria.

MÃE: O Bento tem essa capacidade, sai tudo da cabeça dele.

MALAQUIAS: Imagino. Ele continua ouvindo vozes.

MÃE: Não, ele fala com Deus, aqui acontece tanta coisa...

MIGUEL: Por que voltou?

MÃE: Depois de tanto tempo, Malaquias?

MALAQUIAS: Sou guia, Eva, faço meu trabalho. O gringo tomou um porre. Uma bebedeira. Whisky no quengo. E resolveu sair sem rumo.

As didascálias também recomendam que os sotaques sejam neutralizados, sem forçar o pitoresco. Uma nota após a lista de personagens diz: “os personagens **não** falam com sotaque nordestino carregado ou cearense. Falam um português límpido, tipo o do Maranhão”. Ou seja, o autor propõe um pacto com a imaginação,

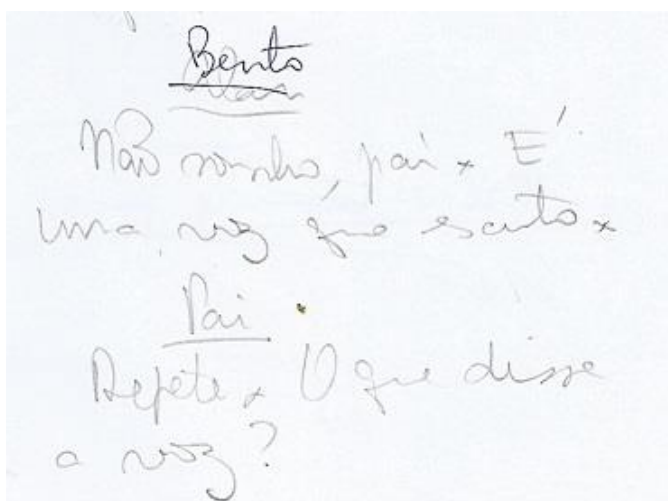
em detrimento da imitação forçada de uma realidade regional. Até mesmo Mister Welles fala português, porque não se trata de um documentário, nem de uma ficção baseada em fatos reais, mas de um mergulho em um espaço representado.

*Jamais*, que Comparato classifica como “neoclássica”, não carrega linguajar de época nem resgata arcaísmos. O autor prima pela compreensão do texto, sem artificialidades. Objetos selecionados para o cenário, figurinos, e a contextualização da peça se encarregam de situar o leitor no século XVII, sem a necessidade de uma simulação de falas desconhecidas, o que seria completamente irreal. As hierarquias são marcadas pelos pronomes de tratamento e adereços. A criação para teatro e audiovisuais tem essa prerrogativa, ou seja, usar recursos visuais para representar o que não pode ser traduzido em palavras.

Por outro lado, percebemos que Comparato se utiliza de palavras e enunciados mais longos para personagens mais sofisticadas, reflexivas e letradas, caso da escritora Adélia, de *Sempre*, por exemplo. Personagens rústicos, como os moradores do vilarejo de *Eterno*, usam palavras mais simples e suas falas são mais curtas. Assim, cada personagem se revela em um tipo de expressão verbal.

Conforme percebemos no debate entre Comparato e Garcia Márquez (página 54), os nomes das personagens também compõem a caracterização e dizem algo sobre elas, na visão do dramaturgo. Em *Eterno*, encontramos rasuras de substituição indicando que, inicialmente, a personagem Bento chamava-se Alan. A troca implica em atribuir ao rapaz que faz premonições uma bênção divina, ele é um abençoado, um consagrado.

**Imagem 22:** Rasura de substituição para nome de personagem



Fonte: Doc Comparato

**Quadro 16:** Transcrição da imagem 22

<p><u>Alan-Bento</u></p> <p>Não sonho, pai. É uma voz que escuto.</p> <p><u>Pai</u></p> <p>Repete. O que disse a voz?</p>
---

## 8) Pontuação e expressividade

Há certa abundância no uso das reticências nos textos teatrais de Comparato. Mas nem sempre esse recurso é usado para indicar continuidade da ação ou suspensão da fala. O emprego desta pontuação indica também abertura ou incompletude na significância, deixando para o intérprete a dramatização da escrita. O uso criterioso na pontuação é mais frequente nos textos dele para televisão, em que o tempo de produção é mais rápido, exigindo soluções prontas. De qualquer forma, o dramaturgo se considera econômico no uso de pontos finais, vírgulas, exclamações etc:

Creio ser inútil recheiar os diálogos com pontos de exclamação, interrogações desnecessárias ou até mesmo destaques dentro do texto. Esse tipo de artifício ortográfico de maneira nenhuma aumenta a tensão dramática nem traz relevância ao roteiro. Talvez só faça os atores falarem mais alto ou gritarem, o que não é desejável. (COMPARATO, 2018, p. 229).

Em geral, na Trilogia da Imaginação observamos uma busca pelo equilíbrio no uso da pontuação afetiva e das reticências. Conforme mencionamos anteriormente, as pausas, instantes e silêncios, quando necessários, são indicados nas rubricas do texto. Portanto, as reticências servem como proposta de espaço para a entoação ou intencionalidade do ator, do intérprete. Esta fala de Bento, em *Eterno* é um exemplo:

BENTO: Não desejo mais seu corpo! Não me interessa mais suas pernas brancas e sem vida. Me dá nojo! As ancas de pedras, as tetas de barro e seus orifícios de mentira! ... Também não quero uma mulher de verdade! Porque não saberia o que fazer com a mulher... Nem com a verdade... Acabo com seus pés encravados na terra, o corpo que não se levanta, a mão que não move... Destruo os seios sempre empinados: as tetas abertas sem vontades. Os arrepios que não

acontecem. Os leites que não escorrem, os cheios que não possui. Destruo. Mulher feita de enfeites e defeitos! Rachaduras, fissuras e lombadas que fingem ser carne. Mas carne não é! Porque não morre. Areia não morre, nem nasce.

Encontramos o mesmo uso das reticências em *Jamais*:

XESC: ...Mestre... Para que serve isso... Esses frutos são tóxicos e aguados... Se alguém beber esse caldo vai se esvaziar em diarreias. Mestre, acaso pretende envenenar Calabar?

A escolha por uma pontuação neutra, que dá abertura para a expressão do intérprete, é ainda mais recorrente em *Sempre*:

ADÉLIA: Sobre Deus desconheço tanto, quase tudo... mas acho um absurdo o homem propagar que “foi feito à imagem e semelhança de Deus”... Desconfio que essa afirmação é a semente de todos os problemas da condição humana... Porque o homem ao meu ver está tão distante de Deus, como o México dos EUA... Somos ínfimos... uns ratos... e queremos ser Deus.

## 9) Vitrines de objetos

A *Trilogia da Imaginação* faz emergir um acúmulo de imagens, odores, gestos e referências marcados na memória sensível de Comparato. O dramaturgo cita Stephen Spender, em *The making of a poem*, para classificar a memória como uma das cinco capacidades básicas do criador. O artista teria, necessariamente, autoscopia, a capacidade de estar, observar e imaginar ao mesmo tempo. Da observação nasceria a imagem que vai para o papel.

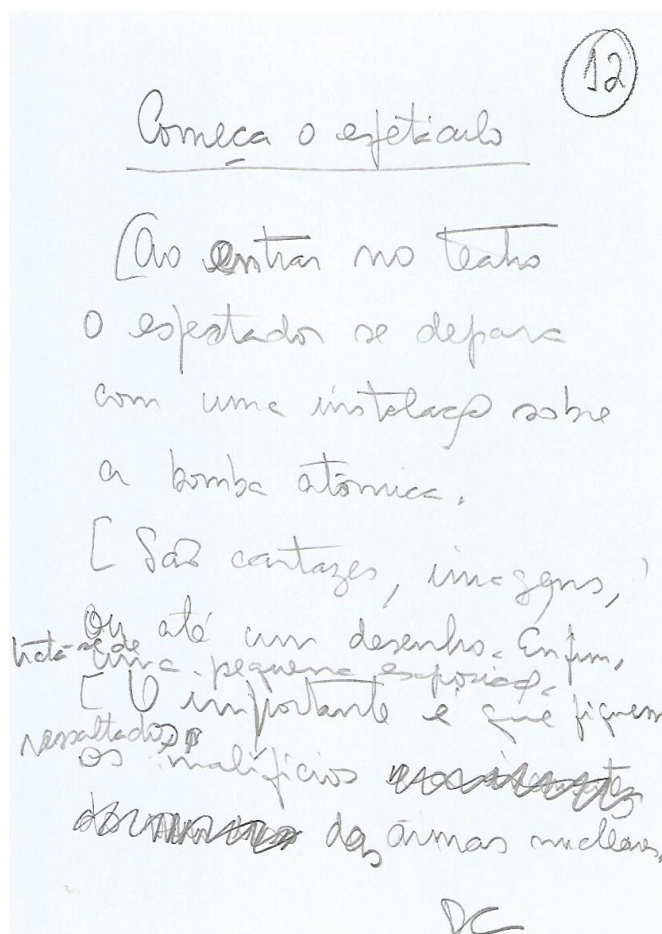
As três peças (*Sempre*, *Jamais* e *Eterno*) trazem propostas de exposições, vitrines com objetos relacionados ao tema do espetáculo e ao cenário, com o objetivo de provocar uma reflexão sobre a história por trás das coisas e o que elas representam. A instalação só é realizável com a montagem teatral, no entanto, esse índice de objetos cria uma espécie de hiperlink com as memórias que o autor quer trazer à tona. São imagens criadas por experiências sensíveis e que serão

ressignificadas pelo público.

Em *Sempre*, reconhecemos o “shorts amarelo” evocando a beleza mágica, sensual e fugaz da juventude. O “cérebro” e toda pesquisa do dramaturgo em torno da criatividade. A “foto do afresco de Michelangelo na Capela Sistina”, representando a criação do homem. Em *Jamais*, destacamos algumas referências dramáticas de Comparato na escolha do “vestido de noiva” (Nelson Rodrigues) e da “caixinha” misteriosa (Luis Buñuel).

Em *Eterno* não há uma lista de objetos, apenas a sugestão de uma instalação sobre a bomba atômica, com imagens sobre os efeitos catastróficos da mesma. Essa temática, dos testes nucleares ao longo da Segunda Guerra, vem da memória do pai de Comparato, que mostrou a ele uma notícia sobre o assunto (provavelmente sobre os testes com a Bomba de Hidrogênio no Atol de Bikini, que teria provocado chuva radioativa em vilarejos de pescadores).

### Imagem 23: Indicação de instalação cênica para *Eterno*



Fonte: Doc Comparato, arquivos pessoais

**Quadro 17:** Transcrição da imagem 23

12
<p><u>Começa o espetáculo</u></p> <p>[Ao entrar no teatro o espectador se depara com uma instalação sobre a bomba atômica.</p> <p>[São cartazes, imagens ou até um desenho. Enfim, nota-se uma pequena exposição.</p> <p>[O importante é que fiquem ressaltados os malefícios <del>da insensatez do seu uso</del> das armas nucleares.</p>
DC

A proposta é que o espectador tenha contato com essas imagens e objetos antes e depois do espetáculo. É possível que, no primeiro momento, eles evoquem significados relacionados à memória do observador. No entanto, após a leitura/execução da peça, cada objeto ganha uma nova história, talvez uma nova interpretação e passa a figurar na vitrine com outra carga semântica.

Passamos agora às especificidades dos processos de criação de cada um dos textos da *Trilogia da Imaginação*, ao estilo de cada gênese. Apontaremos, nos documentos de processo disponíveis, registros do movimento de materialização das ideias e a variação textual ao longo do trabalho de escrita.

### 3.5.1 Experimentação e Fragmentação em Sempre

*“Toda vida humana é habitualmente simplificada pela estratégia monótona de se tomar uma peça do puzzle humano como representante da totalidade que sempre escapa: a alma, a inteligência, a razão, a emoção ou qualquer outra coisa”*

*Manuel Curado*

*Sempre* marca o início de uma nova fase da vida da pessoa e do profissional Doc Comparato. Ele acabara de ser premiado em Roma, com o texto *Michelangelo*, mas a necessidade de reinvenção artística era latente e, em certa medida, incompreendida pela crítica, conforme o autor desabafa no prólogo da peça em que

defende a fragmentação dramática como uma forma de expressão que só é possível quando se tem domínio de algo inteiro e sólido. É um texto que marca uma experimentação intensa, em que a narrativa é recortada e reconstruída em outra ordem, como um corpo feito das próprias partes.

O autor de um método de escrita dramatúrgica se propõe, nesta peça, a encontrar novos caminhos quando anuncia: “a dramaturgia é um desafio criativo a que nos sujeitamos pelo simples prazer de suplantar”. Esse embate entre criador e criatura está no centro da narrativa de *Sempre*, em que uma escritora de livros infantis enfrenta seus fantasmas quando a velhice chega e a morte se aproxima, fazendo com que “o filme da própria vida” seja revisto em uma fração de tempo indeterminada e totalmente relativa. Todas as crenças da protagonista estão em xeque, o passado vem à tona, os medos se revelam, a tentativa de autocorreção, a dúvida entre o sonho e a realidade e o paradoxo contato entre a vida e a morte, o início e o fim.

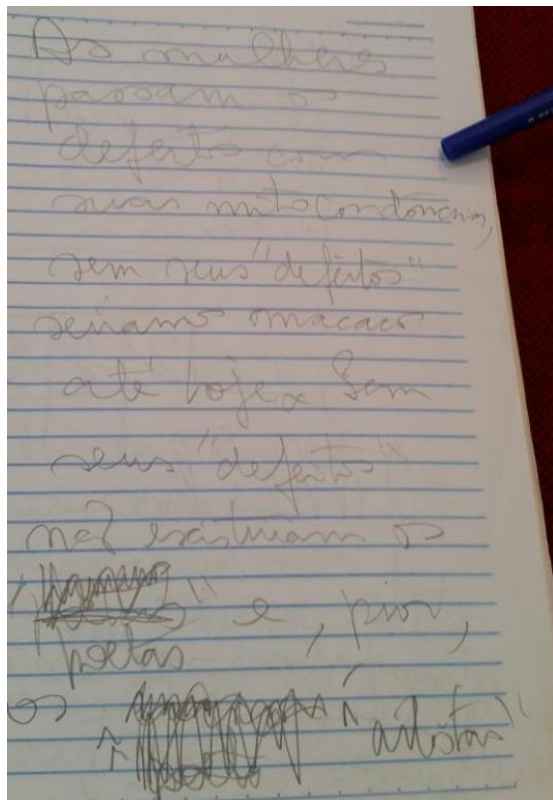
A proposta de quebra, de ruptura e recomposição, está presente desde o início do processo de escritura de *Sempre*. Os manuscritos são bastante singulares em relação ao ritmo de escrita de Comparato, desde seus primeiros textos. Não vemos aqui uma organização de início meio e fim ou uma ordem cronológica de escrita, como era costume. Os rascunhos parecem bastante caóticos, com vários núcleos misturados entre si, trazendo informações resgatadas de textos antigos e de um acervo de pesquisa acerca de escritoras brasileiras e estrangeiras.

Dentre os fólios coletados, temos rascunhos desenhados em dois tipos de papel, folhas brancas e folhas quadriculadas. Aparentemente, as ideias foram anotadas rápida, fluida e aleatoriamente e, num segundo momento, foram reunidas. Com um marca-texto de tinta rosa fluorescente, o autor assinalou em todas as folhas, com letras maiúsculas “SEMPRE”, como se estivesse reunindo tudo o que pertence àquele objeto de trabalho, àquele campo de criação, àquele processo de escrita.

Esses manuscritos estavam presos com um clipe dentro de um caderno em que Comparato anota frases, ideias, pensamentos que lhe ocorrem e que ele quer retomar no futuro. Um deles é uma reflexão sobre o universo feminino que o cerca desde a infância pela convivência com tias, esposas e filhas e que o atrai para os mistérios ocultos no útero, na capacidade intrínseca de abrigar um embrião e gerar vida, um movimento que se aproxima metaforicamente do ato de criar. Diz a nota, sem data registrada, possivelmente escrita entre 2007 e 2008: “As mulheres passam os defeitos com suas mitocôndrias, sem seus ‘defeitos’ seríamos macacos até hoje. Sem

seus 'defeitos' não existiriam os poetas e, pior, os artistas".

### Imagem 24 – Mulheres e seus defeitos



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

### Quadro 18: Transcrição da imagem 24

As mulheres  
passam os  
defeitos com  
suas mitocôndrias,  
sem seus "defeitos"  
seríamos macacos  
até hoje. Sem  
seus "defeitos"  
não existiriam os  
~~primeiros versos~~ poetas e, pior,  
~~poeta~~ os "artistas"

Escrever sobre mulheres não era uma novidade para o dramaturgo que



contribuições passam pelo filtro expressivo e estilístico do criador. Ao entrarem no universo imaginativo do artista, esses componentes são albergados, instalados em um período gestacional, de incubação, em que são transformados e postos para fora sob outra estética. Esse processo de captura, coleção e transformação de fragmentos em outras formas expressivas, típico do ritmo de Comparato, é explicitado na cena 38, no diálogo entre a Moça e Adélia:

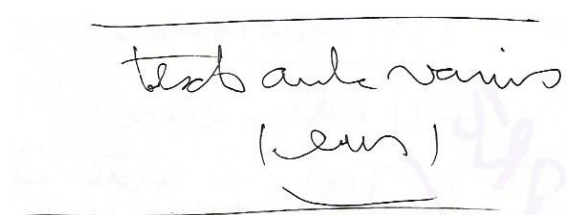
*Moça:* Você é uma suicida que quer dar o passo atrás depois de engolir a cápsula de veneno.

*Adélia:* ... de quem é essa frase?

*Moça:* não importa, agora é minha

Na imagem 25, temos o destaque do rascunho do fólio 1 de *Sempre*: “texto aula vários (eus)”. A conversão do pronome de primeira pessoa do singular em substantivo plural nos conduz a uma das reflexões centrais da trama ficcional. “Eus” está destacado com grifo e parênteses entre os manuscritos e nos desperta para o objetivo estético de escrever um texto que, associado a uma vitrine de objetos, cria a sensação de que “cada partícula contém o todo e o todo representa cada partícula”. A combinação de palavras cênicas com objetos plasticamente dispostos, isolados em um “cenário instalação”, provoca um movimento de aproximação e distanciamento entre detalhe e conjunto, brincando com a maneira com que percebemos as imagens e a história afetiva que “as coisas” nos contam ao acionarem nossa memória.

### Imagem 25 – Vários eus



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

Os vários “eus” da protagonista, Adélia, compõem uma espécie de metalinguagem sobre o ato de escrever. Os “eus” do escritor estão pulverizados em várias personagens que carregam signos que remetem para o estado emotivo que Comparato quer expressar. Ainda que nenhuma personagem seja autobiográfica, e que o estilo do dramaturgo esteja bem longe do memorialismo, as personagens alimentam-se das memórias do autor que, ao mesmo tempo, reina sobre essas criaturas, ora domando-as, ora permitindo-as viverem selvagemente.

Em *Sempre*, Comparato busca colocar questões comuns ao drama e à literatura sob uma perspectiva feminina. Próspero, de Shakespeare, afirma: “somos feitos da mesma matéria dos sonhos”. Bernardo Soares, o semi-heterônimo de Fernando Pessoa, diz: “de real temos apenas nossas sensações”. A Adélia, de Comparato, é uma questionadora, tem dúvidas, não certezas. Ela relativiza: “de que história mesmo? Será que li ou escrevi isso?”

O encontro entre realidade e imaginação, da matéria que alimenta o ofício do artista e a fantasia, é mediado por objetos cuidadosamente escolhidos para cada núcleo dramático e para cada cena. Cada “coisa” guarda uma história, um significado, uma lembrança. É como se Comparato respondesse à pergunta do pioneiro cineasta português, Reinaldo Ferreira, em *O Taxi n.º 9297*: “Você acredita na voz dos objetos?”, expressando em palavras as sensações que os guardados provocam. Ferreira também era um expert em escolher fragmentos de realidade e transformá-los em ficção, tomando o real como um passe de entrada para uma série de possibilidades imaginárias repletas de suspense. Para Comparato, algumas imagens e objetos também funcionam como catalizadores de memórias e propulsores da escrita.

### 3.5.1.1 Adélia desdobrada

No início dos anos 1990, a escritora brasileira Adélia Prado causou polêmica na imprensa carioca por defender que o ato criador é essencialmente masculino. Ela resgatava a filosofia oriental de equilíbrio entre forças femininas e masculinas complementares (*Yin-Yang*), também explorada na Cabala Judaica que atribui a manifestação artística ao lado direito, masculino, e a inspiração e energia do movimento ao lado esquerdo, feminino. Foi duramente criticada por grupos que consideraram a afirmação machista.

Em 1994, o programa Roda Viva, então na TV Cultura, entrevistou a mineira de Divinópolis<sup>11</sup>. Durante a sabatina, ela falou sobre a polêmica e, mais uma vez, defendeu a diferença entre “ato masculino” e “ato de macho”, esclarecendo que, na visão dela, as energias feminino/masculino nada têm a ver com os papéis sociais fêmea/macho, mas com as diferentes ações de um mesmo ser humano. Prado disse

---

<sup>11</sup> Disponível em <https://youtu.be/CPXpd4BwgjY>, última visualização em 10/02/2020

que quando escreve, age com seu lado masculino e defendeu que o ser humano deve ter consciência de sua própria sombra, que é “inarredável”.

Nesta mesma ocasião, também falou sobre seu relacionamento com a crítica e foi muito questionada sobre sua ligação com Deus. Nesse contexto, há um paralelo entre o nome da protagonista de *Sempre*, Adélia, uma escritora ficcional de livros infantis, e a poeta e romancista Adélia Prado, que diz em um de seus versos, parodiando Carlos Drummond de Andrade: “Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. Mulher é desdobrável. Eu sou” (PRADO, 2003, p.9).

*Sempre* não conta a história de Adélia Prado – nem é inspirado nela - apesar da personagem homônima, mas fala sobre o ato de escrever. O texto comunica-se com as angústias dos que escolheram esse ofício, o embate com as palavras e o desejo pulsante de expressar-se por meio delas. Para Prado, inspiração é desejo e, dentro de todo homem e mulher, há forças femininas e masculinas interagindo para revelar e esconder, agir e silenciar, iluminar ou fazer sombra. Sendo o ato de criar masculino, é o masculino que Prado persegue, deseja. Comparato, por outro lado, evoca metáforas femininas para exprimir sua necessidade de dar vida a outros seres.

A Adélia ficcional, criada por Comparato, se vê dentro de um estúdio de TV, confrontada por uma entrevistadora provocativa, classificada nos manuscritos do autor com os adjetivos: “idiota, hipócrita, rígida”. A escritora de *Sempre* responde às provocações diplomaticamente, mas também manifesta seus subtextos e apartes para a plateia. E, enquanto responde, resgata sua própria história e seu passado, suas memórias e suas criaturas. Desdobra-se em presente, passado e imaginação, o vir a ser da obra de arte.

Adélia sente a velhice chegar e se instalar, pedindo passagem a um novo ciclo. Na ficção, a aproximação da morte dispara um *flashback*, uma analepse que se subdivide. A personagem revive o passado em dois planos, o da realidade e o dos livros que escreveu. Adélia relembra o tempo em que era uma “esposa” que datilografava textos trancada dentro do banheiro, para se esconder de um marido boçal e violento.

A velha Adélia poderia ter vivido a virada feminista dos anos sessenta, detalhada longamente por Friedan (1963). Ela seria uma mulher, como tantas outras nascidas por volta da década de 1940, cansada do peso da rotina familiar - e frustrada com a submissão sexual. Teria tido que lutar para viver e amar como ser humano, e para poder ler e escrever o que bem entendesse; teria tido de enfrentar a opressão

do marido para poder viver a própria imaginação, quiçá, outras vidas.

A personagem central teve um passado de *Esposa* e de “garota propaganda” de produtos para o “lar”, condição conveniente para um mercado consumidor de produtos para “donas de casa”. Mas a Adélia de Comparato decidiu quebrar as paredes de vidro e escrever mais do que “a poesia das geleias” (Beauvoir, 1976). Carregou a pecha de “louca, lésbica, maldita, injusta”, mas sutilmente enfrentou a violência doméstica, os julgamentos sociais, o preconceito, e transformou a morte em arte. “Sustentou-se, à saciedade, que as mulheres não possuíam gênio criador” (BEAUVOIR, 1976, p. 548), mas sob a pena de Comparato, a mulher é pura força criadora.

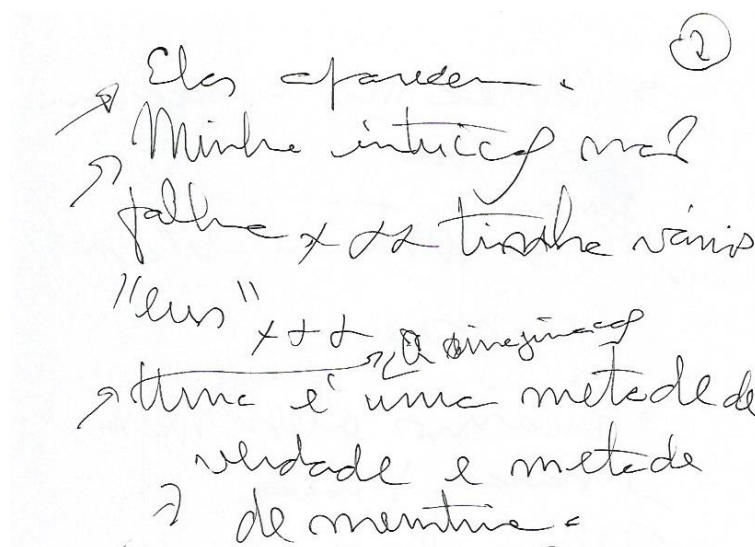
Nessa divisão dos tempos dramáticos, há uma série de referências externas que vão servir de mote para outros dois textos da *Trilogia da Imaginação*. As principais são Nelson Rodrigues, que escreveu *Vestido de Noiva* em três planos (presente, passado e delírio), e Orson Welles, considerado o mestre do *flashback*, pelo trabalho em *Cidadão Kane*, em que o protagonista, à beira da morte, relembra a própria trajetória e a infância interrompida. O icônico vestido de noiva será resgatado na trama de *Jamais* e o *Rosebud*, de Kane, na peça *Eterno*.

Entre desconstruções e reconstruções, as personagens de Comparato são moldadas de um barro composto por vivências e experimentações, até ganharem um sopro de história própria, quiçá um passado e uma memória. O interior de cada uma é revelado, na caracterização proposta, pelas ações determinadas nas rubricas, pelas reações dos antagonistas, pelos monólogos, *flashbacks* e pelas digressões.

Por meio desses recursos de linguagem, as criaturas feitas de sonhos ganham imaginação. Ou, conforme a anotação no terceiro fólio do manuscrito de *Sempre* (imagem 22): “Elas aparecem. Minha intuição não falha. Tinha vários ‘eus’. A imaginação é uma metade de verdade e uma metade de mentira”, um pensamento que o autor atribuiria à personagem Adélia, mas que se aplica a ele mesmo.

Esta nota também evoca a Adele H., de François Truffaut, uma referência incontornável na escrita dramática de Comparato, personagem feminina central que paga o preço da loucura para perseguir sua paixão. Adele troca de identidade várias vezes e, aos poucos, não distingue mais entre o sonho e a realidade.

**Imagem 26 – Metade verdade, metade mentira.**



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

**Quadro 19: Transcrição da imagem 26**

2
→ Elas aparecem
→ Minha intuição não falha... tinha vários "eus"...
→ Uma → a imaginação é uma metade de
→ verdade e metade
de mentira

Fonte: elaborado pela autora

Objetos e palavras, essas partículas pequenas do todo chamado texto dramático, estão carregados de referências aos múltiplos "eus" de Comparato que o fazem inteiro enquanto dramaturgo. O nome da protagonista, Adélia, aparentemente foi escolhido pela proximidade sonora com a caracterização da personagem nos manuscritos, sempre identificada como "a velha" (a velha – avelha – adelha – Adélia). Mas Adélia também é uma variação de Adele, a protagonista de Truffaut. Não bastasse isso, acabou incorporando fragmentos da escritora mineira, considerando a convergência entre o momento vivido pelo autor, a experiência pessoal de Adélia Prado, e a idade da protagonista de *Sempre*.

A caracterização de Adélia (que carrega uma bolsa e fuma dentro do estúdio de televisão) lembra muito a imagem de Clarice Lispector durante entrevista à TV

Cultura, em 1977.<sup>12</sup> Os longos monólogos da protagonista de *Sempre*, entremeados por diálogos rápidos, remetem, respectivamente, para o estilo intimista de Lispector na literatura em contraponto a suas respostas breves durante a entrevista. A escritora, de origem ucraniana, também escreveu livros infantis e revelou considerar-se morta ao fim de cada livro - aliás, a morte é um tema frequente em sua obra.

O deserto emocional, as transformações e sofrimentos decorrentes da escolha pela dramaturgia em detrimento da medicina, um novo caminho como autor independente, o recomeço. Prado viveu um drama semelhante, no início dos anos 1990, enquanto escrevia *O homem da mão seca*, nome sugestivo de um romance que ela interrompeu para tratar de uma depressão que a impedia de prosseguir trabalhando:

Eu estava no deserto. No desamparo total. Eu comecei o livro, escrevi dois parágrafos e fiquei empacada. Por que eu não dava conta de escrever? Eu gostava daquele começo, sabe... (ri) Estava empolgada e parei. E quando eu parei eu percebi que o problema era comigo, uma depressão profunda. Uma coisa que eu não tinha consciência de que estava padecendo. Eu sabia até o gesto como ia acabar o livro. Tinha começo, tinha fim e não tinha meio. Aí, eu descobro que a mão seca era minha. Fiquei muito assombrada com isso (PRADO, 2014).<sup>13</sup>

É curioso como a mulher Adélia Prado se “revela” na literatura como o *Homem da mão seca*, como o masculino que não atua, não aparece, está seco, à espera de salvação. Em contrapartida, Doc Comparato busca o seu “eu” feminino e se “revela” na protagonista Adélia e no ato de dar à luz mundos e criaturas oníricas. A troca entre feminino e masculino é resgatada no terceiro texto da *Trilogia da Imaginação (Eterno)*, quando a personagem Bento profetiza “mulher vai virar homem e homem vai virar mulher”.

Há outros diálogos silenciosos entre Prado, Lispector e Comparato. Em *O homem da mão seca*, a personagem Antônia, que vive entre a fantasia e a realidade, tem um sonho com ovos - símbolos universais de vida, renascimento e fertilidade. A primeira cena teatral de *Eterno* é justamente a *Cena do Ovo Selvagem*. O conto *O ovo e a galinha*, de Clarice Lispector, era o favorito da escritora por tratar de um grande mistério.

Estranhas coincidências que nos fazem pensar em como as criaturas

---

<sup>12</sup> Entrevista ao repórter Júlio Lerner. Disponível em <https://youtu.be/ohHP1I2EVnU>, última visualização em 09/03/2020

<sup>13</sup> Entrevista ao programa Roda Viva em 23/03/2014. Disponível em <https://youtu.be/6E2afhdOogl>, última visualização em 02/02/2020

imaginárias emergem revelando mistérios escondidos nos porões e sótãos da mente humana, onde tudo é possível. São as escolhas conscientes trazendo à tona conexões entre ideias no plano inconsciente do autor e do texto. A ficção é o espaço onde não há relação promíscua entre o concreto e a fantasia, apenas desejo. Nesse sentido, toda obra de arte é, em certa medida, autobiográfica, uma vez que o autor pode jogar como quiser com a verdade dos fatos e a verdade ficcional.

Não há qualquer alusão à Adélia Prado nos manuscritos de *Sempre*, exceto o nome da protagonista. Também não há citações de Lispector. Encontramos sim, menções a Lygia Fagundes Telles, que revelou, também em entrevista ao programa Roda Viva, que foi discriminada por ser mulher, no início da carreira. Segundo Telles, o primeiro “elogio” que recebeu quando publicou seu primeiro livro de contos, nos idos de 1940, foi o seguinte: “esta menina é estranha... ela escreve como um homem barbado”<sup>14</sup>.

A escrita de Comparato traz um mosaico de referências combinadas para expressar conflitos comuns aos que se aventuram ao ofício de “sonhar pelos outros”<sup>15</sup> por meio do fazer artístico. As relações intertextuais são sutis, mas dizem muito sobre o dragão que o dramaturgo precisava derrotar para voltar a criar de forma genuína. Quando Prado voltou a escrever, publicou o livro de poemas *Miserere*, uma remissão à expressão latina *miserere nobis* (tende piedade de nós) em que coloca Deus, a fé e a morte em questão. Esses temas também são frequentes no caderno de notas de Comparato. Embora as poucas datas registradas nesse caderno sejam posteriores ao início da produção da *Trilogia da Imaginação*, é possível que esses pensamentos tenham ficado anos em estado latente, inquietos, transitando entre o abstrato e as palavras.

Entre as anotações, encontramos: “Deus não é misericordioso. Afinal um pedaço de maçã nos expulsou do paraíso. Tão pouca fruta, para tanto castigo”; “sem conflito não existe homem, portanto dramaturgia, religiões, dúvidas, fé e deuses. E isto é uma unanimidade destituída de conflito. É o paradoxo dramatúrgico”; “É uma pena que Deus seja reduzido pelos homens a umas leis morais. Seria tão mais produtivo se a humanidade entendesse o divino como criatividade”; “Existem pessoas que pedem para morrer, outras que querem, algumas que desejam, muitas que

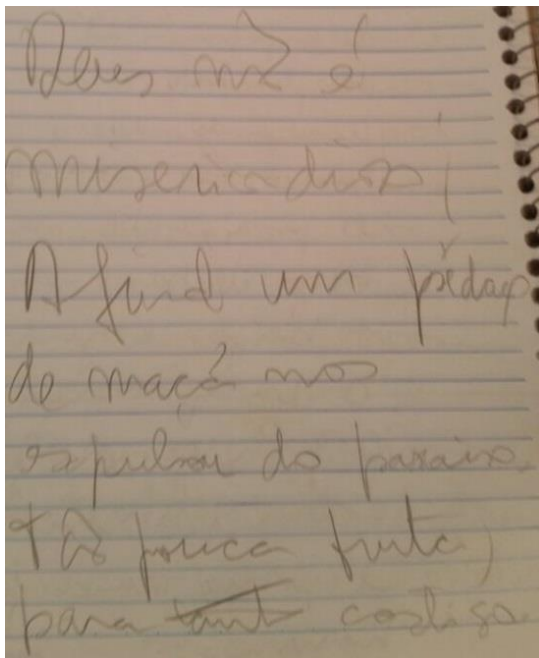
---

<sup>14</sup> Roda Viva, TV Cultura em 07/10/1996. Disponível em <https://youtu.be/tgaX90Fo3YU>. Última visualização em 20/02/2020.

<sup>15</sup> Nota de Doc Comparato encontrada nos manuscritos de *Eterno*

negam, uma minoria que almeja, um tanto que não”.

**Imagem 27:** Pouca fruta pra tanto castigo



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

**Quadro 20:** Transcrição da imagem 27

Deus não é  
Misericordioso!  
Afinal um pedaço  
de maçã nos  
expulsou do paraíso.  
Tão pouca fruta,  
para tanto castigo

Fonte: elaborado pela autora

Tudo o que constitui o ritmo do autor, aquilo que o faz pulsar, é transferido para o texto. Utilizar-se de experiências vividas e de referências colhidas e colecionadas ao longo da vida para compor a obra não é um exercício narcisista para Comparato, mas de autoconhecimento e gratidão sobre o que vive eternamente nele. É evidente que existe uma crise entre a troca da estabilidade presumida de uma carreira médica por uma profissão em que o conflito e a instabilidade são praticamente prerrogativas.

Outros médicos escritores, como Pedro Nava e Fernando Namora, mantiveram

carreiras paralelas, ao contrário de Comparato, que fez um mergulho sem volta nas águas profundas da imaginação. Ao fazer a escolha crucial, morreu em um mundo para renascer em outro, levando na bagagem as memórias, a formação filosófico-científica, a busca incessante pelo pertencimento a outro universo e a defesa de uma verdade artística.

Na altura da escrita de *Sempre*, aquele universo estava em pedaços. Havia reestruturações externas, provocadas pelas mudanças de paradigmas nas plataformas de produção audiovisual, e também pela reestruturação pessoal do autor. Naquele momento, tudo precisava ser revisto, reinterpretado, reconstruído. O homem fragmentava-se ou desdobrava-se para recompor-se e reinserir-se. Nesse processo, tomou cada partícula que o compunha como indivíduo para conectar-se ao todo. Esse texto teatral foi considerado pelo autor um “brinde” à liberdade e à experimentação, uma quebra das próprias regras.

### 3.5.1.2 Entre o mistério, a lógica e a morte

Onde se passa o enredo de *Sempre*? Impossível dar uma resposta peremptória diante do mistério que envolve a protagonista. Adélia é uma mulher madura, em final de carreira, reorganizando suas memórias. Já a antagonista é de uma subjetividade constrangedora, representa a plateia, suscita multiplicidade de leituras, o que Barthes (2001) chamaria de “abertura da significância”.

Comparato já explorou essa problematização linguística em um conto chamado *Entrevistando*, publicado inicialmente no livro *Sangue, papéis e lágrimas*. A plateia e a jornalista se revezam no papel de antagonistas, no vaivém de Adélia, nos infinitos segundos em que a protagonista ganha consciência e conversa diretamente com as pessoas – ou com ela mesma. A narrativa oscila entre o universo concreto e o abstrato, a consciência e a vertigem.

Adélia faz apartes durante os diálogos com as outras personagens e no meio dos monólogos. Mas o texto também propõe outras digressões, acontecendo simultaneamente em outros espaços do palco. As rubricas pedem que o cenário seja dividido por vidros, em vários planos, dando ideia de fluidez entre os contínuos do presente, da memória, do delírio e da imaginação. A peça começa ambientada no banheiro de um estúdio de televisão, onde a escritora se prepara para uma entrevista.

Comparato numerou esta cena com o zero, algo incomum nos outros textos, o

que chama atenção para o significado expressivo do numeral: o nada ou o tudo, o vazio, o mistério, o inexplicável, o número revolucionário que mudou a matemática, o ser e o não-ser... o princípio de tudo... Deus... a morte. Um número representado por uma circunferência, que ninguém sabe onde começa e onde termina, um ciclo, um elo, talvez uma prisão.

Os gregos sequer aceitavam o zero, pela rejeição ao vácuo. Conceber o zero é um tremendo exercício de abstração, uma atribuição cultural de valor e, portanto, de sentido. Aceitar o zero é aceitar também o imprevisível, a mudança de rumo... é assumir que o nada representa alguma coisa, tem um papel, é espaço necessário para que as coisas se movam, é uma ausência que é presença, o nada que gera tudo. A cena 0 é a grande chave para a compreensão do todo, no zero está o começo e o fim, vida e morte, em um mesmo tempo e lugar.

Não é a primeira vez que o zero se torna uma espécie de musa, ou “primeiro texto”, de Comparato. Pouco antes de começar a *Trilogia da Imaginação*, em Barcelona, Comparato produziu um roteiro, baseado na lenda do Conde Arnau, em que abordava a matemática e a relação entre o mundo árabe e o mundo cristão. “Eu fiquei fascinado pela matemática que os mouros trouxeram, a presença do zero, e criei uma personagem, um padre, que trazia o número zero, roubava o zero dos árabes” (COMPARATO, 2019). A cena 0 só é percebida pelo público no final do espetáculo, quando alguns signos se repetem. E talvez tenha sido descoberta ao final do processo de escrita pelo próprio Comparato, que fez o acréscimo para arrematar a narrativa cíclica.

A Cena 1 apresenta o plano da imaginação, em que está a Moça de gargantilha, uma figura transformada em personagem por Adélia quando escrevia seu primeiro livro. A Cena 2 ilumina o plano do passado, em que está a Esposa, memória projetada por Adélia sobre si mesma no primeiro casamento. Na Cena 3, começam as digressões, os planos secundários permanecem enquanto, no estúdio de TV, a jornalista entrevista Adélia, no que parece ser o plano presente. A protagonista também faz seus primeiros apartes, apresentando aspectos de sua personalidade e de sua autorepresentação ao público. A personagem confronta a forma como os jovens a veem, por meio de uma metáfora bastante forte (aspecto de réptil), e a forma como ela se vê (a mesma pessoa que sempre fui).

*Adélia* – Só Adélia, filha. Nunca gostei dessa coisa de senhor e senhora... tão pomposo.

*Jornalista* – quer dizer, dona Adé... Adélia, foi boa a noite ontem no lançamento do livro?

*Adélia (para a plateia)* – Sei que sou velha... mas mesmo envelhecida, continuo sentindo que sou exatamente a mesma pessoa que sempre fui. Difícil explicar isso aos jovens. Apesar do meu aspecto de réptil, não sou de uma tribo à parte. (*Mexe no cabelo*).

A entrevista se desenrola entre os comentários de Adélia para a plateia e os *flashbacks*. Inicialmente, a relação entre a escritora, a Moça e a Esposa, é quase imperceptível. Na cena catorze o Marido menciona ter visto, pela janela, uma moça de gargantilha, despertando a curiosidade da esposa, nas cenas subsequentes. A partir daí, passa a ficar implícito que as cenas protagonizadas pela Moça da Gargantilha são escritas pela Esposa em sua máquina de escrever, elo que se completa na cena 29, no diálogo entre Adélia e a Jornalista:

*Adélia* – Leu algum livro meu?

*Jornalista* – Todos. Menos *O caso da moça de gargantilha*.

A história contida dentro da história que contém outra história, como uma matrioska, um *mise en abyme*, ou uma espécie de eco, parece criar uma linearidade lógica quando volta para o ponto 0, o banheiro, o cenário onde Adélia se prepara, a Jornalista sofre um aborto e a Esposa datilografa. Dominar o final da história é algo essencial no processo criativo de Comparato, para quem ter o fim é ter o todo. O dramaturgo só deixa a pesquisa de lado e começa a escrever o texto quando tem clareza sobre como a narrativa vai acabar. É a partir de uma lógica de começo, meio e fim que ele define quando o texto está pronto para nascer. “Não importa como eu vou usar o final, pode ser na abertura, mas eu preciso ter o final. Quando eu sinto que tenho um caminho legal, eu começo a caminhar, começo a escrever” (COMPARATO, 2019).

### 3.5.1.3 Dos fragmentos ao texto

Os manuscritos de *Sempre* são singulares em comparação aos rascunhos de outros textos de Doc Comparato. Sem linearidade aparente, espelham a

fragmentação que o dramaturgo quer explorar e, por serem desorganizados, são mais difíceis de transformar em um prototexto digitoscrito com exata fidelidade. Embora expressem pensamentos bem claros e elaborados, são escritos em forma de listas cheias de acréscimos e deslocamentos rabiscados com setas, em vez do tradicional “texto corrido”, do começo para o fim. As listas relacionam núcleos dramáticos, palavras-chave, objetos, frases e ações das personagens.

Optamos então por fazer uma transcrição digitoscrita que clarifique o conteúdo do manuscrito. Colocamos as palavras rasuradas entre parênteses, mantendo grifos e outros recursos gráficos, mas reconstruindo os deslocamentos de modo a encaixá-los no lugar mais próximo ao original manuscrito. Ordenamos os fólios de acordo com a pouca numeração disponível e considerando a lógica da ação dramática, uma vez que eles se encontravam soltos e fora de ordem (exceto as folhas 1 e 2).

Ao longo deste subcapítulo, buscaremos fazer uma associação entre as notas registradas nos rascunhos e o texto final da peça *Sempre*, a primeira da *Trilogia da Imaginação*, concentrando-nos na relação entre as ideias embrionárias contidas nos documentos coletados e o que foi efetivamente publicado, porque não encontramos rascunhos da fase redacional.

No fólio dos manuscritos de *Sempre* classificado com o número 1, no canto direito superior da página (quadro 21), encontramos anotações avulsas, que transcrevemos no quadro abaixo, no campo “RASCUNHO”. Notamos que alguns enunciados foram incorporados ao texto final, outros serviram para balizar a ação dramática: quem é Adélia? Como o pensamento de Adélia se organiza? Adélia é criadora ou criatura? Neste primeiro fólio, a flecha que cria um fluxo contínuo entre reação química e pensamento remete à cena zero.

Um objeto, mencionado diretamente nas rubricas da cena zero, e indiretamente na última cena (cena 40), reforça essa relação: a caixa de primeiros socorros. O dramaturgo pede que, no início e no fim do espetáculo, a mão de Adélia esteja dentro de um quadrado plano vermelho, exatamente na mesma posição, criando um ritornelo. O vermelho está associado, na cultura ocidental, à ação, ao desejo, à paixão ao sangue e à sobrevivência, representando ao mesmo tempo alerta de socorro ou de perigo. É um detalhe altamente expressivo para o contexto da peça.

Na cena 10, a Esposa faz um monólogo sobre a vida, a morte e as religiões e insere uma explicação filosófica para os vários “eus” que podem existir em um só ser humano e que podem ser expressos pela comunicação, pela palavra. Nesse mesmo

fragmento de *Sempre*, a Esposa faz uma pausa e uma digressão: “quero ter filhos, depois daqui vou ao ginecologista. Desconfio não ter nada de errado nos ovários”. Esse desejo de procriar está intimamente relacionado com o desejo do escritor de expelir do próprio corpo (ou da mente) os seres incubados na imaginação, uma metáfora que o dramaturgo usa conscientemente para explicar o processo de criação:

Eu fico grávido de várias coisas ao mesmo tempo. Uma ideia está incubadinha lá, outra está grande... fico grávido de várias histórias, de vários seres... às vezes parece um monstro... até o momento que eu dou uma ordem para as coisas. Eu ordeno as histórias e as personagens (COMPARATO, 2019).

Essa ideia de carregar em si mesmo vários seres é expressa no *Livro do Desassossego*, uma obra fragmentada de Fernando Pessoa, publicada postumamente, em que o escritor português questiona o real e resgata uma ideia shakespeariana de que o sonho é a única verdade. “O grau mais alto do sonho é quando, criado um quadro com personagens, vivemos todas elas ao mesmo tempo – somos todas essas almas conjunta e interactivamente” (PESSOA, 2000, p. 610). Pessoa criou para si heterônimos, deu a eles história e vida próprias, pulverizando sua personalidade. Comparato dá vida e memória às personagens de seus textos dramáticos, atribuindo a elas pensamentos construídos a partir da digestão de uma série de coisas que ele aprecia.

Percebemos que o monólogo da cena 10 expressa, ao mesmo tempo, informações muito trabalhadas racionalmente e apreço pela mitologia. Mas nas digressões da Esposa há muito das emoções que invadiram o dramaturgo naquele momento pessoal: “acho que ando deprimida. Não sei o que faço da minha vida. Meu casamento... casamento... anda perdido. (...) Me sinto como um animal, mudando de penas e peles. Estou em trânsito. E não me permito perguntar de onde para onde”.

Imagem 28: Sempre, f6lio 1

→ o pensamento (1)

→ As reações químicas fazem pensamentos. Muito bem. E os pensamentos em si não ocasionam também reação química?

Química ↔ pensamento

---

texto aula vários  
(eus)

---

→ Adélia você foi uma personagem grande? Um grande personagem!

Fonte: Doc Comparato, arquivo pessoal

Quadro 21: Sempre: transcrição digistoscrita do manuscrito, f6lio 1

RASCUNHO	TEXTO FINAL
<p>→ o pensamento</p> <p>→ As reações químicas fazem o pensamento. Muito bem. E os pensamentos em si não ocasionam também reação química?</p> <p>Química ↔ pensamento</p> <p>-----</p> <p>Texto aula vários (eus)</p> <p>-----</p> <p>→ Adélia você foi uma personagem</p>	<p><i>Cena 0</i></p> <p><i>Jornalista:</i> O que está mexendo aí?</p> <p><i>Adélia tira a mão</i></p> <p><i>Adélia:</i> Nada. Querendo saber o que é.</p> <p><i>Jornalista:</i> Uma caixa de primeiros socorros.</p> <p><i>Reação feliz de Adélia.</i></p> <p><i>Cena 40:</i></p> <p><i>Adélia:</i> ... A pressão alta... o remédio da pressão...</p>

<p>grande? Uma grande personagem?</p>	<p><i>Adélia vai tirando as coisas da bolsa. Ela segura o frasco de remédio e ele escapole da sua mão.</i></p> <p><i>Cena 10:</i> <i>Esposa: (...) Na teologia cristã, temos os santos, e no nosso interior vários “eus”. Alguns deles nem me dou conta. Talvez sejam covardes, invisíveis ou tímidos demais. Só sei que me assustam.</i></p>
---	---

Fonte: elaborado pela autora

Do segundo ao sexto fólio, as notas seguem esse mesmo padrão, uma série de ideias registradas, com uma conexão aparentemente hermética, muito mais relacionadas às questões filosóficas implícitas do que à estética da superfície do texto. Há também anotações livres sobre a concepção de personagens. No fólio três, há a retomada da ideia dos vários “eus”, misturando a visão de mundo dos outros e de si próprio, fazendo da personagem Adélia o instrumento da metalinguagem.

Chamam a atenção o paralelismo sintático e a sonoridade das palavras em uma nota que é quase um poema cheio de aliterações: “o tudo, o tenho, o túmulo, o túnel”. Embora esse toque de lirismo não seja transposto para o diálogo, no texto dramaturgico, a ideia contida nele fica implícita na estrutura da peça, no caminho percorrido até morte e a passagem misteriosa entre a vida e o desconhecido, uma passagem que o autor relaciona com o útero materno, reforçada pela repetição da vogal u, que sugere escuridão, sombra (MARTINS, 2012). Comparato também brinca com a etimologia do adeus: despeço-me e entrego-me a Deus ou despeço-me Dele “Adeus a Deus” ? A ambiguidade é uma escolha do autor (fólio 6).

Embora “eco” seja uma palavra repetida nos manuscritos de número três e quatro, o efeito só é solicitado na última cena da peça. No entanto, o conceito metafórico de “eco” é explorado na cena 34. O “eco de um ser romântico” seria uma referência ao aforismo do escritor romântico Júlio Dinis que definiu “o amor é um som que reclama um eco”? Aliás, Julio Dinis era um dos pseudônimos de Joaquim Guilherme Gomes Coelho, que também adotou o pseudônimo feminino Diana de Avelada. Em muitas ocasiões, como esta, o texto de Comparato parece um debate

filosófico entre escritores.

No fólio 4 fica clara a intenção do dramaturgo de expor a visão que tem do processo de criação, especialmente o da escrita. O lembrete registrado no manuscrito é um recado para si mesmo: “expor o processo de criação, já que estou tratando de imaginação. Como vejo artisticamente”. Essa é a alma da trilogia, o desejo de Comparato de transformar em texto dramático a questão que o incomoda desde que assumiu a escrita como profissão: qual é a fronteira entre a inteligência e a criatividade. “A minha memória está cheia de recordações desordenadas das minhas leituras sobre as tentativas de compreender o processo criativo” (COMPARATO, 2018, p. 52).

No fólio 5, mais uma nota usada como diálogo interno, sobre o uso das vitrines, que Comparato cria como uma espécie de projeção de imagens interiores - de objetos vivos na memória - no exterior. A figura da árvore, mencionada neste fólio (“Árvore sobre as coisas inúteis? e? ou? Úteis. As árvores só nascem nos lugares fecundos. Esse lixo não está aí por acaso...”), não é aproveitada diretamente no texto final, mas pode estar relacionada, indiretamente, à representação hierárquica da estrutura da ação dramática, a árvore da criação, da vida.

Simbolicamente, a árvore representa uma conexão viva entre o Céu e a Terra e atravessa milênios carregando a expressão do sagrado. Para a ciência, pode ser uma forma fractal, que coloniza espaços, subdividindo-se em partes autossimilares, quebrando-se infinitamente. De acordo com Lima (2014), as árvores são mais do que importantes símbolos religiosos, mas também são metáforas para a organização do conhecimento humano:

As one of the most ubiquitous visual classification systems, the tree diagram has through time embraced the most realistic and organic traits of its real, biological counterpart, using trunks, branches, and of shoots to represent connections among different entities, normally represented by leaves, fruits, or small shrubberies (LIMA, 2014, p. 49).

16

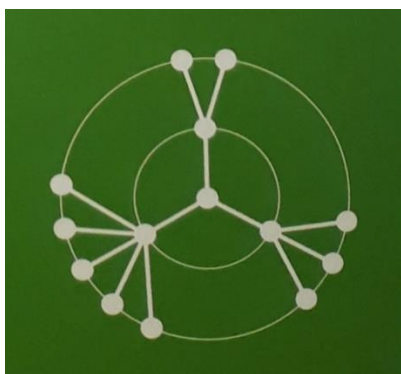
Considerando as representações lógicas do pensamento, é como se Comparato adotasse um sistema fractal e radial para a narrativa, colocando a origem da “árvore” na raiz, como um elemento central, e uma série de ramificações crescendo

---

<sup>16</sup> Como um dos sistemas de classificação visual mais ubíquos, o diagrama da árvore tem abraçado, ao longo do tempo, os traços mais realistas e orgânicos de seu real biológico, usando troncos, galhos e brotos para representar conexões entre diferentes entidades, normalmente representadas por folhas, frutas, ou pequenos arbustos (tradução livre da autora).

em direção ao círculo maior, orientados por anéis intermediários, muitas vezes invisíveis. Seria a escaleta da peça. No roteiro adaptado de *O Tempo e o Vento*, toda a narrativa se desenvolve em volta de uma grande figueira, que é testemunha da história através das gerações.

**Imagem 29:** Diagrama árvore radial



Fonte: Lima (2014)

Há também outra questão: a que “lixo” fecundo Comparato se refere? Possivelmente um grande volume de referências guardadas a esmo nas gavetas da mente, decompostas e recompostas para alimentar a raiz e nutrir toda a planta. No lixo fecundo que alimenta a árvore de *Sempre* estão objetos que, de alguma forma, marcaram a memória sensível do dramaturgo. A gargantilha é um deles. No manuscrito do fólio 10, esse objeto é associado esteticamente a uma joia cobiçada por Audrey Hepburn no filme *Breakfast at Tiffany's*, um clássico. No fólio 13, é classificado como objeto do amor. Curiosamente, o medalhão que contém todo o mistério do filme *O taxi n.º 9297*, de Reinaldo Ferreira, tem uma árvore estampada no centro, um símbolo do self, da psique, do ‘eu’ arquetípico.

Durante uma conversa informal, Comparato mencionou um episódio particular de sua infância, enquanto contava histórias da família. Em determinada ocasião, o avô Loureiro teria presenteado a esposa com uma gargantilha, para tentar se desculpar por uma de suas escapadas boêmias. Durante a discussão, presenciada pelo neto, a avó teria atirado furiosamente a joia ao chão. É um detalhe que revela uma série de conexões entre um único objeto e o que ele movimenta, em termos de informações que estavam dormentes no imaginário e começam a se ligar, como átomos originando moléculas.

A menção a Audrey Hepburn, no filme *Breakfast at Tiffany's*, é uma pista sobre

a estética que Comparato almeja para a construção da personagem Moça (e sua gargantilha) e também a tudo que Holly Golightly representou, simbolicamente, sobre os conflitos das mulheres nos anos 1960 e 1970. A personagem de Truman Capote foge do passado e tem um espírito selvagem, ela é uma mulher ativa, que aceita “vender” sua companhia, mas não quer ser possuída por ninguém. Rejeita o homem dominador, mas acaba rendendo-se ao amor que oferece proteção e aceitação de sua personalidade.

A Moça de gargantilha, de Comparato, vive nos anos 1970 e tem a história fragmentada entre uma relação com a protagonista, Adélia, e a personagem criada pela escritora. Em ambas situações, trata-se de uma prostituta, que troca seu tempo por dinheiro e interpreta um papel diferente para cada cliente. Adélia vê na Moça uma atriz em potencial e a convida para participar de seus grupos de estudos e “roubar” dela um pouco de inspiração e mistério. Dessa figura nasce a Moça de gargantilha, o primeiro romance escrito por Adélia, um folhetim policial com final feliz.

No fólio 7, Comparato registra um filosofar sobre a relação entre os objetos e sua carga de significados, as metáforas que evocam e os sentimentos que representam ou despertam. Com base nessas notas, ele lapida a ideia de criar instalações para a *Trilogia da Imaginação*, explorando a plasticidade e história por trás das coisas que nos cercam, as memórias suscitadas na intimidade dos objetos. Ele também ensaia o terceiro título para o texto (*Na intimidade das coisas*), modelo que vai se repetir de forma adaptada em cada uma das próximas peças.

**Quadro 22 - Sempre:** transcrição digistoscrita do manuscrito, fólios 2, 3, 4, 5, 6 e 7

RASCUNHO	CORRESPONDÊNCIA NO TEXTO
<p><b>Fólio 2:</b></p> <p>Jornalista → idiota (abre o jogo)  →hipócrita → sei lá, cacoete  profissional  → rígida  ↑ anestesia, frustração, será que não  perdoa?</p>	<p><i>Cena 35:</i>  <i>Jornalista:</i> Quer conhecer a versão do outro lado? Na minha opinião tem a ideia errada...Lembra do seu grupo de estudos? Há 35 anos?... do dia que expulsou minha mãe na frente de todo mundo? E colocou no lugar dela uma garota de programa!</p>

<p>Jornalista &lt; Sou uma menina medrosa, uma idiota para certas coisas, adultas para outras. Adorei os seus livros, todo mundo falando mal... Eu sou uma menina chorona.</p> <p>→ meus livros</p> <p>Toda arte é má. A arte destrói. (livro guerra)</p> <p>→ sou uma assassina... (efeito do pensamento sobre</p> <p><b>Fólio 3:</b></p> <p>→ Elas aparecem</p> <p>→Minha intuição não falha... tinha vários “eus”</p> <p>→A imaginação é uma metade de verdade e metade de mentira</p> <p>→E eu, sua vivência, sou uma mentirosa? E agora?</p> <p>-----</p> <p>- O tudo</p> <p>- O túmulo</p> <p>- O tenho</p> <p>→ O túnel</p> <p>A Deus</p> <p>→p/ eco</p> <p>Final</p> <p>Final</p> <p>3 vezes</p> <p>c/ eco numa emoção da Adélia</p> <p><b>Fólio 4:</b></p>	<p><i>Cena 40:</i></p> <p><i>Jornalista:</i> ... Li todos os seus livros infantis. Adorei. Foram eles que construíram minha infância... Li escondida. Desenhava em cima deles. Comi palavra por palavra. Páginas e mais páginas... eu te venero! Venero mesmo.</p> <p><i>Cena 11:</i></p> <p><i>Adélia:</i> Minha intuição não falha. Tem coisa errada... Pensa... a solução é não entrar no jogo dela, é responder a pergunta de raspão... vou inventar uma resposta. Ela não sabe. Meu Deus predileto é Vaticanus...</p> <p><i>Adélia:</i> Como nascemos através de um canal, o canal vaginal, vida e morte estariam recheadas de obras arquitetônicas... túneis. Canais. Portas. Escadas e pontes...</p> <p><i>Cena 40:</i></p> <p><i>Adélia:</i> Adeus Adeus Adeus à Deus à Deus à Deus</p>
---	---

- Nunca me apareceram só agora?
- Enfim nos juntamos. Ficamos amigas.
- Ficamos alegríssimas.
- Falam juntas.

r.i.p

- elas fazem eco com as palavras.....
  - repetem como eco ou dão sinônimos!
- “expor o processo de criação”, já que estou tratando de imaginação  
Como vejo artisticamente

#### **Fólio 5:**

- Arvore sobre as coisas inúteis? e? ou? Úteis.
- As árvores só nascem nos lugares fecundos. Esse lixo não está aí por acaso...
- Não esquecer das vitrinezinhas pelo salão
- Black out e vitrinezinhas se acendem
- Tudo escuro.

#### **Fólio 6:**

- definição
- O escritor deve estar a serviço (da) no limite da ambiguidade.
- eles separam
  - Criei
- Sozinha!  
Sozinha!

#### **Cena 34:**

*Adélia:* Romântica, mocinha, é viver cada segundo com eco.

*Jornalista:* ... o eco do amor?

*Adélia:* Qualquer eco. Não tem importância. O eco é uma repetição vazia... O eco de um ‘ser romântico’ também é vazio, só tem um privilégio: tanta ingenuidade é de causar inveja.

<p>→Só ao artista é permitido trabalhar até o limite da ambiguidade</p> <p>→entra o homem com a fé!</p> <p><b>Fólio 7:</b></p> <p>→estranha intimidade das coisas</p> <p>→<u>o mistério das coisas</u></p> <p>→a estranha essência das coisas</p> <p>→<u>objetos misteriosos</u></p>	
--	--

Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

Nos fólios oito e nove, estão informações que serão usadas majoritariamente no prólogo. Também foram rascunhadas em tópicos e não em texto corrido. Algumas reflexões contidas nos manuscritos foram descartadas, outras foram ampliadas de tal modo que não caberiam integralmente no quadro abaixo. Por exemplo, a nota “falar dos textos”, é um lembrete em que ele indica o momento de citar textos anteriores e comentar a produção e situa a *Trilogia da Imaginação* como a terceira, de uma série de três, e *Sempre* como o texto que inaugura o novo e último ciclo, portanto, o autor contextualiza. No prólogo, Comparato reforça a importância dos detalhes e do respeito às rubricas, defendendo as próprias escolhas, como o jogo de oposições e a fragmentação (que já tinha sido alvo de crítica).

**Quadro 23** - *Sempre*: transcrição digistoscrita do manuscrito, fólios 8 e 9

RASCUNHO	CORRESPONDÊNCIA NO TEXTO
<p><b>Fólio 8:</b></p> <p><span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Sempre</span></p> <p><u>O autor</u></p> <p>→A lógica do meu trabalho teatral</p> <p>→Fragmentado</p> <p>↓</p> <p>No círculo</p>	<p>Bem-vindo ao texto</p> <p>De vez em quando sou capturado por uma frase: ‘está consciente de que seus textos caminham para uma fragmentação dramática?’</p> <p>Mais do que consciente, foi de propósito.</p>

<p>→vários teatros  →a dramaturgia  →tipos de diálogos  ou sincronia discincronia de tempo e espaço foi aleatória  →falar dos textos  →fragmentei personagens até o título (e máximo que em três. temas do aborto até o totalitarismo. Falam somente as mulheres.  →minhas mulheres  →Bem-vindos ao teatro! sempre texto  →Bom espetáculo  Fatos políticos são pretextos e poderiam ser abolidos ou transformados em caso de tradução, de tão insignificantes (tempos e espaços)  Espero que surpreenda como me surpreende todos os dias e (revelar desfragmentar até revelar desfragmentar interno do artista  Colegas sejam respeitosos com as rubricas presentes no texto.</p> <p><b>Fólio 9:</b></p> <p>Problemas dramáticos que me <del>coloquei</del> obriguei a ultrapassar para tentar resolvê-los. Mas E certamente não interessa ao espectador público...</p> <p>Cuidado e atenção. Todos os artistas</p>	<p>Tudo cozido em vários diálogos: literário, picado, discursivo, nulo, longo, introspectivo, repetido.</p> <p>Tempos e espaços foram costurados sem cronologia ou geografia.</p> <p>Acabo de escrever Sempre e a fragmentação foi muito mais intensa.</p> <p>Tratem bem as minhas mulheres.  Bem-vindos à Trilogia da Imaginação.  Bem-vindos ao teatro.</p> <p>Longe de mim fazer do escrito uma cela. O que sugiro é que os artistas criem em cima das rubricas e indicações sem deturpá-las.</p> <p>Peço aos artistas envolvidos no</p>
---	---

<p>devem ser respeitosos com as rubricas presentes no texto.</p> <p>→rapidez aos estímulos dos personagens. Eles reagem rapidamente. Não falta monólogo. O diálogo entrecortado todo tempo dá a falsa sensação de <del>ganhe</del> velocidade dramática. Tempo dramático. Nem sempre.</p> <p>Acredite Desconfio.</p> <p>Direitos reservados e restritos.</p>	<p>espetáculo que sejam respeitosos. Rubricas e indicações devem ser seguidas ou o espetáculo se perde.</p> <p>Monólogos intrínsecos e extrínsecos foram envolvidos com camadas monossilábicas.</p> <p>Contradição que aquece o diálogo.</p> <p>All rights reserved.</p>
--	--

Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

Nos fólios dez e onze, Comparato passa à terceira etapa de seu método, que é a construção das personagens, a sinopse do trajeto de cada uma das três mulheres que protagonizam os núcleos dramáticos. A transcrição fica prejudicada, uma vez que as anotações estão dispostas de forma caótica e não linear. Portanto, optamos por fazer uma interpretação aproximada, privilegiando o conteúdo em detrimento da forma. Começamos pelo bloco A, depois o C antecedendo o B porque o autor fez este deslocamento, rasurando o primeiro “B” e reclassificando as partes, posteriormente.

O bloco A diz respeito aos movimentos da protagonista, suas características e outros aspectos da construção, tais como a essência de seu existir. Até aqui, a protagonista não tem nome, é chamada de “a velha”, ou seja, aquela que tem um passado, que tem muitas histórias – portanto, muita matéria para a imaginação - e que está mais perto da morte. Duas referências importantes são postas aqui: Lygia Fagundes Telles e Carlos Drummond de Andrade. Telles dizia que “sem amor, mesmo com competência, você não consegue dar conta do seu ofício”<sup>17</sup>. Essa declaração pode ter gerado a nota sobre arte, criatividade e amor, ao lado do nome da escritora, no manuscrito do fólio 10.

<sup>17</sup> In Roda Viva, TV Cultura em 07/10/1996, disponível em <https://youtu.be/tgaX90Fo3YU>. Acesso em 20/02/2020.

Imagem 30: Manuscrito do Fólio 10: Núcleo Adélia

e o amor! um homem que me abertava o pescoço insane do sangue de crítica críticas

(A) Velho fele p/ = flaterie tu b

no relvado com a criatividade → começa das imissões  
 Capas do livro escrevi  
 → cite bastantes de peças  
 Carlos Dumant de teatro impo  
 (figura tagando belly) de

→ histórias / Alison O hotel e mulher Miller  
 → citações / mature e carpoz de judique na or!  
 → trechos ligados Coisa / por causas do pan, o gozo, faz noscer

reclamo recorrente quid

→ tem emocionados = anos rephotos ou ante seus livros? a-1 mas A herança dele uma merde as cunhada

Joia Aldey em + Hifony testo?

imaginei → + era um patriz do elencia conversava comigo

história de P.

Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

Telles também costumava dizer que as personagens são como vampiros, que visitam os escritores durante a noite e querem viver para sempre, com vida própria, e defendia que o escritor também deveria atuar como vampiro, “bebendo o sangue” das personagens enquanto está fresco. Comparato cita esta metáfora em seu livro *Da Criação ao Roteiro*:

À medida que os personagens nascem dentro da gente, é preciso escrever rápido. Porque nós vamos nos modificando, até mesmo sob a influência deles. Temos que aproveitar o momento, enquanto está quente. O escritor tem que atuar como um vampiro — antes que

amanheça. E na verdade, o autor também é vampirizado pelos seus personagens que se alimentam do seu sangue no mistério da criação. Quando termino um livro, estou esvaída. Os personagens e eu então descansamos. Até a próxima aventura (TELLES, in BRAIT, 1985, p. 82).

As contribuições de grandes escritoras brasileiras, como Telles e Prado, certamente alimentaram a protagonista de *Sempre*. Os manuscritos deste texto revelam, como nenhum outro, o primeiro momento da construção de formas no processo criativo de Comparato. Em geral, ele começa a escrever quando a ideia já está pronta na cabeça e o primeiro tratamento do texto sai ordenado. O que vemos aqui é o *brainstorm*, o registro do momento em que as ideias ainda estão se organizando, em notas e referências. O próprio dramaturgo declarou à Brait (1985):

No princípio o personagem se apresenta fragmentado na minha imaginação. Conheço muito pouco dele: um tique, um comportamento particular perante um acontecimento, uma postura do corpo, um olhar, um sentimento predominante, uma visão fugaz etc. Dificilmente ele se apresenta inteiro, coerente e completo. Depois, com esses fragmentos, vou montando um ser; recortando, recolhendo e colando daqui e dali. Com pedaços da minha própria vivência e memória, busco um corpo. Transformando bocados de personagens de outros autores e obras, repenso. E, adaptando essas partículas às contingências de minha estória, faço um trabalho artesanal, prazeroso e puramente intuitivo. Não existe regra, método ou tempo de duração. Trata-se de um jogo entre o papel e eu.(...) Fui eu mesmo que escrevi isto ou foi um personagem? (COMPARATO in BRAIT, 1985, p. 73).

A última frase da citação acima nos remete ao processo que Comparato quer explicitar em *Sempre*, do qual ele mesmo é testemunha: Adélia viveu tudo o que escreveu ou foi uma personagem? Sonhou tudo aquilo, ou realmente viveu? As personagens vivem nela ou além dela? A nota sobre o poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade é uma referência ao poema *O lutador*, citado por Telles durante a entrevista no programa Roda Viva, da TV Cultura, em 1996, que exprime a luta do escritor com as palavras, de onde tira seu sustento:

Lutar com palavras  
é a luta mais vã.  
Entanto lutamos  
mal rompe a manhã.  
São muitas, eu pouco.  
Algumas, tão fortes  
como o javali.  
Não me julgo louco.  
Se o fosse, teria

poder de encantá-las.  
 Mas lúcido e frio,  
 apareço e tento  
 apanhar algumas  
 para meu sustento  
 num dia de vida (ANDRADE, 2002, p.241).

Reconhecemos também uma nota com o nome “Millor”. Millor Fernandes foi um dos editores do jornal *O Pasquim*, para o qual Comparato contribuiu com contos e crônicas nos anos 1980, a convite de Ivan Lessa. Em *Sempre*, há o resgate de fragmentos daquelas publicações, que integram uma memória importante da carreira do dramaturgo.

**Quadro 24 - *Sempre*: Transcrição digistoscrita do manuscrito, fólios 10 e 11.**

RASCUNHO	CORRESPONDÊNCIA NO TEXTO
<p><b>Fólio 10:</b></p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px 0;">Um homem que me apertava o pescoço</div> <div style="margin: 5px 0;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; display: inline-block; margin: 5px 0;">Os críticos</div>            ↓            outra tribo            Jornalista            ↓            A) A velha fala para a plateia.            → começa das invisíveis capas de livros escrevi e peças de teatro infan         </div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px 0;">A solução com arte com a criatividade. E o amor!</div> <p>→ cita críticos</p> <p>Carlos Drummond Andrade (Lígia Fagundes Telles)</p> <p>O botão a mulher é capaz de qualquer coisa) / por causa do pau, o gozo, faz nascer</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px 0;">Sonho recorrente o final</div> <p>→ texto emocionado.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px 0;">Millor beijos não está no <u>ar</u>!</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 5px 0;">A mãe! A herança os irmãos Uma Merda Os irmãos As cunhadas</div>	<p><i>Cena 33: Desesperada, em gritos cada vez mais sufocados, ela tenta retirar o cinto do pescoço.</i></p> <p><i>Cena 11</i></p> <p><i>Adélia: ... sobre os críticos... diria que eles fazem parte de um outro universo, muito mais próximo do poder do que da imaginação.</i></p> <p>As rubricas indicando a interação entre Adélia e a plateia começam na cena 3 e se repetem em vários momentos da interação com a jornalista.</p> <p>Na cena 21 a Moça e o Investigador</p>

<p>/ suas respostas ou /ante seus livros (?)</p> <p style="text-align: center;">Texto (?)</p> <p>→ histórias      <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">racional</span></p> <p>→ citações</p> <p>→ respostas      <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">emotiva</span></p> <p>→ trechos livros</p> <p>Break comercial</p> <p>Jóia Aldrey em Tiffany</p> <p>-----</p> <p>Imaginei → + era uma atriz de seu elenco conversava comigo</p> <p>História de C</p> <p><b>Fólio 11:</b></p> <p><span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Uma cobra</span>      <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Cintos serpentes</span></p> <p>C) Puta – representa (olha o relógio)</p> <p>Amor – detetive      <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Decompondo objetos</span></p> <p>Só – emocionada</p> <p>Profissão – texto teatro adulto (emocionada) Infantil</p> <p><span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Uma duas ou três peças</span>      <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Amor entre elas que saem pela praia</span>      <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Chega Felipe tenta suicídio</span></p> <p>Break comercial → fala com uma mulher</p>	<p>têm uma longa conversa sobre sonhos.</p> <p><i>Cena 11</i></p> <p><i>Adélia:</i> Eros e Tanatos, riso e lágrima. E certamente existe o efeito paradoxal desses dois fraternos pequenos deuses.</p> <p><i>Cena 22</i></p> <p><i>Adélia:</i> Dragões. Sereias. Serpentes. Príncipes encantados... fantasmas... duendes... fadas... demônios... arpões <i>(Adélia solta palavras com emoção)</i></p> <p>-----</p> <p>Relação entre a escritora e a Moça (atriz) começa a se revelar na cena 27. C é a letra que corresponde ao núcleo da Moça de gargantilha.</p> <p>As rubricas da cena 33 indicam vários cintos masculinos negros, espalhados pelo chão, como se fossem cobras.</p> <p>As rubricas pedem que o relógio no braço da moça seja iluminado sempre que ela aparece como prostituta. Na cena 33 o investigador pede que ela tire o relógio.</p> <p>O foco sobre o livro infantil aparece na rubrica da cena 7.</p> <p>Na cena 31 a esposa tenta suicídio quando o garoto de shorts amarelo,</p>
---	---

<p>Jóia estoura com o velho</p>	<p>----- <u>emoção</u> <u>o dentro</u></p>	<p>alter ego de (Felipe) Comparato, chega.</p>
<p>tranquilizante gineco para ter filho B) A Austriane em 1950 Não engravida não faz um carinho para minha mãe! Felipe (o médico não engravida/ tranquilizantes! Envenenamento remédios</p> <p>Break ginecologista</p> <p>D) amiga guerrilheira (O Felipe) (O rádio) → 1.o livro <u>recusado</u> <u>Censurado</u> (chora sozinha) As três fodas → com o velho o relógio → com no coração de tesão → quero fazer (É o Iluminador)</p>		<p>Na cena 36 esposa faz propaganda irônica de venenos.</p> <p>A primeira relação sexual da moça é com o “velho”, por dinheiro, na cena 15. A segunda com o investigador, na cena 21. Na cena 39 ela e o investigador estão enamorados.</p>

Fonte: elaborado pela autora

Os fólios 12 e 13 estão opostos em uma tira de papel pequena, dobrada ao meio, com notas sobre os blocos A, B e C de um lado e uma lista de objetos de outro, uma primeira relação entre objetos e núcleos dramáticos. Algumas associações são mantidas, por exemplo, a joia, a cobra e o relógio relacionam-se ao núcleo C, da moça de gargantilha. Chamam a atenção nestes fólios duas palavras que remetem a textos publicados por Comparato em forma de conto: plateia e Bayer.

Em 1979, Comparato escreveu um conto para o semanário *O Pasquim*, intitulado *Entrevistando*, em que o narrador, em primeira pessoa, é a plateia: “eu,

plateia, público, massa, turba e malta. Impessoal e abstrato. Amorfa. Deturpado em minha existência e morte”. A plateia ressurgue como antagonista em *Sempre*, reforçando a ideia de fragmentos que, juntos, formam uma coisa só, vários “eus” sob uma identidade. “Morro como nasci”, diz a plateia, ideia que é reinventada para a história de Adélia, como um eco.

Os “produtos *Bayer*” com seu componente químico tóxico também são resgatados de um conto, chamado “*O bolo das instituições ou A receita*”. É a história sobre uma esposa prendada que arranja um jantar para envenenar o marido infiel que se apresenta para pedir a separação. Parte do monólogo da personagem Lourdes, do conto, assim como a receita do bolo mortal, são adaptados daquele texto da década de 1970 para a personagem Esposa, de *Sempre*.

**Quadro 25** - *Sempre*: transcrição digistoscrita do manuscrito, fólios 12 e 13

RASCUNHO	CORRESPONDÊNCIA NO TEXTO
<p><b>Fólio 12:</b></p> <p>A) → Velha fala para plateia</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- atrás capas dos livros</li> <li>- cita histórias</li> <li>- em TV (texto improvisado, respostas ou partes de seus livros)</li> </ul> <p>B) → peça de teatro</p> <p>C) → depois infantil (o show)</p> <p><b>Fólio 13:</b></p> <p>C joia. <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">Objetos de amor</span></p> <p>B cinto {</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Para te bater</li> <li>Para te enforcar</li> </ul> <p>C cobra</p> <p>→ café</p> <p>A livro</p> <p>C relógio</p>	<p><i>Cena 11</i></p> <p><i>Adélia (para a plateia):</i> ... insistente a mocinha... minha intuição não falha. Tem coisa errada... pensa... a solução é não entrar no jogo dela, é responder a pergunta de raspão... vou inventar uma resposta. Ela não sabe. Meu Deus predileto é Vaticanus. <i>(para a jornalista)</i>...a morte... a morte, de acordo com os antigos persas tem muitos significados.</p>

B Produtos bayer	
A calção amarelo/ remédio	
C maçã + homem	

Fonte: elaborado pela autora

Do fôlio 14 ao 22, Comparato começa a fazer novas conexões entre os tempos dramáticos e as histórias, detalhando as personagens e separando-as por letras e números. Algumas notas fazem sentido apenas para o dramaturgo, não tem correspondência direta no texto. Por exemplo, a nota “morte do filho” pode ser apenas uma lembrança sobre a morte do único filho de Lygia Fagundes Telles, citada anteriormente. Na cena 23, a Esposa escreve uma história à máquina, com uma maçã na boca. Parece-nos a representação simbólica da seguinte frase atribuída a Telles pela revista *Isto É*, de 30 de janeiro de 2002: “é sensual minha relação com minha máquina de escrever”. Uma nota sobre a máquina de escrever também está no fôlio 14: “maq esc”.

O esquema traçado neste fôlio também é explorado na Cena 29, que insere na fala de Adélia uma chave para a compreensão dos *flashbacks* da escritora:

*Adélia*: Príncipe da gruta. Enigma K. Bolo de Glacê com calda de víboras. Um rei mago com três presentes. Garoto de shorts amarelo...Como O menino da mão de cristal, são todos títulos meus. E não se fala desse assunto na entrevista... É como se a minha obra não existisse. Por que não pergunta?

**Quadro 26:** *Sempre*: transcrição digistoscrita do manuscrito, fôlio 14

RASCUNHO	CORRESPONDÊNCIA NO TEXTO
<p><b>Fôlio 14:</b></p> <p>Final (sonho recorrente anestesia</p> <p>1) Velha/ inventei / não tem consistência p/18</p> <p>→ morte do filho</p> <p>→sonho recorrente</p> <p>→nunca tive um aborto (essa experiência de mulher, não tive)</p>	<p><i>Cena 35</i></p> <p><i>Adélia</i>: fiz de tudo na vida, mas um aborto jamais.</p>

<p>2) Jornalista →aborto →Joel. anestesia?</p> <p>3) Marido Passa em frente de Kamila.</p> <p>4) K → B →gravida imagina tranquilizante →1970</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 150px; text-align: center;">1970 Garota propaganda</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 150px; text-align: center;">K garota propaganda pensa</div> </div> <p>→sobre B</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 100px; text-align: center;">pagamento</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 100px; text-align: center;">Maq. Esq.</div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; align-items: center; margin-top: 10px;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 100px; text-align: center;">imagina</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 100px; text-align: center;">Mãe briga</div> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; width: 100px; text-align: center;">Garoto do short</div> </div>	<p>Jornalista: fiz um aborto do joel... sabe qual foi a reação dele? Desapareceu...</p> <p><i>Cena 19</i> <i>Esposa:</i> O médico me receitou esse tranquilizante. Disse que não tem nada errado com os meus ovários. <i>Marido:</i> Tranquilizante para ter filho. Não é normal. Não é. Claro, tem titica na cabeça. <i>Esposa:</i> Comprei uma máquina de escrever. (...) <i>Marido:</i> O que está pensando agora? <i>Esposa:</i> Quer saber mesmo? Na moça de gargantilha... Imagino o vestido que usava debaixo da capa de chuva.</p>
---	--

Fonte: elaborado pela autora

No fólio 15, Comparato retoma algumas ideias que explora nas primeiras cenas do diálogo entre Adélia e a jornalista, a pergunta sobre críticos, já pontuada no fólio 10, e a pergunta sobre a morte. Este fólio é marcado com a letra A, que corresponde ao núcleo de Adélia. Aqui há um aprofundamento do antagonismo da jornalista e a introdução de uma das personagens masculinas, que não aparece em cena, nem tem voz, apenas nome. É Joel, colega de trabalho e amante da jornalista. Percebemos a intervenção dele apenas pelas reações dela. A relação entre os dois vai se diluindo até que Joel some e Adélia reconquista totalmente o protagonismo. O “corte” da personagem Joel também indica a preocupação de Comparato com a viabilidade da peça, reduzindo o número de atores.

O fólio 16 é mais complexo, pois lista as conexões do núcleo B, relativo à Esposa, com os núcleos A (Adélia) e C (Moça de gargantilha). Os itens numerados de

um a dez referem-se ao desenrolar da história da personagem, do momento em que ela observa a Moça de gargantilha entrar no táxi, a relação realidade/ficção entre a escritora e a musa, a “herança” de rivalidade deixada pela mãe da jornalista à filha - que se reflete na entrevista com Adélia –, a relação de amor entre criador e criatura e, finalmente, a morte.

As várias cenas do táxi envolvendo a Moça – que é uma prostituta aspirante a atriz - remetem a Reinaldo Ferreira, o “repórter X”, que se baseou na própria reportagem sobre a morte da atriz portuguesa Maria Alves - estrangulada dentro de um táxi, em Lisboa nos anos 1920 - para escrever também uma peça de teatro que foi transformada em filme com personagens ficcionais. No filme, a filha vinga a morte da mãe, elemento presente na caracterização da personagem Jornalista em *Sempre*.

O táxi também é um importante espaço de conexão entre sonho e realidade em *Breakfast at Tiffany's*, marcando o começo e o final do filme dirigido por Blake Edwards. E ainda, foi um táxi que inspirou Clarice Lispector a escrever *A hora da estrela*, conforme ela revelou ao repórter Júlio Lerner, em 1977. “Eu fui a uma cartomante e imaginei as coisas boas que iriam me acontecer, e imaginei, quando tomei o táxi de volta, que seria muito engraçado se um táxi me atropelasse e eu morresse depois de ter ouvido todas aquelas coisas boas”.<sup>18</sup>

O Fólio 17 é dedicado ao núcleo C, da Moça de gargantilha, e é o que mantém uma ordenação de notas com maior correspondência cronológica ao que foi mantido no texto final. Também é onde Comparato define a relação entre realidade e fantasia, delineando a relação entre a Moça de gargantilha ficcional e aquela que se relacionou com Adélia, inspirando a personagem. Depois da citação de *A Gaivota*, do dramaturgo Anton Tchekhov, e de um diálogo sobre a diferença entre prazer e amor, a Moça pergunta à Esposa:

*Moça:* Por que me escolheu?

*Esposa:* Uma garota de programa? Porque me chamavam de garota propaganda.

*Moça:* Não enrola.

*Esposa:* Te escolhi pra roubar.

*Moça:* Roubar o quê?

*Esposa:* *(Dá uma gargalhada. Silêncio)* Acredito que os artistas têm a capacidade de roubar a imaginação de outras mentes.

O fólio 18 contém um complemento do fólio anterior e uma divagação sobre a

<sup>18</sup> Disponível em: <https://youtu.be/ohHP1I2EVnU>. Acesso em: 07/03/2020.

proposta da vitrine e da utilização dos objetos escolhidos no cenário, a história dos objetos, a memória que carregam e como suas significações estão “empilhadas na alma”. As grandes questões sobre “o que é criatividade” ou “por que acontece” ficam sem resposta e fazem parte da busca constante do dramaturgo, daquilo que ele persegue, como a Adele H. de Truffaut perseguiu uma paixão, até a completa loucura.

Na cena 29, relacionada ao fôlio 16, assim como na cena 38, Adélia recebe o adjetivo de “maldita”. No fôlio 11, há uma menção à “amiga guerrilheira”. Podem ser referências fragmentais à escritora brasileira Cassandra Rios (pseudônimo de Odette Pérez Ríos), perseguida durante o regime militar por escrever romances considerados subversivos. Dezenas de obras assinadas por ela foram censuradas entre 1964 e 1985, mesmo assim foi sucesso de vendas nos anos 1970. Rotulada como “escritora maldita” por produzir textos eróticos, ela driblou os sensores assinando também com o pseudônimo masculino Oliver Rivers.

**Quadro 27 - Sempre:** Transcrição digistoscrita do manuscrito, fôlios 15, 16, 17 e 18

RASCUNHO	CORRESPONDÊNCIA NO TEXTO
<p>Fólio 15:</p> <p>A)</p> <p><u>Críticos</u></p> <p><u>Morte</u></p> <p>1) Joel não tô legal</p> <p><u>Agressiva ?</u></p> <p><u>Ela que</u> pensa! Veio ensebando(frase em francês)</p> <p>Também tenho minhas armas!</p> <p><u>Joel</u> te falar uma coisinha</p> <p><u>Sabe que a minha</u> mãe?</p> <p>Contou sobre ela?</p> <p>Essa menina está competindo comigo.</p>	<p><i>Cena 11:</i></p> <p><i>Jornalista:</i> Adélia, o que acha dos críticos?</p> <p><i>Adélia (indignada, para a plateia):</i> Essa moça está competindo comigo. Em vez de falar sobre a minha obra está perguntando sobre Deus... Críticos... Daqui a pouco ela vai perguntar sobre a morte... aí vai acabar comigo de vez. Como é que isso aconteceu? De onde é que saiu essa moça? Por que ela está fazendo isso? Inveja. Competição... pensa, Adélia... pensa... agressiva ela... sou fundadora de um grupo de estudos. Há quarenta anos estou nesse grupo. Dou aulas, conferências, promovo debates! Os temas? Desde a fundação</p>

<p>Deus/ Crítico/Mor</p> <p><u>Ela está com raiva de mim</u></p> <p><u>E os meus livros</u></p> <p>Alguma coisa de errado</p> <p><u>Não sei o que vou descobrir</u></p> <p>Não vivi tanto para nada!</p> <p>(frase em francês)</p> <p>Também tenho minhas armas!</p> <p>2) <u>Joel</u> história de mãe (grupinho) prostituta Essa mulher é safada Não tô legal</p> <p>3) <u>Joel</u> Depois adorava o livro dela (o menino com as mãos de vidro) → Joel.</p> <p>4) <u>Joel</u> anestesia Que papo é esse?</p> <p>5) Joel ou ele → eu aborteiro.</p> <p><b>Fólio 16:</b></p> <p>A) <span style="border: 1px solid black; padding: 2px;">O caso da moça de gargantilha</span></p> <p>1) → cena do taxi</p>	<p>de Roma à queda do império americano, passando pela cabala e a mitologia persa! Mas ela me pegou de surpresa. Não fiz nada.. ela tem alguma coisa errada... não sei dizer o que é... tem, tem alguma coisa estranha.</p> <p>(...)</p> <p><i>Jornalista (para joel/plateia)... Joel... Joel... viu? Ela encalhou na resposta... está atolada... o que? eu? Não brinca comigo não... chegou cheia de rapapés e salamaleques, dizendo frases em francês, sem traduzir... quem ela pensa que é? Só porque ganhou o Nobel da Literatura do bebê? Não tem direito de pisar nos outros não... foi de propósito sim. Deus, críticos, morte e sexo. As perguntas vão por aí mesmo, depois vou perguntar quanto ela ganha... o quê? Ah, Joel, por favor... agressiva? Já te expliquei por quê.</i></p> <p><i>Cena 14:</i></p> <p><i>Marido:</i> então vi uma coisa... uma moça de capa de chuva, procurando um táxi... nesse calor.</p> <p><i>Esposa:</i> que estranho...</p> <p><i>Marido:</i> Cada coisa que acontece em Copacabana... reparei num detalhe. Debaixo da gola da capa vi uma gargantilha.</p> <p><i>Cena 15:</i></p>
--	---

<p>2) → sexo (a moça da gargantilha)</p> <p>Na aula com o livro na mão</p> <p>3) → a mãe → a herança</p> <p>4) → briga</p> <p>5) → presente</p> <p>6) → banheiro / a máquina de escrever garota propaganda</p> <p>7) Tentativa de suicídio</p> <p>○ comercial</p> <p>8) O rapaz de short + ela bate à máquina Descreve o ato de amor entre ambos</p> <p>9) O bolo</p> <p>10) A morte</p>	<p>Moça: Vem. Tira o vestido... Está me apertando...</p> <p>Cena 29: Adélia: entendi tudo. A menina cresceu ouvindo falar mal de mim. Escutou sempre: aquela Adélia louca, lésbica, maldita, injusta.</p> <p>Cena 31: <i>A máquina de escrever está no chão. Mecanicamente, sem pressa, ela pega o frasco marrom de remédio. Instantes. Abre o frasco e vira desde o alto sobre a mesa. Inumeráveis pastilhas azuis saltam, quicam e se esparramam sobre a mesa. Instantes. Aparentando calma absoluta, ela recolhe as pastilhas e faz um monte delas. Joga tudo num copo que fica azul de tantas pastilhas.</i> (...) <i>Foco na máquina de escrever. Ela senta no chão e olha fixamente para ele. Bate à máquina. (...) Ela sua, como alguém que acabou de amar loucamente. Tem uma mão espalmada no seu sexo e outra esticada na direção do rapaz dormindo.</i></p> <p>Cena 36: Esposa: Efeito: O bolo faz efeito meia hora depois de ingerido e é fatal depois de três horas, como quadro clínico similar a derrame cerebral. (pausa) Fatal</p>
--	---

<p><b>Fólio 17:</b></p> <p>B) → relógio  → gargantilha  → o fumo e uma taça (americana Martini) <u>gim gelado</u></p> <p>1) Trepada com o velho.</p> <p>2) Dormindo com o investigador.  → ela acorda ele mostra a foto  → ele deixou alguma coisa  → foi você que brochou  → não quero fazer sexo assim.</p> <p>3) A gaiivota  Com uma <del>manta</del> xale branca ou negra  → pecinha infantil  →estuda pra ser atriz</p> <p>4) Com a amiga</p>	<p>em três horas. Faltam três horas. Parece derrame cerebral. Derrame. Derrame. O bolo faz efeito. O efeito do bolo. Morte cerebral. Dentro de horas. Uma, duas, três. Maldita.</p> <p><i>Cena 15: Ela continua de gargantilha e com seu relógio de pulso. O velho desnudo sempre de costas se aproxima do vidro. (...)</i></p> <p><i>Ela observa as horas. O velho tem um orgasmo.</i></p> <p><i>Cena 21:</i>  Investigador: Queria que visse essas fotos. Qual deles saiu com você e com a Janete? Olha bem.</p> <p><i>Cena 25:</i>  <i>Moça:</i> Brochou. A culpa não foi minha. Você brochou.</p> <p><i>Investigador:</i> Para. Não está escutando. Não queria assim... Sonhei com outra coisa.</p> <p><i>Cena 27:</i>  <i>Moça:</i> Estou de férias. Sou uma gaiivota. Não, não é isso. Sou uma atriz (...).  <i>A moça se aproxima da esposa com os dois xales ou panos nas mãos, e senta no chão aos seus pés.</i></p> <p><i>Cena 28: Vitrine se ilumina e expõe um cérebro humano. A imagem deve ser impactante. O cérebro exposto</i></p>
--	--

<p>Ganchos e maços de cigarro O cérebro →final tomou um porre x fumar e sair por aí</p> <p>5) O porre. ele→chega o cinto → uma cobra!</p> <p>6) O abajur Agressão tomando banho. O vidro partido. Abre o cinto → micro filme</p> <p>7) A explicação da trepada</p> <p>8) A amiga última conversa</p> <p>9) Vão embora →taxi → vamos comprar detetive</p>	<p><i>desvenda toda sua anatomia.</i></p> <p><i>Cena 33:</i> <i>Moça: (aponta para o chão) ... aquele cinto não é meu... parece um mar de cobras...</i> <i>(...)</i> <i>A moça pega o abajur e dá um golpe na cabeça do velho, que ao se defender solta o cinto. (...) O investigador pega o cinto do chão, apalpa, inspeciona e, segurando com perícia pela ponta, descola a banda interna do cinto de cima abaixo. Surge do miolo do cinto um negativo de fotos.</i></p> <p><i>Cena 27:</i> <i>Esposa: Ele queria amor?</i> <i>Moça: Como sabe?</i> <i>Esposa: Tchecov me contou. Você interpretou com prazer, mas faltou um toque de amor.</i></p> <p><i>Cena 38:</i> <i>Adélia: ...E meu beijo de despedida? ... boa viagem... vou atender o telefone ou não? Se eu atender e disser que é veneno, ele se salva. Se eu não atender, foi um derrame... Atendo ou não atendo.</i></p> <p><i>Cena 39:</i> <i>Investigador: Táxi. Chegou... O que está fazendo?</i> <i>Moça: Olhando... tchau quitinete.</i></p> <p><i>Cena 33: Ela tira a gargantilha e relaxa o</i></p>
--	---

<p><b>Fólio 18:</b>          ele tira a gargantilha → vamos comprar outra gargantilha</p> <p>ele o relógio → então aproveita e vamos comprar outro relógio</p> <p>relógio e joia na vitrine</p> <p>Vit. → todos os objetos          O que é criatividade</p> <p>→ vivências e memórias realidade + o que restou dele</p> <p>Empilhadas na alma</p> <p>Como uma grande intimidade de pequenas coisas.</p> <p>→ Por que acontece?</p> <p>→ Ninguém sabe/</p>	<p><i>pescoço.</i></p> <p><i>Investigador:</i> Faz um favor. Tira esse relógio.</p> <p><i>Ela delicadamente começa a tirar o relógio.</i></p>
--	---

Fonte: elaborado pela autora

O fólio 19 volta a tratar dos contornos da personagem Adélia e de como ela encara o passado. A frase “a experiência é um carro com os faróis virados para trás” foi dita por Pedro Nava<sup>19</sup> - embora o nome do memorialista mineiro não seja citado - e resume a forma como Comparato vai contar a história da protagonista: de trás para frente. Mais uma vez, há várias referências a Lygia Fagundes Telles. Ideias sobre aborto e o garoto de short amarelo (presentes também nos fólios 14, 15 e 16) são retomadas e expandidas.

É possível que a ideia do casamento de Adélia com um garoto, um entregador da quitanda (registrado no fólio 19), seja um fragmento inspirado na história da escritora francesa Gabrielle Collete, que teve um caso com um adolescente. Collete também lutou na justiça contra um marido violento que a obrigou a escrever para

<sup>19</sup> Em entrevista à Rede Globo, reprisada por ocasião da morte de Nava.

roubar os escritos e se autopromover. A busca pelo reconhecimento feminino acompanhou-a por toda a vida.

**Quadro 28:** *Sempre*: Transcrição digistoscrita do manuscrito, fólio 19

RASCUNHO	CORRESPONDÊNCIA NO TEXTO
<p><b>Fólio 19:</b></p> <p>Criatividade?</p> <p>Adélia / Velho tem seus privilégios é a idade com cadeira de rodas. Não faz xixi menina. Sapatão. A mãe dela.</p> <p>1) Lili – a experiência é um carro com os faróis virados para trás.</p> <p>Sempre uma coisa nova! → <u>Lili drop out</u>. É momentinho não é momentão! Não é pouco tempo de espera é muito. Vamos sair daqui.</p> <p>2) Volta do banheiro (no corredor)</p> <p>3) Drop out. é agora!</p> <p>4) A Lígia Fagundes Telles.</p> <p><u>Sem ordem</u> (a arte mata tudo)</p> <p>Cade pergunta. →mata alguém? →<u>abortos</u> → <u>nunca fiz</u></p> <p>→ casei com o garoto de short. → casei tenho um filho dele. (ele morreu) → casei com outro já com filhos.</p>	<p><i>Cena 17:</i></p> <p><i>Adélia (se levanta):</i> Xixi... Para tudo... preciso fazer xixi. (...) Ai que alívio... velho tem seus privilégios, é a infância em cadeira de rodas. (...) Pensei que ia me acompanhar.</p> <p><i>Jornalista (para a plateia):</i> ... Acompanhar?... Ela é sapatão. Bem que minha mãe me avisou.</p> <p><i>Cena 26:</i></p> <p><i>Jornalista:</i> corta!</p> <p><i>Adélia:</i> O que foi?</p> <p><i>Jornalista:</i> Drop out!</p> <p><i>Cena 35:</i></p> <p><i>Adélia:</i> Mas com tantos recursos hoje em dia, como é que uma mulher se sujeita a um aborto?</p> <p><i>Adélia:</i> só não perdoou quando saiu pelas redações de jornais futricando que fugi com o entregador pé descalço da quitanda. Isso não se faz! Não fugi com ele, me casei! (...) Ele morreu há cinco anos.</p>

Todas as cenas que podem ser entendidas como *flashbacks* de Adélia vêm com a indicação de que se passam em 1970. Dos fólhos 20 e 21, pouco foi aproveitado em termos de diálogos ou rubricas no texto final. São pensamentos aleatórios registrados, como uma mistura alcóolica que evapora deixando apenas o odor.

A presença da morte e seus mistérios, as memórias revistas no momento do fim, a emoção e a volta ao momento zero da criação permaneceram na última cena de *Sempre*, porém o autor fez alterações estéticas e espaciais. Por outro lado, também podemos relacionar o fólho 21 ao “primeiro texto” de Comparato: a persistência na compreensão da criatividade; a memória autobiográfica escondida na “intimidade” dos objetos; a influência genética de Truffaut (sonhos recorrentes de Adele H.).

**Quadro 29:** *Sempre*: Transcrição digistoscrita do manuscrito, fólhos 20, 21 e 22

RASCUNHO	CORRESPONDÊNCIA NO TEXTO
<p><b>Fólho 20:</b></p> <p>1) Não soube acabar o livro. História era boa. Ele caladão ela problemática – o final é tudo. Mas por que conheci uma pessoa problemática. Prostituta. Sabe que ela era boa atriz?</p> <p>-----</p> <p>No grupo de estudos. É uma história que se contava 1970 → Do passos</p> <p>2) Vida é outra coisa.</p> <div style="border: 1px solid black; padding: 5px; margin: 10px 0;"> <p>Notei chuva. Garota propaganda.</p> </div> <p><b>Fólho 21:</b></p>	<p><i>Cena 35:</i> <i>Adélia:</i> Essa moça era especial. Seu monólogo de Tchekhov, impecável! Talento nato... e acima de tudo, nasceu sábia e não sabia.</p> <p> </p> <p><i>Cena 31:</i> Na vitrine o guarda-chuva adquire nova luz. Por um dos vidros da vitrine começam a descer fios de água. Suavemente.</p>

<p>Velha Final Texto emotivo.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1) / Tudo empilhado</li> <li>2) / Intimidade das coisas com as vivências e a memória.</li> <li>3) Criatividade.</li> <li>4) Tenho um sonho recorrente.</li> <li>5) Me vejo um feto.</li> <li>6) No estúdio a poltrona com a jornalista e a velha morrendo.</li> </ol> <p><b>Fólio 22:</b></p> <p>Parecemos duas ladies Macbeth no jardim de infância.</p>	
--	--

Fonte: elaborado pela autora

Os manuscritos, da fase pré-redacional, revelam um mosaico em que nem todos os fragmentos estão explícitos nas notas. Alguns são bastante sutis e só fazem sentido quando confrontados com o texto final, por isso tratamos da correspondência entre um e outro, no quadro. O emaranhado de frases e palavras soltas, interligadas por flechas ou atreladas a acréscimos, é endereçado apenas ao próprio autor, não ao crítico. Porém, tomamos a liberdade de levantar hipóteses sobre os significados que elas evocam por considerar que os atos de linguagem acionam também memórias involuntárias e memórias coletivas, ou semânticas.

O conjunto da obra de Comparato, o acesso à sua biblioteca particular, às suas aulas e à sua intimidade nos permitiram fazer inferências sobre as conexões entre a proposição filosófica inicial, a pesquisa e o início do processo de escrita. Concluimos que ele explora conscientemente sua memória autobiográfica a partir de objetos que contém a “chama misteriosa”. A partir das sensações provocadas pela lembrança desses objetos, o escritor organiza núcleos dramáticos acrescentando “uma metade de mentira”, ou seja, criando novas histórias a partir do mesmo estímulo. Ele tenta representar seu próprio processo de criação nesta peça, como um eco ou *figmentum*.

### 3.5.2 Memória Sensível e Representações em *Jamais*

*“Não só os sentimentos criam palavras, também palavras criam sentimentos.”*

*Raul Brandão*

Há questões que, por curiosidade ou afeto, são recorrentes em nossa memória, invadem o pensamento ao menor espaço ou descuido. A ideia de escrever sobre os conflitos entre portugueses e holandeses no Nordeste brasileiro acompanhou Comparato por décadas. Na infância, o menino Luiz Filipe Loureiro Comparato guardava as opiniões do pai quando o escutava discorrer longas teorias acerca do tema. Antonino Comparato acreditava que uma possível colonização holandesa naquela região teria sido benéfica ao Brasil.

A história fazia parte do imaginário do dramaturgo quando, no final da década de 1980, surgiu a proposta de escrever um filme sobre Domingos Fernandes Calabar. Acompanhado por dois atores envolvidos no projeto e um professor de História, Comparato foi ao estado de Pernambuco, região Nordeste do Brasil, pesquisar e sentir a atmosfera que envolvia a herança de Maurício de Nassau e o mito criado a partir da figura de Calabar.

Na época, ele chegou a escrever um argumento, com a expectativa de que pudesse ser transformado em roteiro para cinema ou televisão, porém o projeto foi abandonado. Não conseguimos recuperar registros materiais daquela pesquisa histórica inicial, contamos apenas com as reminiscências de Comparato. Segundo ele, apenas em 2006 a ideia foi retomada, por incentivo de um amigo, o escritor catalão Francesc Barceló<sup>20</sup>, que sentenciou: “Só a criatividade te salva, então, senta e escreve”<sup>21</sup>.

Uma década antes, em 1996, Doc escrevia a série *O hospital*, para o canal espanhol Antena 3, o que tomava sua agenda de segunda a sexta-feira. Estava hospedado no Hotel Suíte Barcelona, conforme narra no prefácio da peça *Michelangelo*, texto teatral que ousou escrever paralelamente aos episódios da série. Durante a semana dedicava-se à televisão e, nos finais de semana, ia para a casa de Francesc Barceló para escrever teatro.

---

<sup>20</sup> Parceiro de Comparato na escrita da minissérie *Arnau*, em 1994, vencedora do prêmio de melhor roteiro do Institut de les Lletres Catalanes.

<sup>21</sup> Relato feito por Doc Comparato em entrevista à autora.

Durante os três meses nessa rotina, começou a sentir o medo “sempre solapando o trabalho”. Era a insegurança frente à escrita, o receio de não conseguir criar. Na casa de Barceló, fazia pesquisas para escrever *Michelangelo*. Revisitou a obra *Visão do paraíso*, de Sérgio Buarque de Holanda, e a bibliografia indicada nele sobre o pensamento europeu perante os descobrimentos marítimos entre os séculos XV e XVI. Também tomou de empréstimo do anfitrião vários livros em latim.

Acreditamos que muitas informações colhidas ali somaram-se a outras memórias, 10 anos depois, durante a escrita de *Jamais*. Comparato começou a escrever o texto em fevereiro de 2006, na cidade catalã, em um bloco de papel do Media Carlton Barcelona (do grupo Media Pro), o que pode ter disparado memórias da primavera de 1996. Na segunda peça da *Trilogia da Imaginação* ficou uma homenagem ao amigo catalão, registrada no nome da personagem Xesc (apelido de Francesc Barceló), o aprendiz.

Conforme discorremos anteriormente, *Jamais* ganhou outros dois títulos possíveis: *Calabar: o elogio à traição* e *Na posse das coisas*. É claro que o segundo título leva a crer que há qualquer coisa em comum com o musical criado por Chico Buarque de Holanda e Ruy Guerra, em 1973, chamado *Calabar: o elogio da traição*. No entanto, as semelhanças ficam nisso. A concepção da personagem histórica é completamente diferente e há outra perspectiva narrativa.

Comparato escreve uma peça que ele classifica como em estilo “neoclássico”, fora do contexto político dos anos 1970, e que nem de longe é musical, ao contrário da proposta de Buarque e Guerra. Percebemos, neste caso, que estéticas refutadas pelo autor também estão inscritas na memória sensível dele, compelido a escrever coisas que talvez não queira, mas que se revelam no inconsciente do texto.

O Calabar de *Jamais* é um homem cruel, em busca de sucesso comercial, capaz de dizimar conterrâneos em nome do lucro e da ampliação territorial de seus parceiros de negócios. Na personagem criada por Comparato, Domingos Fernandes não pode ser visto como defensor de uma pátria que sequer existe. O que o dono de engenhos quer é firmar aliança com o explorador que oferece melhores vantagens aos moradores da colônia diante da perspectiva da construção de uma cidade próspera. O traidor da Coroa Portuguesa, visto por muitos como herói, é retratado aqui como um homem ambicioso, egoísta e misógino. Mas não é o único, pois simplesmente não há heróis neste enredo, apenas jogos de poder e hipocrisia em que os mais fracos se protegem silenciosa e clandestinamente para sobreviver.

### 3.5.2.1 Holandeses no Nordeste brasileiro

A primeira investida holandesa no Nordeste brasileiro, em busca do mercado açucareiro, foi em 1621, na Bahia. Os portugueses os expulsaram, mas a Companhia das Índias Ocidentais (WIC), uma organização de mercadores holandeses, já rastreava a produção de açúcar e mantinha contatos no Brasil. Na Holanda circulavam panfletos que tentavam convencer pessoas comuns a investir na Companhia. A propaganda discriminava o número de engenhos em Pernambuco e a produção de açúcar em arrobas, além da lucratividade do negócio.

Em 1630, a segunda expedição da WIC, desta vez a Pernambuco, foi bem-sucedida e Recife foi transformada na capital comercial do Brasil holandês. Conforme Nascimento (2008), a Companhia das Índias Ocidentais (WIC) tinha origem nas sociedades de capitais que ganharam força na Europa no século XVI. Tais sociedades “tinham por prática tomar a seu talante áreas de comércio muito distante de suas sedes” (NASCIMENTO, 2008, p. 64).

Portugal dominou o comércio marítimo no oriente por todo século XVI. Quando a Companhia das Índias Orientais holandesa (VOC) investiu no mercado ocidental, já sabia o que iria encontrar e empreendeu uma guerra comercial contra os portugueses no início do século XVII. Essa disputa estendeu-se por meio da WIC para o Nordeste, onde conselheiros políticos holandeses, versados em comércio, comandavam o mercado de açúcar. Segundo Nascimento (2008, p. 73), era uma forma de sobrepor o poder civil ao militar: “a referência a um alto conselho é, sobretudo, retórica, mais no sentido de haver um poder colegiado acima do poder militar”.

Ao contrário dos portugueses, a Holanda permitia a liberdade de culto, atraindo judeus que haviam fugido de Portugal durante a diáspora. No entanto, muitos portugueses de origem semita não se adaptaram à cultura e à língua neerlandesas, e encontraram a oportunidade de reconstruir a vida no Brasil, por meio da WIC. Em 1636, Recife ganhou a primeira Sinagoga de toda América e, em pouco tempo, boa parte da economia da capital pernambucana tinha participação judaica. Segundo Cosme (2010, p. 86), a maioria desses judeus e sefarditas era bilíngue, “ou possuía um conhecimento cursivo da língua portuguesa suficiente para assim poderem entabular relações comerciais com a região”.

A estabilização do Brasil holandês já era uma realidade, contudo, a administração não ia bem, exigindo a presença do príncipe Maurício de Nassau para

governar Pernambuco. Nassau construiu uma reputação de gestor habilidoso, um sábio nobre que governava para uma república. Em 1637, sob comando dele, iniciaram-se as obras da “Cidade Maurícia”, (*Mauritsstad*), na Ilha de Antônio Vaz, com a promessa de inovar em termos urbanísticos.

Em 1644, quando Nassau retorna à Europa, os investimentos da Companhia das Índias para o Brasil foram drasticamente reduzidos. Sem apoio bélico e financeiro, era difícil manter a estabilidade. Ainda durante o período nassoviano, os holandeses enfrentaram problemas com a fuga de escravos e a falta de provisões, em especial, de farinha.

O clima de tensão animou os portugueses a reagirem e começaram os movimentos de insurreição. Por outro lado, Portugal também negociava a saída diplomática da WIC, do Brasil. Em 1654, os holandeses deixam o Nordeste e, em 1661, reconheceram a perda. No entanto, em 1669, receberam uma indenização de Portugal pelas terras perdidas e começam a explorar o comércio açucareiro na América Central.

### 3.5.2.2 Memória, história e hipertexto

O texto da peça teatral *Jamais*, de Doc Comparato, é uma livre representação sobre o período histórico da colonização do Brasil em que holandeses da Companhia das Índias Ocidentais (WIC) invadiram o Nordeste do país para explorar o mercado açucareiro. Comparato (2013) introduz o texto, contextualizando: “em meados de 1640, o Brasil não existia. Era uma terra incalculável e sem nome sob o domínio da Coroa Portuguesa...”. Essa rubrica já indica que a figura de Calabar não terá contornos heroicos ou patrióticos, uma vez que a noção de pátria ainda não existia em solo brasileiro.

A trama se dá em torno da personagem Calabar, inspirada no senhor de engenhos Domingos Fernandes, conhecido como Calabar, figura controversa da história do país por ter se associado primeiro aos portugueses, depois aos holandeses e, por isso, considerado traidor pela Coroa. Embora holandeses praticamente ignorem o papel histórico de Calabar, os portugueses atribuíram a ele, em grande parte, o avanço dos batavos sobre o Nordeste brasileiro, devido ao seu grande conhecimento da geografia e da cultura locais.

Além de Domingos Fernandes Calabar, apenas a figura histórica do príncipe

alemão Maurício de Nassau, que governou as terras holandesas no Brasil, é representada diretamente. As outras seis personagens de *Jamais* não se referem a pessoas que existiram de fato, mas simbolizam grupos sociais ou instituições presentes no processo histórico. São elas:

- Willen: o conselheiro que administra a Companhia das Índias no Brasil;
- Marquesa: representa a aristocracia;
- General: representa a força militar;
- Xesc, o aprendiz: filho de judeus, simboliza a presença sefardita no Brasil;
- Índia: representa os povos nativos aloglotas;
- Escrava: simboliza a presença africana.

Conforme vimos anteriormente, a lógica de trabalho de Comparato é composta por uma fase de imersão no universo sobre o qual irá escrever. No entanto, o dramaturgo divide as etapas de trabalho de modo que não se misturem. Ao finalizar a pesquisa inicial, ele deixa de lado a precisão histórica e sente-se livre para usar apenas aquilo que ficou retido na memória sensível. É como se a capacidade de memorização e a sensibilidade artística funcionassem como filtros que retêm apenas as partículas que contêm elementos capazes de se ligarem umas às outras, fomentando a narrativa ficcional.

Embora a personagem que evoca a figura do criador em *Jamais* seja o príncipe Maurício de Nassau - que imaginou e projetou a Cidade Maurícia – Comparato fixou-se na figura de Calabar, que é retratado na peça como um comerciante sem pátria, estrangeiro em sua própria terra, livre para lutar pelos próprios interesses. Nesta versão, Calabar não é herói, tampouco traidor, é um embrutecido pela realidade. Isso fica evidenciado na cena 2, em que a personagem diz:

(Calabar) - Não sou filho da Coroa Portuguesa. Ela me deve tudo, eu nada a ela. (...) Não sou português. (...) Filho da Terra Brasilis. Nasci entre as areias do pontal e a colina de Olinda. Pais desconhecidos. Recolhido pela Santa Igreja Católica e se me consideram filho do reino de Portugal é pelo branco de minha pele. Sou filho deste solo. Bastardo sem pátria nativa.

Domingos Fernandes Calabar era filho da indígena Ângela Alvarez e de um pai português, cuja identidade é desconhecida. É frequentemente descrito como mameluco por historiadores e Ribeiro (2013) refere-se a ele como um grande intermediador entre as culturas da época. Foi educado em colégios jesuítas, portanto, é possível deduzir que falava o Português Europeu, a língua geral indígena, e tinha

noções de latim.

Tornou-se proprietário de terras e senhor de engenhos na região conhecida como Porto Calvo e chegou a ser homem de confiança do governador português Matias de Albuquerque. Mas, ao oferecer-se espontaneamente para colaborar com os holandeses, trocou o catolicismo pela Igreja Protestante Reformada e passou a ser visto como uma ameaça, pois poderia inspirar outros a “trocarem de lado”.

Comparato criou o seguinte diálogo entre Calabar e Mestre Willen para representar o acordo entre o brasileiro e os holandeses. Nomeado capitão, Calabar mostra um grosso anel de ouro a Willen:

(Calabar) - Reconhece o selo e brasão dos Nassaus neste anel, ilustre sábio? Essa foi a minha primeira recompensa do príncipe Maurício. A segunda é que jurarei fidelidade cega e duradoura na destruição das forças portuguesas. E fazer da Companhia das Índias Ocidentais um negócio de açúcar ainda mais lucrativo do que é. Não era isso que queria escutar e escrever?

As impressões sobre aquele momento histórico marcaram a imaginação de Doc Comparato, que passou a experimentar a representação de sua memória por meio da linguagem teatral. O movimento de escrita passa a ser uma resposta ao estímulo externo, provocado pelas informações depositadas em várias camadas do consciente ao inconsciente.

Em meio a uma trama bastante filosófica, que trata de questões da essência humana, a peça *Jamais* expõe a complexidade das relações de poder no Brasil colonial por meio de diálogos entre personagens históricas e personagens ficcionais. O aprendiz Xesc, por exemplo, sintetiza uma grande massa de judeus, sefarditas, que aproveitaram a invasão holandesa para escapar da perseguição religiosa imposta pelos portugueses, refugiando-se em Pernambuco, onde foi fundada a primeira sinagoga do Brasil.

Conforme Nascimento (2008, p. 46), “foi mesmo a trégua entre Espanha e países baixos, a partir de 1609, que permitiu àquelas comunidades sefarditas colocar em prática todo seu *background* no comércio colonial português”. A língua neerlandesa limitava os negócios na Holanda, mas no Brasil era diferente. Em *Jamais*, a relação entre holandeses e judeus é transposta para a relação de apadrinhamento entre Mestre Willen e seu aprendiz e afilhado, Xesc. Na terceira cena, a Marquesa descobre a origem étnica de Xesc, que argumenta:

(Xesc) - Os protestantes holandeses não perseguem judeus.  
 (Marquesa) - Mas os portugueses sim. E por acaso estamos cercados por eles. E se as coisas estão como estão, logo, logo, eles estarão por aqui.

Há também referências ao tratamento dispensado aos negros escravizados. Na peça, Calabar – senhor de terras, capitão e comandante de batalhas – compra uma escrava a quem trata como um animal “treinado e calado”. Willen o repreende, afirmando que as normas liberais da Companhia das Índias proíbem que seus funcionários tenham escravos ou algo parecido. Calabar responde, ironicamente, revelando a prática corrente que é diversa da teoria:

(Calabar) - Ter escravo não se permite... Não se permite (risos) mas a mão de obra das fazendas da Companhia é de escravos! E ainda da Holanda os barcos que trazem os negros da África. Afinal pode ou não pode?

A personagem central da trama também expõe a visão sobre os interesses da Coroa Portuguesa e da Holanda, no Brasil:

(Calabar) - Os holandeses são hipócritas, os portugueses são cínicos... eles representam uma Coroa... Já a Holanda não é uma nação, é um negócio... Portugal uma Coroa... A Coroa tira da terra, os negociantes deixam coisas na terra... Um tira o outro deixa. Todos igualmente mesquinhos... Os civilizados mesquinhos...

Curiosidades da colonização do Nordeste, registradas por cronistas da época, também estão presentes em meio aos diálogos criados por Comparato. Náufragos e soldados que chegaram à costa brasileira com escorbuto atribuíram sua cura a limões vindos de Olinda. É possível que a formação médica de Comparato e seus conhecimentos sobre o tratamento do escorbuto tenham contribuído para que essa informação também se fizesse presente na peça.

Um dos trunfos de Calabar é estar sempre sadio e não desenvolver doenças comuns aos estrangeiros. Filho da terra e de mãe indígena, o capitão conhece bem a fauna e a flora regionais. Há uma cena em que a escrava revela a Mestre Willen o segredo do capitão, uma mistura de frutos silvestres e limões:

(Willen) – *E desde quando um guerreiro come alimentos tão sem força? Frutas silvestres são tóxicas e os limões são amargos.*  
 (Escrava) – *Para ficar bom e sadio, e não ter a febre dos trópicos.*

Comparato expressa a relação entre os brancos e povos nativos por meio da

personagem Índia, uma jovem virgem, que é oferecida por Calabar como presente ao General. Ela fica dentro de uma jaula onde recebe roupas e comida, em tentativas de “civilizá-la”. Índia fala um idioma incompreensível aos holandeses, mesmo assim se comunicam. Na cena 16, o dramaturgo trata da pressão holandesa para que Calabar conquiste terras indígenas:

(Willen) – Não retiro a palavra dita. Se os índios deixarem suas terras sem agressões e violências por parte do capitão, elas serão de Calabar.

(Calabar) - Mas o que é isso? Uma piada de mau gosto? Pensa que os índios são idiotas? Ou serei eu o idiota?

(General) – Conselheiro, encontro pouco provável que os índios se retirem de suas terras para dar passo a Calabar.

(Willen) - ...Calabar sempre pode voltar para seus antigos senhores: os portugueses.

O diálogo acima mostra que na trama construída por Comparato, todos são movidos por interesses meramente materiais, em meio a uma guerra comercial. Calabar, mesmo sendo um mameluco, nascido na terra, não hesita dizimar indígenas em troca de terras. Ele coloca seu interesse pessoal acima de qualquer outro valor moral e utiliza os meios mais cruéis para isso, escancarando o caráter de uma sociedade sem valores ou honra e cuja dignidade depende da conquista de bens. É uma crítica social que atravessa a história e poderia muito bem se aplicar a outros contextos da atualidade. Talvez daí o terceiro título da peça: *Na posse das coisas*.

Há um suspense ao longo da peça a respeito de uma encomenda feita por Calabar, uma prenda guardada em um baú muito bem fechado. O capitão se oferece para ser padrinho do casamento entre o General e a Índia e os presenteia com um vestido de noiva, importado da Ilha da Madeira. Acontece que a indumentária já havia sido usada por uma jovem que morreu de varicela, doença letal para os nativos. Em uma cilada mortal, a Marquesa é convidada a usar o presente, antes da noiva, para uma cavalgada pelos vilarejos:

(Marquesa) – E eu passei de braço dado com Calabar entre os indígenas. Crianças, povos, vilas...

(Willen) – A mortandade é geral. Os índios morrem de varicela como se fossem moscas.

(Marquesa) – Traidor perverso! Os índios estão morrendo... Ou se retiram das terras como formigas afoitas.

Presentear tribos com roupas contaminadas com varíola, sarampo, varicela e

outras doenças de rápida transmissão, contra as quais os nativos não haviam desenvolvido resistência imunológica, pode ter sido uma tática de guerra que chegou a ser cogitada por historiadores desde o século XVIII até o século XX – embora não existam provas de contágio planejado para fins de genocídio. É certo apenas que doenças como a varíola tenham contribuído para a redução gradativa das populações indígenas.

Não existe nenhum indício de que Domingos Fernandes Calabar tenha se valido de armas biológicas para conquistar terras. No entanto, o dramaturgo incorpora essa hipótese à ficção, conferindo dramaticidade à peça e confrontando a plateia com a crueldade humana. É óbvio que, enquanto médico, Comparato conhece a fragilidade dos povos pré-colombianos em relação a algumas doenças. O escritor harmonizou essas informações e usou um singelo e puro vestido de noiva (objeto também inscrito em sua memória sensível) como arma de guerra.

A escolha desse vestuário ritualístico é uma forma de homenagear o jornalista, cronista e dramaturgo Nelson Rodrigues. A peça *Vestido de Noiva* tornou-se um marco para a modernização do teatro brasileiro. Em 1943, o texto de Rodrigues foi encenado pelo diretor polonês Zbigniew Marian Ziembinski, que quase quatro décadas mais tarde sugeriu que o jovem médico e dramaturgo Doctor Felipe Loureiro Comparato, assinasse apenas “Doc Comparato”.

Em *Jamais*, a roupa que representa pureza, castidade e submissão da mulher no casamento foi usada com um sentido antagônico: o vestido que traz a morte, a desgraça, a vergonha. Nelson Rodrigues também é lembrado na cena 20, com esta paráfrase a *Toda nudez será castigada*, incorporada à fala de Mestre Willen: “Toda nudez deverá ser coberta com rigor”.

A intertextualidade e a devoção aos mestres da dramaturgia aparecem também no presente oferecido pela Marquesa ao Príncipe, na cena 12. É uma referência ao filme *La Belle de Jour*, do diretor espanhol naturalizado mexicano, Luis Buñuel. O mistério sobre o que havia dentro da caixinha recebida pela “bela da tarde” e os efeitos de sentido causados no público, deram um toque de genialidade ao filme surrealista. Comparato deu sua própria conotação à caixinha, que a Marquesa primeiro chama de “caixinha do prazer”, depois, de “caixinha de Narciso”. Ao contrário de Buñuel, o dramaturgo brasileiro revela o conteúdo do objeto misterioso, que é revestido de espelhos, permitindo que o Príncipe se veja como um presente a si mesmo:

(Marquesa) – É o bastante para que alguém se interesse por si mesmo, já que não tem prazer com os outros seres.

Enquanto políticos, aristocratas e militares articulavam seus projetos bélico-econômicos, o aprendiz Xesc desenvolvia um jeito especial de se comunicar com a Índia, que não chegou a usar o vestido de noiva maldito. Secretamente, o filho de judeus-portugueses e a nativa interagem trocando informações culturais, vestes, músicas e costumes. Aos poucos, envolveram-se emocionalmente. Xesc passa a pintar o corpo como os nativos e sua fala passa a ser compreendida pela Índia:

(Xesc) – Diga. Por favor, diga que me ama. Diga.

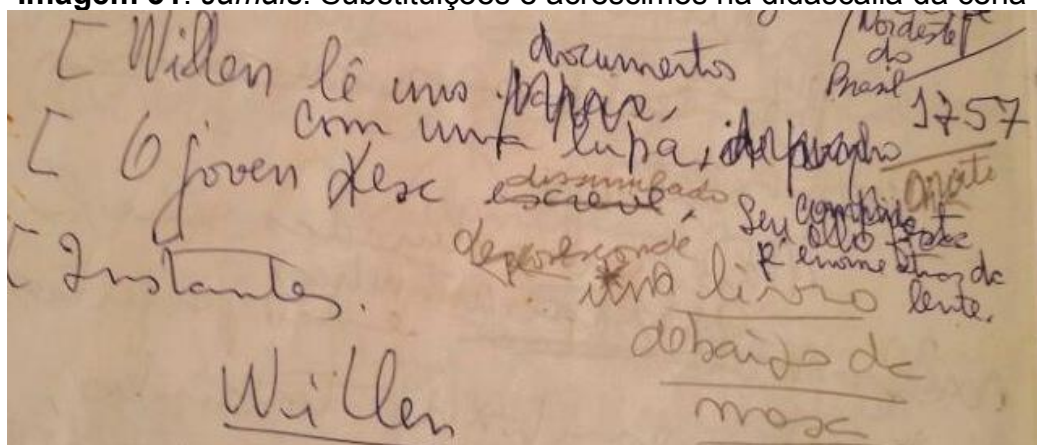
(Índia) – Amor... amor... Vem.

Quando os holandeses são expulsos, o casal foge levando consigo o filho bastardo que a escrava teve com Calabar e que poderia ser morto pelo pai. É uma clara alusão ao povo mestiço que ali se criava, à língua falada pelo povo e à cultura popular que se desenvolviam à revelia do poder, espalhando-se pelo território continental que passamos a chamar de Brasil. Os objetos simbólicos desta peça, previstos também na vitrine/exposição anterior ao espetáculo, funcionam como hipertextos, para os quais convergem uma série de referências históricas e artísticas.

### 3.5.2.3 Experimentação e escolha de lexemas em *Jamais*

Fazer três revisões dos originais antes de escolher a versão final não é regra, mas é quase um rito de Comparato. Ele afirma ser contra “inumeráveis reescrituras” por acreditar que isso tira “o vigor e a identidade” do texto (COMPARATO, 2018, p. 32). É possível identificar as etapas de testes nos documentos de processo da criação de *Jamais* pela alternância do uso de caneta e lápis, principalmente nas primeiras cenas. Há uma riqueza de rasuras, substituições e supressões no início do texto, até a pacificação da versão final, revelando uma preocupação com o impacto da abertura do espetáculo e o tom exato a ser assumido.

**Imagem 31:** *Jamais*: Substituições e acréscimos na didascália da cena 1



Fonte: Doc Comparato

No primeiro tratamento do texto, o dramaturgo coloca o fluxo de ideias no papel. A escrita é rápida e corrente, mas em alguns momentos é descontinuada para reflexão e escolha de palavras. Esse movimento se repete nas revisões, tanto para experimentar a sonoridade das frases e lexemas, como também para cortar excessos e trazer mais clareza ao texto que será oralizado. “Quando penso em cortar uma palavra ou diálogo, corto imediatamente” (COMPARATO, 2018, p. 31), Segundo ele, essa é uma forma de “liberar os instintos e o fluxo de pensamentos”.

Encontramos quatro tipos de rasuras, cada uma delas realizada de uma maneira, com um propósito, aplicadas em diferentes momentos da revisão do texto. Uma rasura bastante comum é a de substituição, em que uma palavra é riscada para colocação de outra que se aproxime melhor do valor semântico ou sonoro esperado. Observamos também várias rasuras de supressão, em que palavras ou frases inteiras são descartadas a fim de tornar o texto mais limpo e menos rebuscado. Por outro lado, há também rasuras de acréscimo, com a inclusão de lexemas ou ideias. Em minoria estão as rasuras de deslocamento, em que frases ou palavras são removidas de uma determinada posição do texto e recolocadas em outro momento.

Há rasuras mais vigorosas, indicando ações de supressão ou substituição bastante claras. Outros riscos, menos vigorosos, indicam uma experimentação lexical mais reflexiva. Encontramos nos rascunhos também asteriscos, grifos e setas indicando trocas e acréscimos. Pequenas cruzes sinalizam a pontuação e colchetes marcam o início dos parágrafos, como de costume. Esse processo empregado à primeira cena não se repete com o mesmo padrão na cena 2, toda escrita a lápis, com poucas anotações na revisão à caneta.

O volume maior de rasuras na cena 1 pode ser explicado pela complexidade

de abrir a ação dramática, introduzir o tema e apresentar as personagens. Sabendo-se que Comparato prefere escrever a lápis, justamente para poder apagar e fazer revisões, presumimos que, no caso de *Jamais*, a primeira cena tenha sido escrita à caneta por falta de lápis e borracha à disposição naquele exato momento em que as ideias estavam organizadas e maduras para ganhar forma e nascer como texto.

Analisaremos, abaixo, algumas passagens da primeira cena da peça *Jamais*, comparando as versões ao longo do processo. Trata-se de um diálogo entre Mestre Willen, o conselheiro, e seu aprendiz, Xesc. No quadro 30, verificamos a substituição do adjetivo “reverendíssimo” pelo adjetivo “eminente”. Ambos remetem a uma posição hierárquica superior, no entanto, o primeiro tem sua carga semântica associada ao sacerdócio, especialmente na igreja protestante. O segundo é mais neutro, relacionando-se melhor com a qualidade de excelência. Conforme Martins (2012, p. 107), “através do adjetivo o falante caracteriza emocionalmente o ser que fala”.

Percebemos também que na versão final, o autor preferiu que o auxiliar Xesc se referisse ao personagem Willen como “mestre”, em vez de utilizar o substantivo próprio, explicitando a relação hierárquica entre os dois e diminuindo uma possível sensação de intimidade ou pessoalidade no tratamento. Apesar disso, a personalidade intrépida de Xesc emerge quando o dramaturgo elimina a frase “releve o latim”, que poderia transmitir um caráter maior de subserviência, por parte do ajudante.

#### Quadro 30 - Xesc, ao se reportar ao mestre

Original	Observe os números, <b>reverendíssimo Willen</b> , estão corretos.
1.o tratamento	Observe os números, <b>eminente mestre</b> , estão corretos.
2.o tratamento	Observe os números, <b>eminente mestre</b> , estão corretos. <b>Releve o Latim.</b>
Versão final	Observe os números, <b>eminente mestre</b> , estão corretos.

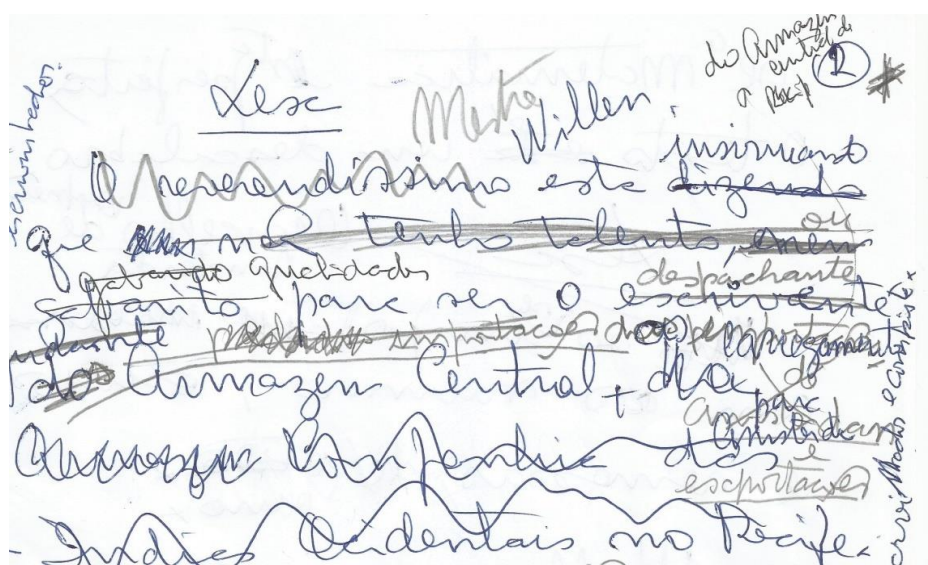
Fonte: elaborado pela autora

No quadro 31, a primeira revisão parece ter como objetivo principal corrigir uma redundância fonética no texto, que poderia soar como um trava-línguas ao ser entoada: por **certo/ está certa**. No primeiro tratamento, a pausa na estruturação da

frase sugere que o autor precisou depurar um pouco mais a ideia para encontrar a melhor solução lexical, um momento que Willemart (2009, p. 103) chama de “porta da criação”, quando o autor tem uma nova ideia para o texto ou a trama. Por fim, Comparato reestrutura completamente a sentença e experimenta os substantivos **matemática**, **contas** e **aritméticas**, fechando com esta última, que carrega um tom professoral. Ele ainda acrescenta uma qualificação para o substantivo.

**Quadro 31** - Mestre Willen avalia o trabalho de Xesc

Original	<b>Por certo</b> a matemática está certa.
1.o tratamento	<b>Não tenho dúvidas que</b> mas <b>matemática</b> .
2.o tratamento	Não tenho dúvidas que as <b>contas</b> estão perfeitas.
Versão final	Não tenho dúvidas que as <b>aritméticas</b> estão perfeitas.



Fonte: elaborado pela autora

**Imagem 32:** *Jamais*: reformulação da fala de Xesc (quadro 32)

Fonte: Doc Comparato

No quadro 32, a substituição do verbo de elocução “dizer” pelo também elocutivo, porém polissêmico, verbo “insinuar”, expande as nuances subjetivas da ação, retirando toda força afirmativa e objetiva do *dizer* e valorizando aspectos

implícitos que poderão ser explorados na entoação e gestos de quem representar a personagem Willen. A sonoridade das palavras é uma chave que pode abrir muitas possibilidades de interpretação para os atores. A pronúncia sibilante e sinuosa de “insinuando”, com suas cinco sílabas, atende melhor a esse propósito. Monteiro (2010, p. 153) entende que:

Se de um lado se compreende que os objetos podem ser designados por quaisquer palavras, sente-se de outro que alguns nomes evocam, pela sua própria constituição fonológica, elementos de ordem afetivo-sensorial que fazem supor uma espécie e vinculação espontânea entre o som e o significado.

Já a troca dos lexemas “talento” e “gabarito” por “qualidades”, simplifica o texto e o adapta ao contexto, uma vez que *gabarito* é uma palavra de origem francesa mais associada a modelo e posição hierárquica, enquanto o termo *qualidade*, de origem latina, denota característica, aptidão, habilidade. A palavra *qualidade* tem maior abrangência semântica, e como o texto será falado, isso deixa por conta do público inferir que qualidades seriam essas. A simplificação e lapidação dos excessos também são percebidos no descarte do artigo definido e do pronome pessoal, logo na primeira revisão.

A fala de Xesc também fica mais enxuta quando Comparato exclui o extenso nome do “Armazém Central da Companhia das Índias Ocidentais do Recife” e experimenta substituí-lo pela descrição das atividades realizadas pela Companhia (importações e exportações), mas decide retirar tudo e mantém apenas o “Armazém Central”, em que tudo mais ficará subentendido no desenrolar das cenas. Por fim, ser o “despachante” da instituição parece um objetivo mais ambicioso para o jovem Xesc do que ser o “escrevente”.

### Quadro 32 - Xesc questiona o Mestre

Original	<u>O</u> <b>reverendíssimo</b> está <b>insinuando</b> que <u>eu</u> não tenho <b>talento</b> nem gabarito para ser o <b>escrevente</b> do Armazém Central da <b>Companhia das Índias Ocidentais do Recife</b> .
1.o tratamento	<u>O</u> <b>reverendíssimo Willen</b> está <b>dizendo</b> que não tenho <b>talento</b> nem gabarito para ser o <b>escrevente</b> do Armazém

	Central da <b>Companhia das Índias Ocidentais do Recife.</b>
2.o tratamento	<b>Mestre Willen</b> está <b>insinuando</b> que não tenho <b>qualidades</b> para ser o <b>despachante</b> das <b>importações e exportações</b> do Armazém Central de Recife.
Versão final	Mestre Willen está insinuando que não tenho <b>talento ou qualidades</b> para ser o despachante do Armazém Central.

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 33 há uma interrupção no fluxo de pensamentos ainda durante a escritura do original, em que as frases são mais longas. Comparato escreve rapidamente à mão e tais pausas para mudança no curso do texto são uma espécie de planejamento local na linguagem escrita. No primeiro tratamento dado ao texto, o enunciado ganha ritmo com sentenças mais curtas. No segundo tratamento, que se cristalizou como a versão final, a pontuação é organizada e a ordem direta das frases confere mais dinamismo à ação.

Novamente, Comparato substitui o verbo dizer por outro, também de elocução, neste caso, afirmar. Quando Mestre Willen “afirma”, em vez de simplesmente “dizer”, a personagem ganha autoridade por meio do valor expressivo do verbo. Estas trocas promovidas pelo autor revelam consciência sobre o emprego de sinônimos que ganham contornos estéticos diferentes de acordo com o contexto.

A troca do verbo “irrita” pelo adjetivo “irritante” torna o posicionamento de mestre Willen menos pessoal, reforçando sua razão e hierarquia: o mestre não se irrita, não tem reações emocionais, é a atitude do aprendiz que se torna inadequada, irritante. A expressão “jovem escrivinhador” parece ter sido considerada excessiva ou desnecessária e foi eliminada. A reorganização da pontuação da última frase também torna o texto mais limpo, mais fácil de pronunciar e deixa as intenções mais claras.

**Quadro 33** - A objetividade do Mestre

Original	Basta <b>de conversa e sibilos</b> . <u>Não é do</u> Estou dizendo que a cada dia está pior no latim. Que o do este documento está sujo, cheio de rasuras e que manchas de tinta, e que se matemática é perfeita o texto está um descalabro.
1.o tratamento	Basta. <b>Me irrita</b> com seus brios. <b>É único pois</b> não existe mais ninguém para o cargo e sabe bem. Mas estou afirmando que a cada dia o <b>jovem escrevinhador</b> está pior no latim. Que este documento está sujo, cheio de rasuras, <b>será tinta?</b> Bem. Manchas de tinta, e que se a matemática está perfeita, o texto é um descalabro.
Versão final	Basta. <b>É irritante</b> escutar seus falsos brios. <b>É único</b> . Estou afirmando que a cada dia está pior no latim. Que este documento está sujo, cheio de rasuras e manchas de tinta. <b>Será tinta?</b> Bem, e que se a matemática está perfeita, o texto é um descalabro.

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 34, o reordenamento das palavras torna a frase mais expressiva. No original, a ênfase está na palavra “não”; no primeiro tratamento, a ênfase recai sobre a palavra “consegue”. Na versão final, troca-se o verbo “consegue” pelo verbo “tem” e acrescenta-se o substantivo “coração”, altamente polissêmico e, portanto, expressivo, metafórico, evocador de imagens e significados afetivos. A escolha desta palavra (coração) dá contornos ao caráter de mestre Willen, indicando que, apesar de sua posição hierárquica e de suas exigências técnicas, ele tem “coração”, ou seja, tem bons sentimentos.

**Quadro 34** - Mestre Willen tem coração

Original	Não vai, não. Sou filho de seu melhor amigo. E <b>consegue não fazer</b> maldades comigo.
1.o tratamento	Não vai, não. Sou filho de seu melhor amigo. E <b>não consegue fazer</b> maldades comigo. Tem coração pa
Versão final	Não vai, não. Sou filho de seu melhor amigo. E <b>não tem coração para fazer</b> maldades comigo.

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 35, encontramos uma rasura de substituição que tem o claro objetivo de calibrar a imagem sonora da expressão e, conseqüentemente, seu valor semântico. Comparato simplifica, trocando três palavras (“montes de quilos”) por apenas uma (“arroba”). Na última frase, a mudança sutil é na pontuação, em que o dramaturgo reduz uma das pausas, substituindo um ponto por vírgula, tornando a fala mais fluida.

**Quadro 35** - Willen reflete sobre o latim

Original	Tantos quilos de toucinho, outros litros de vinho, <b>montes de quilos</b> de açúcar e metros de tecidos negros. Somas e subtrações. A matemática é assim: ou se erra ou se acerta. É uma ciência exata. Sem nuances. Já o latim...
Versão final	Tantos quilos de toucinho, outros litros de vinho, <b>arrobas</b> de açúcar e metros de tecidos negros. Somas e subtrações. A matemática é assim: ou se erra ou se acerta. É uma ciência exata, sem nuances. Já o latim...

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 36, identificamos rasuras de supressão, substituição, adição e uma correção conceitual. No primeiro tratamento dado ao texto, Comparato troca o pronome pessoal de terceira pessoa, que era vago, por sujeito determinado: o conselho de Amsterdã. O autor também elimina o advérbio modalizador “mesmo” e alguns artigos, tornando a frase mais enxuta e objetiva. No segundo tratamento, são feitos acréscimos do adjetivo “supremo” e do pronome oblíquo “se”. Estas alterações incrementam a expressividade do texto, permitindo a inferência de que há um poder superior, uma força maior, uma hierarquia acima de Mestre Willen, à qual o aprendiz não tem acesso e contra a qual não pode lutar.

Na versão final, houve a supressão da qualidade “de ouro” referindo-se às remessas. Esta supressão é também uma correção, já que a principal mercadoria de interesse dos holandeses, no século XVII, era o açúcar. O ciclo do ouro intensificou-se no século seguinte, na região das Minas Gerais.

#### Quadro 36 - Xesc critica o conselho de Amsterdã

Original	<b>Eles</b> só importam <b>mesmo</b> com os números, os lucros e remessas <b>de ouro</b> .
1.o tratamento	<b>O conselho de Amsterdã</b> só importa com números, lucros e remessas <b>de ouro</b> .
2.o tratamento	<b>O conselho supremo de Amsterdã</b> só <b>se</b> importa com números, lucros e remessas <b>de ouro</b> .
Versão final	<b>O conselho supremo de Amsterdã</b> só se importa com os números, lucros e remessas.

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 37, observamos a supressão do imperativo “basta”, que já havia sido empregado na fala anterior da personagem, conforme vimos no quadro 33. É uma lapidação do texto, com objetivo de torná-lo mais limpo esteticamente e menos

repetitivo. Na versão final há o acréscimo do substantivo “nativos”, um elemento simbólico importante do ponto de vista histórico, uma vez que os portugueses burlavam as próprias leis para escravizar indígenas insubordinados.

**Quadro 37** - Willen repreende Xesc

Original	<b>Basta.</b> Um dia ainda mando cortar sua língua como fazem os portugueses com os escravos.
1.o tratamento	Um dia ainda mando cortar sua língua como fazem os portugueses com os escravos.
Versão final	Um dia ainda mando cortar sua língua como fazem os portugueses com os escravos <b>e nativos.</b>

Fonte: elaborado pela autora

No quadro 38, a experimentação começa pela substituição do verbo “parar” pelo substantivo “vírgulas”. Nenhuma das opções causa o efeito desejado e o autor faz um corte drástico, reduzindo seis enunciados a três. A troca do ponto final pelas reticências, na primeira sentença, não causa efeito de continuidade, mas sugere a diminuição do volume da voz da personagem, como se a fala fosse morrendo, até o pedido de silêncio. Esse efeito é reforçado pela inversão na ordem dos enunciados finais.

**Quadro 38:** Willen pede silêncio

Original	Basta. Pare de falar. Parece que bebeu água de penico quando era pequeno. Fala sem <b>parar. Escuta. Silêncio.</b>
1.o tratamento	Basta. Pare de falar. Parece que bebeu água de penico quando era pequeno. Fala sem <b>vírgulas.</b> Escuta. Silêncio.

Versão final	Parece que bebeu água de penico quando era pequeno... <b>Silêncio. Escuta.</b>

Fonte: elaborado pela autora

No primeiro manuscrito de *Jamais*, a capa está escrita a lápis – como é costume do dramaturgo - e a partir do índice de cenas, que está incompleto, até o fim da cena 1, o texto corre em tinta azul com ajustes e revisões feitas em grafite. A segunda cena segue a lápis. Não está claro o momento em que o índice de cenas foi concluído. Há um reforço feito com tinta preta, no início da primeira cena, sobre a palavra “neoclássica”, a grafia do número 1, indicando o número da página, com a mesma tinta escura, além um acréscimo na primeira rubrica, ou didascália. Acreditamos que estas anotações foram feitas posteriormente (entre 2010 e 2013), quando o autor decidiu publicar as peças.

Entre os textos da *Trilogia da Imaginação*, *Jamais* é o que melhor se aproxima dos textos de Comparato escritos para televisão. Talvez pela origem do argumento, inicialmente pensado para tela, talvez pelas características do protagonista, uma personagem viril, mitificada, envolvida em lutas violentas e conflitos com instâncias do poder. É um caminho já percorrido pelo dramaturgo em séries como *O tempo e o vento* (capitão Rodrigo) e *Arnau* (conde Arnau). No entanto, o texto teatral passou por um período de decantação de mais de vinte anos, o suficiente para que a linguagem pudesse ser reduzida ao essencial, no que tange ao número de personagens e cenários, um formato apropriado para o palco.

Os diálogos são rápidos, as cenas curtas e as intenções muito claras. Desde a primeira cena, as personagens são bem desenhadas com características próprias e ações estratégicas na trama. Até mesmo os objetos usados em cena foram escolhidos cuidadosamente para que, assim como as palavras, não sobrassem, nem faltassem, mas transmitissem simbolicamente os sentimentos em relação a uma época de morte e renascimento. Aparentemente menos complexo que os pares da Trilogia, esse texto guarda o tempo e o trabalho necessários para alcançar uma simplicidade funcional para a dramaturgia. Remanesceram as memórias mais marcantes da infância e das pesquisas relacionadas àquele período, além de uma fluidez textual própria de uma temática que empolga a escrita do autor.

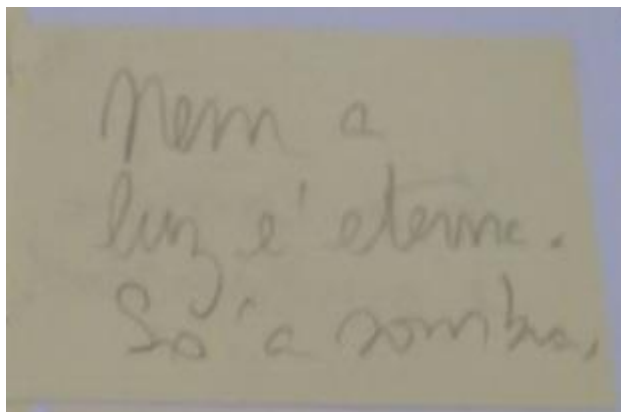
### 3.5.3 *Eterno*, do Primeiro Gesto às Formas

*“Ainda que volta e meia alguém morra, é tudo muito eterno”*

*Adélia Prado*

*Eterno*, a terceira parte da trilogia, é uma rendição à efemeridade da vida e de tudo o que é criado pelo homem. Uma série de reflexões, anotadas por Comparato em folhas adesivas de pequenos blocos de notas, alimentam a construção filosófica do texto como células que se expandem, multiplicam ou aglutinam, compondo novas estruturas. São frases como: “Nem o cinema é eterno, porque é feito de sombras e luz”; “nem a luz é eterna, só a sombra”; “O eterno é o nada. A sombra. Nada é eterno”; “a resignação é o sentimento de que nada vale a pena”; “chega no céu ou no eterno uma carta de reclamação”; “escorpião? Monte Sinai”; ou “não sei ser artista / todos consideram um talento e fazer das coisas arte é a mitologia dos despossuídos”.

**Imagem 33** – Nem a luz é eterna, só a sombra.



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

Esses pensamentos, registrados e guardados, indicam o movimento de retenção das ideias, para que possam ser retomadas e desenvolvidas. Algumas tomarão forma de diálogo, tal como na cena treze, a cena da Jangada:

(O.W.) – Por favor, não jogue a filmadora no mar. Vai destruir imagens maravilhosas.

(Madalena) – Mas não era eterno?

(O.W.) – Foi um modo de dizer.

(Madalena) – Não sou burra, nem tola. Entendi perfeitamente:

foi um modo de dizer que a palavra 'eterno' sempre precisa de 'Xanadus' para existir.

Nesta terceira peça, Comparato quer ir ao limite, fazendo convergir mitologia grega, arquétipos judaico-cristãos, cultura popular brasileira e a influência norte-americana no pós-guerra em um texto que evoca o realismo fantástico – uma possível referência a Gabriel García Márquez, com quem o dramaturgo trabalhou e manteve uma longa amizade. No Brasil, o movimento que incorpora naturalmente elementos “mágicos” à narrativa de eventos cotidianos teve pouco impacto na literatura, mas foi resgatado nesta peça da *Trilogia da Imaginação*.

O realismo fantástico se manifesta na América Latina entre as décadas de 1940 e 1970, período em que despontam os embriões de ideias estéticas que Comparato alimenta em *Eterno*. Assim como na obra icônica de Márquez, *Cem anos de Solidão*, o texto dramático de Comparato se constrói em um vilarejo ficcional e envolve uma família confrontada com seu destino, traçado a partir de uma origem de pecado, que carece de redenção.

O elo entre a realidade e a magia não é, como se pode imaginar inicialmente, a bagagem Orson Welles, cheia de truques cinematográficos. Quando o cineasta chega a um território perdido no litoral cearense, descobre histórias que estavam além dos efeitos especiais. Ele conhece o jovem Bento, que tem intimidades com a terra e se comunica com o céu, fazendo previsões incompreensíveis.

Uma das profecias diz que irá “nevar sobre o mar do Ceará e em cima do areal”. Há nesta fala da personagem uma referência à figura do líder do Arraial de Canudos, Antônio Conselheiro, que profetizou nos fins do século XIX: “o sertão vai virar mar e o mar vai virar sertão”. Apesar de sua capacidade para organizar e fazer subsistir uma comunidade de aproximadamente 23 mil pessoas miseráveis, em um lugar inóspito do sertão da Bahia, Conselheiro foi taxado de louco, paranoico ou fanático religioso.

Comparato resgata, nas profecias de Bento, as credices do sertão brasileiro; a essência da tragédia clássica (o confronto do homem com seu próprio destino); e as nuances apocalípticas da guerra, que destrói mundos conceituais para construção de outros. A figura autoritária do “pai”, incorporada pela personagem Miguel, rejeita Bento por não compreender a relação mística

entre o rapaz e o universo. Mas o destino é implacável, apagando a linha entre o possível e o impossível e deixando em Mr. Welles a eterna dúvida sobre os limites entre o sonho e a realidade.

### 3.5.3.1 Entre o real e a imaginação

*Eterno* tem como mote os dias em que Orson Welles deixou de entrar em contato com a própria equipe de filmagem, no Brasil, quando tudo parecia dar errado nos trabalhos do cineasta norte-americano. A grande razão daquela empreitada em terras tropicais, nos idos de 1942, era filmar o carnaval e outras histórias pitorescas que corroborassem os interesses políticos comuns entre América Latina e Estados Unidos.

Mas parecia haver uma maldição sobre o projeto. Para começar, os equipamentos não chegaram no prazo previsto e, para filmar o carnaval, foi preciso improvisar tomando câmeras de empréstimo. Pouco foi produzido e muitas filmagens tiveram de ser encenadas em clubes, pois já não era possível registrar os desfiles no momento em que aconteceram, de fato.

Welles também tentou reconstituir a chegada de quatro pescadores cearenses ao Rio, depois de 61 dias no mar. Os trabalhadores queriam apresentar reivindicações ao governo Getúlio Vargas. As gravações fariam parte de um episódio do programa *It's all true*, mas uma onda forte atingiu a embarcação, causando a morte de um dos jangadeiros. O corpo nunca foi encontrado.

O acidente abalou ainda mais o cineasta, que já vinha sendo pressionado pelos estúdios RKO com cortes no orçamento – o longa sobre o carnaval estaria ficando mais caro que *Cidadão Kane* e o material era insuficiente. Welles chegou a ir até o Ceará, para tentar finalizar o material sobre os pescadores e homenagear o jangadeiro morto. Em meio a essa confusa temporada no Brasil, a RKO mudou de donos e Orson Welles foi demitido.

A briga entre Welles e a RKO foi notícia no Brasil. O jornal carioca *A Noite* chegou a noticiar o fracasso dos trabalhos do cineasta norte-americano, no Rio de Janeiro. Consternado, o poeta Vinícius de Moraes, que também era crítico de cinema, foi buscar explicações “direto na fonte”. Em um artigo publicado pelo impresso *A manhã*, ele narra:

No dia anterior eu soubera que Orson Welles tinha chegado do Ceará, já brigado com a RKO; preocupado justamente com o destino do seu filme, dei um pulo ao seu hotel, em Copacabana, para saber em que pé andavam as coisas. Foi até engraçado, porque, avisado pela portaria, ele confundiu meu nome com um certo diretor argentino, Mora ou lá o que seja, e mandou dizer que não estava. Soube depois que a pessoa em questão aumentava-lhe a chatura dos pés, mas o que é certo é que por isso esperei-o mais de meia hora no hall. Quando desceu, tomou um susto ao ver-me, fez um grande espanto, riu-se muito da confusão (que eu espero fosse verdadeira), e convidou-me para uma volta pela praia. Lá então soube dos detalhes do incidente. Mas no que se refere ao filme, garantiu-me Orson Welles que estava quase pronto, precisando apenas de pequenas filmagens em estúdio, e que seria exibido, não houvesse sobre isso a menor dúvida. Disse-me mesmo que viria ao Brasil para o lançamento (MORAES, 1942)<sup>22</sup>.

Moraes finaliza o artigo afirmando que já tinha visto Orson Welles exagerar muitas vezes, mas que mentir, nunca. O “poetinha” acompanhou algumas gravações de *Its all true* e, em várias oportunidades, demonstrou admiração pela dedicação de Welles ao trabalho e pela personalidade do cineasta, descrito como “esplêndido”:

E que energia, que vitalidade, que ubiqüidade há nesse grande brasileiro! Brasileiro, sim; Orson Welles começa a conhecer o Brasil, ou pelo menos um lado importante da alma do Brasil, melhor que muito sociólogo, que muito romancista, que muito crítico, que muito poeta brasileiro que anda por aí. Sua visão é às vezes crua, mas nunca peca por injustiça. E Orson Welles soube compreender como ninguém a importância do nosso caráter, dos nossos erros, dos nossos comodismos, das nossas qualidades por assim dizer negativas. A isso ele dá importância, à natureza coletiva que se começa a formar a bem dizer do nada, num impulso brasileiro, de criação autodidata, à luz das melhores e piores influências, e em verdade autônoma. (...)É um ótimo companheiro. Visse o leitor o modo como trata os seus atores, sempre brincando com eles, sempre os ajudando, nunca os pondo nervosos ou encabulados, e teria uma boa noção da dificuldade e da trabalhadeira que um filme dá a um diretor consciente (MORAES, 1942).<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Artigo publicado pelo jornal *A manhã*, em 8 de novembro de 1942. Disponível em <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/proposito-da-cronica-fracassou-o-filme-de-orson-welles>. Acesso em 10-06-2020.

<sup>23</sup> Artigo publicado pelo jornal *A manhã*, em 30 de abril de 1942. Disponível em <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/orson-welles-em-filmagem>. Último acesso em

Apesar da genialidade do homem que causou pânico em massa ao narrar no rádio uma adaptação do romance Guerra dos Mundos, em 1938, a fase mais madura de sua arte foi rejeitada. Os ousados filmes documentais gravados em terras brasileiras ficaram no esquecimento durante quatro décadas – ao contrário da má fama de não concluir projetos. Ainda assim, as filmagens realistas, feitas com luz natural e câmera na mão, inspiraram gerações de cineastas e documentaristas.

Nada que supere, no entanto, as contribuições deixadas em *Cidadão Kane*, ao explorar com maestria no cinema o recurso do *flashback*, que já conhecíamos na literatura como analepse. Doc Comparato faz uma homenagem ao legado de Orson Welles e à criatividade, reverenciando-o sem caricaturas:

Sou fã da criatividade, adoro arte! Mas não gosto de ‘samba exaltação’, não faço isso. O Orson Welles... ele chegou ao pico da criatividade, chegou ao limite. Essa obra não é só sobre roteiro, sobre cinema... é mais do que isso. Ele pinta, ele ouve rádio... ele fotografa. De repente uma coisa some, outra quebra, outra é jogada no mar... o filme não dá certo e ele fica sozinho. Ele veio gravar ‘*Tudo é verdade*’ e viu que a verdade é muito mais chocante que a mentira (COMPARATO, 2019).

Fatos verídicos não entram no texto de Comparato, que faz justamente o contrário: aproveita a brecha oculta da história para criar uma aventura totalmente ficcional vivida por Welles nos dias misteriosos em que o cineasta tomou um jipe e sumiu pelo litoral, sem dar explicações. Conforme o dramaturgo afirma em entrevista a esta pesquisadora, a mesma estratégia foi usada, em 1982, para criar o roteiro da minissérie Lampião e Maria Bonita:

Se a personagem existiu e tem uma história de domínio público, eu faço uma grande pesquisa. Mas quando eu termino a pesquisa eu fecho tudo, jogo de lado e encerro essa fase, não volto. Depois que eu suguei tudo, eu tiro a pesquisa do caminho. Aí vem a parte da ficção, comendo, transformando aquilo tudo. É um processo em que eu pego o real e acho uma brecha que a história não alcança. Um instante que ninguém conhece, que não se sabe nada sobre o que aconteceu com essa figura, seja Lampião, seja Orson Welles (COMPARATO, 2019).

Há um descompasso, todavia, entre o ano em que Welles esteve no Brasil (1942) e a detonação da bomba de Hiroshima (1945), outro ponto, de convergência real-imaginação, que sustenta *Eterno*. Na peça, o cineasta deixa

o Brasil logo depois que os Estados Unidos bombardeiam o Japão e a guerra chega ao fim. Mesmo assim, os temas são conexos, uma vez que o interesse dos Estados Unidos nas filmagens era conquistar apoio da América Latina na Segunda Guerra Mundial.

Aparentemente, o aporte ao projeto de Welles começou a minar quando a realidade social – e racial – do Rio de Janeiro mostrou-se real demais para ser divulgada, justamente no momento em que a encomenda era um filme oficial, que romantizasse a favela, ocultando a desigualdade e o que se considerava, naquela época, promiscuidade sexual. Comparato usa de sua liberdade poética para fazer convergir fatos históricos e ficção a fim de expressar o sentimento de que apenas o mistério é eterno.

### 3.5.3.2 Trazendo ideias para o concreto

A narrativa de *Eterno* se dá no intervalo de tempo do desconhecido para falar de questões universais. Essa abordagem fica muito clara desde o primeiro rascunho da introdução, escrito a lápis. Há uma anotação inicial, também a lápis, marcando a primeira página da introdução com o número 1. Depois, com tinta escura, a página foi reclassificada – possivelmente no terceiro tratamento dado ao texto – com o número 5, posterior às páginas em que constam título, dedicatória, folha de rosto e índice geral.

Acreditamos que a introdução foi escrita depois que o dramaturgo já havia concluído a primeira cena (Cena do Ovo Selvagem), manuscrita em tinta azul, com o número 1 no canto superior direito da página – detalhe que não foi alterado nas revisões seguintes. A partir da segunda cena (Cena do Cavalete) o manuscrito passa a ser feito a lápis. A escrita ocupa frente e verso da folha, sendo que apenas a parte da frente é numerada.

Já na introdução encontramos substituições feitas após apagamentos e rasuras e um acréscimo lexical que chama a atenção, logo no início: a colocação do adjetivo “teatral” depois do substantivo “texto”, indicando que, na gênese da construção, a intenção estava endereçada ao formato palco, com cenas criadas para serem vistas pelo olho humano, não pela lente da câmera. O apagamento da palavra “totalmente”, substituída por “redondamente”, também demonstra uma preocupação com a carga expressiva de cada lexia,

revelando uma preferência estética e o entendimento de que o texto de teatro é publicável e, portanto, passível de ser visto como objeto de leitura, não apenas de encenação.

No quadro 39, acompanhamos os movimentos germinativos da escrita da introdução da peça, fundamental para contextualização do leitor. Usamos negrito para ressaltar acréscimos e sublinhados para marcar substituições. Entre colchetes indicamos rasuras ou apagamentos, sendo que algumas indicações, em itálico, não foram transcritas para evitar imprecisões.

Não foi possível definir com exatidão o intervalo entre a produção do rascunho original e o primeiro tratamento. Mas está claro que a prioridade do dramaturgo, ao fazer as alterações, é a clareza e o caráter didático do texto. As correções ortográficas foram deixadas para a revisão final, de modo que as preocupações com formalidades normativas não atrapalhassem o fluxo da escrita.

**Quadro 39** – *Eterno*: Revisões da introdução.

Original (a lápis)	<p><b>INTRODUÇÃO</b></p> <p>Se alguém espera encontrar neste texto uma biografia sobre O.W., está totalmente enganado. Aliás existe extenso material bibliográfico ao alcance de qualquer pessoa. Só é bom recordar que em seu primeiro filme, “Cidadão Kane”, O.W. transforma a linguagem áudio-visual para sempre.</p> <p>O mundo vivia os horrores da segunda-guerra mundial, enquanto O.W. impactava as artes transformando o flashback a memória do personagem em ação. Que tornasse o abstrato algo encenado e real. [<i>dois apagamentos sobrepostos</i>]</p> <p>Mais criativo que isto em 1942,</p> <p>Atualmente, mais de cinquenta anos depois, o recurso do flash-back é utilizado até em desenho animado. [<i>apagamentos sobrepostos</i>] Estamos introjetados dele flash-backs [na televisão] que para</p>
-----------------------	--

todos que já aceitamos sem contestar, que a memória do personagem se torne ação e, portanto, “verdade e vida” tornando

O.W. sofisticou o pensamento por tornar o abstrato de um ser inventado em algo encenado e real.

Seria assim como a visão do abstrato do abstrato.

A guerra se foi, mas o flash-back ficou.

Naquela época a maioria da plateia não entendia o filme de O. W. mas também sentia atrás daquela ficção existia uma realidade duradoura para se contar um filme.

Agora imaginem O.W. no topo da glória aos vinte e oito anos, na beira do abismo. Era adorado e *[apagamentos sobrepostos por rasuras, também apagadas, sobrepostas por texto em tinta escura]*

*[apagamentos sobrepostos por escrita a lápis]*

O filme se chamaria “tudo é verdade” e O. W. queria um filme realista, bem distante das *[apagamentos]* anteriores. Chegou ao Brasil como celebridade e saiu enxotado. O filme nunca foi terminado. Acidentes e incidentes marcaram sua passagem no Brasil. Um dos atores do filme, um jangadeiro, se afogou em plenas filmagens. Mas não vou vos contar nada disso. A peça vai nos remeter aos dias secretos de O.W. nas praias do

Nas dunas de um lugar que parecia o paraíso.

Durante as filmagens, assim contam os livros, O.W. desapareceu com um jeep pelo litoral. *[apagamentos e rasuras]*. E agora esses dias afloram, não pela verdade ou, tudo escrito até agora é pura verdade. Talvez. Porque se escrevermos verdades e fatos da vida de O.W., a partir de agora em diante

O certo é, como ele mesmo afirmou, sua vida foi ao

	<p>contrário “começou pelo topo de depois foi pela ladeira abaixo”</p> <p>E isto é [apagamento]</p> <p>Tudo é relativo. Pode ser verdade. Talvez. Porque se escrevemos até agora verdades e fatos da vida O.W., a partir da agora em diante não cairemos em mentiras mas no luminoso campo da imaginação. O que teria acontecido nestes dias distantes de seu desaparecimento. Será pura imaginação. A resposta será pura imaginação. Resposta: não tenho a menor ideia, nem mentiras, nem verdades, só uma torrente de especulações. Só imaginação. Bem ao estilo O.W. [apagamento] Bem-vindos ao teatro. Bem-vindos ao espetáculo.</p> <p>DC. Copacabana/agosto/2006</p>
<p>1.o tratamento (também a lápiz)</p>	<p>INTRODUÇÃO</p> <p>Se alguém espera encontrar neste <b>texto teatral</b> uma biografia sobre O. W. está <u>redondamente</u> enganado. Aliás, existe farto material bibliográfico ao alcance de qualquer pessoa. Em todo caso, seria bom recordar que <u>apenas com seu primeiro filme</u>, “Cidadão Kane”, O.W. transforma a linguagem áudio-visual para sempre. O mundo vivia os horrores da Segunda Guerra Mundial, enquanto O.W. impactava as artes fazendo do “flash-back” uma das linguagens [rasuras] do cinema. O flash-back transforma a memória do personagem em ação, em uma cena ao vivo torna o abstrato em algo encenado e real. <u>Atualmente, mais de cinquenta anos depois, o recurso do flash-back é usado até em desenho animado. Estamos tão introjetados dele, que aceitamos sem contestar, que a memória da personagem se torne ação e, portanto, “verdade e</u></p>

vida". O.W. sofisticou o pensamento ao tornar o "abstrato de um ser inventado", em algo encenado e efetivo. Seria assim como a visão do "abstrato do abstrato". **O passado passando como se fosse o presente.** A guerra se foi, mas o flash-back ficou. Naquela época a maioria da plateia não entendia o filme de O. W. apesar de perceber que atrás daquele truque existia uma ferramenta duradoura para se contar um filme.

Tinha vinte e oito anos e resolve filmar sua terceira obra prima no Brasil. O filme se chamaria "tudo é verdade" e O.W. queria um filme realista. Bem distante da ficção desvairada dos trabalhos anteriores. Chegou ao Brasil como **uma** celebridade **planetária** e saiu enxotado. O filme nunca foi terminado. Acidentes e incidentes marcaram sua passagem pela costa do Brasil. Um dos atores, um jangadeiro, se afogou em [rasura] filmagens. Mas não vou contar nada disto. A peça vai nos remeter para os dias secretos de O.W. nas praias atlânticas. Nas dunas de um lugar que parecia um paraíso. Durante as filmagens, assim contam os livros, O.W. desapareceu com um jeep pelo litoral. Queria se aliviar de tanta tensão. Pode ser. O certo é, como ele mesmo afirmou, sua vida foi sempre ao contrário "começou pelo topo e depois foi pela ladeira abaixo". "Sou um gênio que perdeu o talento", ele declarou ao deixar o Brasil. Talvez. Porque se escrevemos até agora verdades e fatos da vida de O.W. a partir deste instante não cairemos em mentiras. Mas no luminoso e **obscuro** campo da imaginação, onde tudo é possível se credível. O que teria acontecido nas dunas durante seu desaparecimento? Resposta:

	<p>nem mentiras, ou <b>muito menos</b> verdades, só uma torrente de especulações. Só imaginação. Bem ao estilo O.W. Bem-vindos ao teatro. Bem-vindos ao espetáculo.</p>
<p>2.o tratamento (rasuras e acréscimos feitos com tinta escura)</p>	<p>INTRODUÇÃO</p> <p>Se alguém espera encontrar neste texto teatral uma biografia sobre O. W. está redondamente enganado. Aliás, existe farto material bibliográfico ao alcance de qualquer pessoa. Em todo caso, seria bom recordar que apenas com seu primeiro filme, “Cidadão Kane”, O.W. transforma a linguagem áudio-visual para sempre. O mundo vivia os horrores da Segunda Guerra Mundial, enquanto O.W. impactava as artes fazendo do “flash-back” uma das linguagens [rasuras] do cinema. O flash-back transforma a memória do personagem em ação, em uma cena ao vivo torna o abstrato em algo encenado e real. Atualmente, mais de cinquenta anos depois, o recurso do flash-back é usado até em desenho animado. Estamos tão introjetados dele, que aceitamos sem contestar, que a memória da personagem se torne ação e, portanto, “verdade e vida”. O.W. sofisticou o pensamento ao tornar o “abstrato de um ser inventado”, em algo encenado e efetivo. Seria assim como a visão do “abstrato do abstrato”. <b>O passado “inventado” do personagem “inventado” passando como se fosse o presente do personagem “inventado”. Tudo “inventado” e espelhado. [Pura] Criatividade pura.</b> A guerra se foi, mas o flash-back ficou.</p> <p>Naquela época a maioria da plateia não entendia o filme de O. W. apesar de perceber que atrás daquele truque existia uma ferramenta duradoura para se</p>

contar um filme. **E no auge da glória e da incompreensão o improvável acontece.**

Tinha vinte e oito anos e resolve filmar sua terceira obra prima no Brasil. **Um país esquecido e remoto em 1942.** O filme se chamaria “tudo é verdade” e O.W. queria um filme realista. Bem distante da ficção desvairada dos trabalhos anteriores. Chegou ao Brasil como uma celebridade planetária e saiu enxotado. O filme **que rodou** nunca foi terminado. **Existe em pedacinhos.** Acidentes e incidentes marcaram sua passagem pela costa do Brasil. Um dos atores **[da obra] do filme**, um jangadeiro, se afogou em **suas filmagens [plena filmagem frente das câmeras. Um]** Mas não vou contar nada disto. A peça vai nos remeter para os dias secretos de O.W. nas praias atlânticas. Nas dunas de um lugar que parecia um paraíso. **Sumiu dois dias.** Durante as filmagens, assim contam os livros, O.W. desapareceu com um jeep pelo litoral. Queria se aliviar de tanta tensão. Pode ser. O certo é, como ele mesmo afirmou, sua vida foi sempre ao contrário “começou pelo topo e depois foi pela ladeira abaixo”. “Sou um gênio que perdeu o talento”, ele declarou ao deixar o Brasil. Talvez. **Tudo é possível.** Porque se escrevemos até agora verdades e fatos da vida de O.W. a partir deste instante não cairemos em mentiras. Mas no luminoso e obscuro campo da imaginação, onde tudo é possível se credível. O que teria acontecido nas duras durante seu desaparecimento? Resposta: nem mentiras, ou muito menos verdades, só uma torrente de especulações. Só imaginação. Bem ao estilo O.W. Bem-vindos ao teatro. Bem-vindos ao espetáculo.

<p>Versão final texto teatral</p>	<p>Se alguém espera encontrar neste texto teatral uma biografia sobre O.W., está redondamente enganado. Aliás, existe extenso material biográfico ao alcance de qualquer pessoa. Em todo o caso, seria bom recordar que apenas com seu primeiro filme, Cidadão Kane, O.W. transforma a linguagem audiovisual para sempre. O mundo vivia os horrores da Segunda Guerra Mundial, enquanto O.W. impactava as artes fazendo do flashback uma das linguagens do cinema. O flashback transforma a memória do personagem em ação, em uma cena ao vivo, torna o abstrato em algo encenado e real. Atualmente, mais de cinquenta anos depois, o recurso do flashback é utilizado até em desenho animado. Estamos tão introjetados dele que já aceitamos, sem contestar, que a memória do personagem se torne ação e, portanto, “verdade e vida”. O.W. sofisticou o pensamento do tornar “o abstrato de um ser inventado” em algo encenado e efetivo. Seria assim como a visão do “abstrato do abstrato”. O passado “inventado” do personagem “inventado” passando como se fosse o presente do personagem “inventado”. <b>Tudo “inventado” e espelhado.</b> Criatividade pura.</p> <p>A guerra se foi, mas o flashback ficou. Naquela época a maioria da plateia não entendia o filme de O.W., apesar de perceber que atrás daquele truque existia uma ferramenta duradoura para se contar um filme. E no auge da glória e da incompreensão, o improvável acontece. Tinha 28 anos e resolve filmar sua terceira obra-prima no Brasil. Um país esquecido e remoto em 1942. O filme se chamaria Tudo é Verdade, e O.W. queria um filme realista, bem</p>
---------------------------------------	--

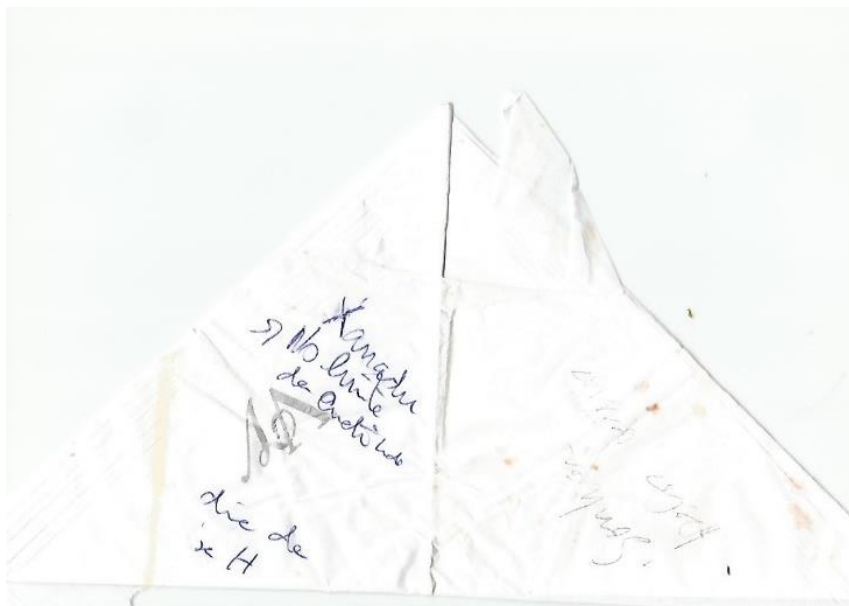
	<p>distante da ficção desvairada dos trabalhos anteriores. Chegou ao Brasil como uma celebridade planetária e saiu enxotado. O filme que rodou nunca foi terminado. Existe em pedacinhos. Acidentes e incidentes marcaram sua passagem pela costa do Brasil. Um dos atores do filme, um jangadeiro, se afogou em suas filmagens. Mas não vou contar nada disso. A peça vai nos remeter para os dias secretos de O.W. nas praias atlânticas. Nas dunas de um lugar que parecia um paraíso. Durante as filmagens, assim contam os livros, O.W. desapareceu com um jeep pelo litoral. Sumiu dois dias. Queria se aliviar de tanta tensão, pode ser. O certo é, como ele mesmo afirmou, sua vida foi sempre ao contrário: “Começou pelo topo e depois foi pela ladeira abaixo.” “Sou um gênio que perdeu o talento”, declarou ao deixar o Brasil. Talvez. Tudo é possível. Porque se escrevemos até agora verdades e fatos da vida de O.W., a partir deste instante não cairemos em mentiras, mas no luminoso e obscuro campo da imaginação, no qual tudo é possível se credível. O que teria acontecido de verdade durante seu desaparecimento? Resposta: nem mentiras ou muito menos verdades, só uma torrente de especulações. Só imaginação. Bem ao estilo O.W. Bem-vindos ao teatro. Bem-vindos ao espetáculo.</p> <p>DC / Copacabana / <b>julho</b> / 2013</p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora



“sonhar pelos outros”, possível referência ao trabalho desenvolvido com Gabriel Garcia Márquez em *Alugo-me para sonhar*, que também trata do ofício do criador.

**Imagem 35** - Anotação em guardanapo.

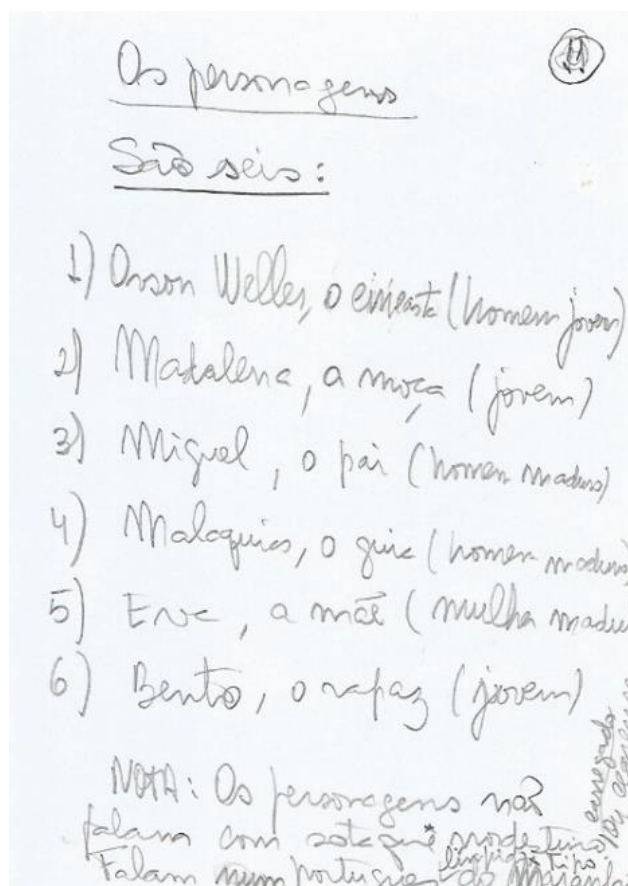


Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

As rubricas iniciais indicam que a ficção se passa no Ceará, em 1942, e que o cenário deve ser composto por areia, céu e água. São seis as personagens, sendo que Mister Welles é a única inspirada em uma figura pública histórica. As outras são (imagem 36):

- 1) Madalena (moça jovem)
- 2) Miguel, o pai (homem maduro)
- 3) Malaquias, o guia (homem maduro)
- 4) Eva, a mãe (mulher madura)
- 5) Bento (rapaz jovem)

**Imagem 36:** Lista original de personagens



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

No texto para teatro, o autor propõe que a plateia passe por uma instalação que aborde o impacto das bombas nucleares sobre Hiroshima e Nagasaki, antes de adentrar a sala de espetáculo. É um recurso que situa o público no clima de guerra pelo qual o mundo passava. O texto prevê 15 cenas, cada uma delas com um nome icônico e indicação sobre a luminosidade (dia, tarde, noite). Faremos, a seguir, uma análise do movimento de criação das primeiras cenas, do rascunho para o texto dramaturgico, publicado em 2013, e da versão final da peça teatral para a primeira versão do roteiro para cinema.

Na capa do manuscrito, chama atenção a nota, logo acima do título, à esquerda: “os dias secretos de Orson Welles no Brasil”, título que acabou sendo escolhido para o roteiro cinematográfico (imagem 36). Em seus dias secretos, o Orson Welles da ficção encontra uma família de pescadores composta por um suposto pai, autoritário, uma mãe que sofre com feridas que nunca cicatrizam, um jovem que ouve vozes - e acredita ter capacidades mediúnicas de prever o futuro - e a irmã dele, Madalena, uma adolescente se

transformando em mulher em um ambiente dominado por homens.

Temas como o incesto, o comportamento predatório masculino em relação à mulher, a implosão dos sonhos e da fantasia se cruzam em uma aldeia isolada da civilização. Comparato carrega a narrativa de elementos simbólicos, trazendo para o concreto suas próprias emoções, emergidas da memória afetiva e trabalhadas no texto, em busca de uma expressão estética. A personagem de Orson Welles traz na bagagem um cavalete com uma tela de pintura, uma câmera e uma caixa de mágico, elementos relacionados à arte, ao registro histórico e à imaginação, mas tudo é destruído, como acontece na guerra.

Essa espécie de iconoclastia relaciona-se com a bomba de Hiroshima, mas também com a guerra interior vivida por Orson Welles – e pelo próprio Doc Comparato na época em que escreveu este texto. É resultado de uma reflexão sobre a transitoriedade de tudo, sobre o fim e o recomeço dos ciclos da vida, as heranças deixadas, as feridas abertas e o que é realmente eterno.

A introdução da peça destaca uma declaração pública de Orson Welles, assumindo que sua vida começou pelo topo e veio descendo, desde então. Esse sentimento estava presente também em Comparato naquela fase de recomeço e necessidade de reinvenção, desempregado após o fim de um período de grande produtividade e reconhecimento, no Brasil e na Europa.

Assim como outros criadores, Comparato é um colecionador de ideias e, aqui, fazemos uma remissão ao filme *Cidadão Kane*, em que o protagonista também era um colecionador. “Um colecionador nunca joga nada fora”, diz o roteiro assinado por Orson Welles e Herman J. Mankiewicz, e Kane sempre guardou a primeira peça de sua coleção, um pequeno trenó de madeira, cuja marca era *Rosebud* (botão de rosa), lembrança de uma fase da vida que era pura brincadeira, fantasia e aconchego.

A rosa, marca desenhada no trenó, é uma referência bastante feminina e sua imagem está vinculada, no filme, à esperança pelo amor da mãe. Até a morte, Charles Foster Kane repetiu a palavra secreta “*rosebud, rosebud*”, que ele nunca esqueceu. Aquele momento lúdico, brincando na neve com o trenó, ficou vitrificado na memória, representada pelo peso de papel com neve de mentira em seu interior.

Entre as imagens colecionadas por Comparato, o simbolismo da rosa

conecta-se de alguma forma à bomba atômica, a “rosa” de Hiroshima, em que a rosa é uma analogia à figura de fumaça criada pela explosão. A neve e a memória da infância de Kane também se relacionam com reminiscências da infância do próprio Comparato, que revelou em entrevista a esta autora:

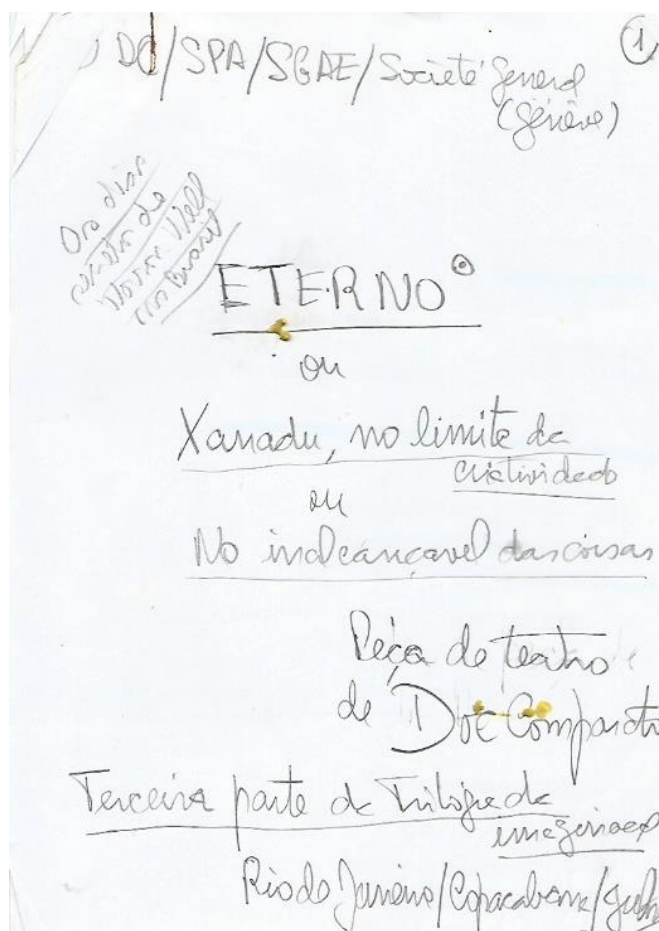
Quando eu era menino, meu pai me mostrou uma reportagem de jornal sobre pescadores, lá do oriente, que foram surpreendidos por algo que eles acreditavam ser neve. Depois descobriram se tratar de uma chuva radioativa, composta de um material esbranquiçado, uma mistura de corais e vidro, causada pelos testes com bombas nucleares. Então, quando criei as profecias de Bento, pensei imediatamente: vai nevar no sertão (COMPARATO, 2019).

Há também soluções trazidas do cotidiano, da relação direta com o local em que Comparato morava, a praia de Copacabana, onde artistas de rua esculpem mulheres seminuas em blocos de areia. Musas efêmeras como as rosas de Madalena, feitas de pó, facilmente levadas pelo vento ou pelo mar. A jovem também cria namoradas de areia para que o irmão, Bento, dê vazão a seus instintos, já que não há outras mulheres no areal. O sexo do rapaz com as esculturas pode ser associado, simbolicamente, ao incesto, à relação com a terra, mãe de todas as coisas. O tema clássico, já explorado pela tragédia grega em *Édipo Rei*, de Sófocles, toma vez em *Eterno* como a origem da maldição que acomete aquela estranha família.

Maldição ou bênção? Com exceção do protagonista, Mr. Welles, todas as outras personagens têm nomes bíblicos e o menino Bento tem o dom - ou tormento - de se comunicar telepaticamente com o Eterno. Ele ouve vozes e faz profecias, mas para o pai, não passa de um lunático. Essa personagem expressa um sentimento de Comparato sobre o exercício da dramaturgia: antever e traduzir em palavras o que deverá se realizar no plano material. A configuração estética das três premonições de Bento é, declaradamente, inspirada em *Macbeth*, de William Shakespeare.

Comparato é um apaixonado pelas três bruxas shakespearianas, por isso, deu a Bento três previsões. Mas esse é apenas um dos elementos que as conectam a *Eterno*. *Macbeth* também é um dos textos do dramaturgo inglês que foram adaptados para o cinema por Orson Welles. Além disso, prever o futuro é uma espécie de *flashforward*, que Comparato contrapõe ao *flashback*, recurso do qual Welles foi mestre.

**Imagem 37 – Eterno: Rascunho da folha de rosto**



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

### 3.5.3.3 Mudança de endereçamento

A primeira cena de *Eterno*, primordialmente contextualizadora, é completamente transformada quando Comparato endereça a narrativa para cinema. O formato proposto para a tela contém um número maior de cenas, parte delas constituídas apenas de rubricas, ou didascálias. No texto teatral, primeiro se estabelece o território da fantasia e, aos poucos, estimula-se a imaginação dos espectadores para que eles embarquem naquele mesmo tempo e lugar ficcional delimitados pela imagem e energia que se criam no espaço único do palco.

O formato roteiro de cinema permite uma pluralidade de cenários, espaços e locações, além de um número maior de personagens. O ritmo é diferente, pois a cena não é vista diretamente pelo olho humano, mas traduzida pelo “olho” da câmera. No teatro, o tempo e a delimitação de espaço da realidade são compartilhados com o

público e são simultâneos ao tempo/espço da ficção. Os ecrãs, de modo geral, quebram essa relação, de modo que o público pode comungar do tempo da ficção sem que ele seja simultâneo ao tempo real e sem partilhar o espaço da encenação. Essa quebra propicia o reestabelecimento dos limites entre as formas de realização do drama e um novo campo de exploração da linguagem.

A adaptação feita por Comparato, de um formato para o outro, começou pelo título: em vez de *Eterno*, a versão para cinema foi intitulada *Os dias secretos de Orson Welles no Brasil*, desvinculando o texto da Trilogia. A palavra “eterno” também foi suprimida ou substituída nos diálogos. O roteiro para filme incluiu três participações especiais (o Capitão do Exército, o Mordomo e o Babalorixá), além de um número indefinido de figurantes como bailarinas e frequentadores do cassino.

Em vez de privilegiar o ingresso direto no espaço do realismo fantástico, ou seja, no vilarejo ficcional – como faz na primeira cena de *Eterno* – Comparato prioriza, na abertura do roteiro cinematográfico, a caracterização de Orson Welles e os elementos históricos da estada dele no Brasil, baseados em relatos: as festas, a bebedeira e a lascividade. Há duas cenas compostas exclusivamente por imagens e músicas indicadas nas didascálias.

A partir da terceira cena, há pequenos diálogos (ficcionais) entre Welles e o Mordomo e, da quarta à sétima cena, a personagem Babalorixá vai introduzir no texto o primeiro elemento místico, o mau presságio, preparando para a transição entre o real e o fantástico. Apenas na oitava cena, Comparato passa a trançar o texto teatral com o novo formato, embora a gênese de ambos seja a mesma. No quadro 23, vamos compor o movimento de transição entre o primeiro rascunho do texto teatral, suas transformações até a versão publicada em 2013 e o primeiro digitoscrito para cinema, preparado em 2018.

Tomamos como amostra as cenas 1 (“Cena do Ovo”) e 2 (“Cena do Cavalete”), sendo que a segunda desdobra-se em cinco cenas no roteiro cinematográfico (8, 9, 10, 11 e 12). Marcamos em negrito elementos que serão substituídos ou suprimidos nas versões posteriores e sublinhamos nos tratamentos seguintes os elementos que foram introduzidos. Dispensamos grifos na primeira versão do datiloscrito para cinema, uma vez que o texto foi completamente reformulado, aproveitando-se apenas as características da personagem.

**Quadro 40** - Movimento de criação da didascália cena 1 teatro/ cena 8 cinema

Original	<p>Luz ganha intensidade. Amanhece. Madalena <b>jovem como uma</b> moça brejeira vestindo um encorpado vestido de chita, <b>lava</b> molha e lava três ovos grandes <u>de uma ave alguma ave selvagem</u>. Ela está <b>acocorada</b> de cócoras. Instantes. Da penumbra nasce a luz que <b>ilumina</b> <u>delineia</u> um cavalete de pintor espetado <b>numa</b> das três dunas de areia. Ela segue distraída limpando os ovos. A presença do cavalete vai tomando corpo até reinar <b>por</b> sobre a paisagem. Por fim ela se vira e enxerga o cavalete de <b>costas para que ã</b> sem que se veja a pintura <b>ou se esta</b> Os ovos são largados. Madalena perde a respiração. Fica estarecida vai se aproximando do cavalete como se fosse um totem. Instantes. Poço de êxtase e surpreendência, o dedo de Madalena <b>toca</b> por fim toca o cavalete como se fosse um objeto sagrado. E cheia de energia grita enquanto chama.</p> <p>Madalena: Pai. Pai... Pai! Pai! Pai!</p> <p>Instantes. Tudo escuro.</p>
1.o tratamento	<p>Luz ganha intensidade. Amanhece. Madalena, <u>tal</u> moça brejeira, vestindo um encorpado vestido de chita, molha e lava três ovos grandes de uma ave selvagem. <u>Ela está de cócoras</u>. Instantes. Da penumbra nasce a luz que <u>delineia</u> um cavalete de pintor, espetado <u>no topo de uma</u> das <b>três</b> dunas de areia. Ela segue distraída limpando os ovos, <b>enquanto</b> a presença do cavalete vai tomando corpo até reinar sobre a paisagem. Por fim ela se vira e enxerga o cavalete <b>suspendendo a tela</b> sem que se veja a pintura. Os ovos são largados. Madalena perde a respiração. Fica estarecida vai se aproximando do cavalete como se fosse um totem. Instantes. Poço de êxtase e surpreendência, o dedo de Madalena por fim toca o cavalete como se fosse um objeto sagrado. E cheia de energia grita enquanto chama.</p> <p>Madalena: Pai. Pai... Pai! Pai! Pai!</p> <p>Instantes. Tudo escuro.</p>
2.o tratamento	<p>Luz ganha intensidade. Amanhece. Madalena, tal moça brejeira, vestindo um encorpado vestido de chita, molha e lava três ovos grandes de uma ave selvagem. Ela está de cócoras. <u>A água brilha e reflete</u>. Instantes. Da penumbra nasce a luz que <u>delineia</u> um cavalete de pintor, espetado no topo de uma das dunas de areia.</p> <p>Ela segue distraída limpando os ovos, enquanto a presença do cavalete vai tomando corpo até reinar sobre a paisagem <u>cenográfica</u>. Por fim ela se vira e enxerga o cavalete <b>suspendendo uma</b> tela sem que se veja a pintura. Os ovos são largados. Madalena perde a respiração. Fica estarecida vai se aproximando do cavalete como se fosse um totem, <u>algo divino, um ídolo</u>. Instantes. <u>Medo e Existe medo e admiração</u>. Poço de êxtase e surpreendência, o dedo de Madalena por fim toca o cavalete <u>com cerimônia</u> como se fosse um objeto sagrado <u>um ídolo</u>. A encenação deve ser plasticamente</p>

	<p><u>explêndida</u>. E cheia de energia grita enquanto chama.          Madalena: Pai. Pai... Pai! Pai! Pai!          Instantes. Tudo escuro.</p>
3.o tratamento	<p>Luz ganha intensidade. Amanhece. Madalena, tal moça brejeira, vestindo um encorpado vestido de chita, molha e lava três ovos grandes de uma ave selvagem. Ela está de cócoras. A água brilha e reflete, <u>parece espelhada</u>. Instantes. Da <u>bruma</u> e da penumbra nasce a luz que delinea um cavalete de pintor, espetado no topo de uma das dunas de areia. Ela segue distraída limpando os ovos, enquanto a presença do cavalete vai tomando corpo até reinar sobre a paisagem cenográfica. Por fim ela se vira e enxerga o cavalete suspendendo uma tela sem que se veja a pintura. Os ovos são largados. Madalena perde a respiração. Fica estarecida vai se aproximando do cavalete como se fosse um totem, algo divino. Instantes. Existe medo e admiração. Poço de êxtase e surpresa, o dedo de Madalena por fim toca o cavalete com cerimônia como se fosse um objeto sagrado um ídolo. A encenação deve ser plasticamente explêndida. E cheia de energia grita enquanto chama.          Madalena: Pai. Pai... Pai! Pai! Pai!          Instantes. Tudo escuro.</p>
Versão final teatro	<p>(Luz ganha intensidade.)          (Amanhece.)          (Madalena, tal moça brejeira, vestindo um encorpado vestido de chita, molha e lava três ovos grandes de uma ave selvagem. Ela está de cócoras.)          (A água brilha e reflete. Parece espelhada.)          (Instantes.)          (Da bruma e da penumbra nasce a luz que delinea um cavalete de pintor, espetado em uma das dunas de areia.)          (Ela segue distraída limpando os ovos, enquanto a presença do cavalete vai tomando corpo até reinar sobre a paisagem cenográfica.)          (Enfim ela se vira e enxerga o cavalete suspendendo uma tela sem que se veja a pintura.)          (Os ovos são largados.)          (Madalena perde a respiração. Fica estarecida, vai se aproximando do cavalete como se fosse um totem, algo divino.)          (Instantes.)          (Existe medo e admiração.)          (Poço de êxtase e surpresa, o dedo de Madalena por fim toca com cerimônia o cavalete como se fosse um objeto sagrado. Um ídolo.)          (A encenação deve ser plasticamente esplêndida.)          (Cheia de energia grita enquanto chama.)          MADALENA: Pai. Pai... Pai! Pai!          (Instantes.)          (Tudo escuro.)</p>

1.a versão do digitoscrito para cinema	<p><b>Imagem abre-se</b> no azul intenso. <b>Amanheceu.</b> <u>A lagoa é azul, água cristalina.</u> Reflexo dela na água. <b>Vemos</b> Madalena de cócoras. Trata-se de uma moça brejeira, usando um encorpado vestido de chita. Ela lava, <u>corta, destripa e descama alguns peixes.</u> Ao seu lado tem uma bacia de barro avermelhado intenso, onde ela coloca os peixes limpos. Do outro lado <b>vemos</b> um puçá, de rede negra, com os peixes que ela deve ter pescado. <u>O brilho de sua faca é intenso frente ao sol.</u> Segue música. <b>Instantes.</b></p> <p>CORTE PARA (cena 09): Agora, Madalena caminha pelo cajueiro (considerado um dos maiores do mundo). Ele está recheado de cajus amarelos e vermelhos. Detalhar. Os troncos negros lembram enormes trombas e animais pré históricos em forma de grandiosas serpentes. Entre sombras e feixes de raios solares, troncos, folhas e frutos, ela anda segurando a bacia de barro e o puçá vazio. (Apontamento musical). (Instantes).</p> <p>CORTE PARA (cena 10): EXT. DUNA DO CAVALETE / NORDESTE / DIA10 Imagem abre-se no branco imaculado, da areia das dunas. Agora Madalena caminha descalça sobre a areia. <b>Lê-se a legenda: Dunas - Nordeste do Brasil - 1942.</b> Subitamente ela para. Intrigada, ela se aproxima do topo da duna onde reina um cavalete com um quadro (devido ao reflexo da luz do sol, lembra por um instante uma cruz). Ela larga a bacia de peixe na areia, enquanto circunda o cavalete e a pintura. Estranhando a presença do objeto num local tão deserto. Não se vê o que está pintado no quadro. É bem provável que a tela esteja em branco. Com êxtase e surpreendência, o dedo de Madalena por fim toca com cerimônia a tela como se fosse um objeto sagrado. Um ídolo. Ela fica pensativa. Inesperadamente, Madalena sai correndo deixando sua bacia de peixe para trás.</p> <p>CORTE PARA (cena 11): EXT. CASA MIGUEL / PROXIMO AO MAR / NORDESTE / DIA11 Vemos uma parede branca de um casebre com uma janela fechada de madeira azul. Pode ter um flamboyant em flor vermelha descendo numa parte do telhado abaixo. Madalena ofegante bate com força na janela azul escuro. <b>MADALENA Pai! Pai! Pai! Instantes.</b></p>
--	--

Fonte: elaborado pela autora

No rascunho original, temos o primeiro jato de escrita, em que o dramaturgo põe as palavras no papel em fluxo contínuo, com pequenas hesitações seguidas de alternativas para posterior escolha. Assim, ele emenda “uma ave alguma ave”, “acocorada de cócoras” ou “ilumina delinea”. Na primeira releitura do próprio texto, que corresponde ao primeiro tratamento, percebemos a opção por “uma ave”; “de

cócoras” e “delineia”. São mudanças sutis, mas que aperfeiçoam a expressividade. Embora a “ave” siga indeterminada, regida por um artigo indefinido, já não é mais “alguma ave”, que poderia implicar um efeito depreciativo de uma ave qualquer. Assim como “iluminar” é uma palavra que evoca, semanticamente, uma luz forte, vertical, mais intensa do que apenas “delinear”, que remete a uma luz suave, horizontal.

No primeiro tratamento, destacamos as lexias e expressões que compuseram o ajuste durante a primeira fase da construção textual. Frases mal finalizadas no primeiro rascunho são refeitas, conforme vemos em “o cavalete suspendendo a tela sem que se veja a pintura”. No segundo tratamento observamos diversos acréscimos, como uma busca por definir melhor o efeito cênico desejado, a ação como texto silencioso da personagem.

Percebemos a tensão para encontrar palavras cujo significado componha conceitos que possam ser transformados em imagens concretas. Conforme Monteiro (1991, p. 104), “o significado de uma unidade lingüística abrange a imagem mental (o conceito), as repercussões afetivas, a imaginação sensorial, bem como os valores sociais”. No caso do texto dramático, há representações de conceitos passíveis de serem reconstruídos na encenação.

Temos tanto a indicação precisa do que se espera do efeito cenográfico na frase “a água brilha e reflete” até o detalhamento das sensações que Madalena deve expressar ao se deparar com o cavalete, pois deve exteriorizar mais que do que admiração ou êxtase. Para que isso se concretize, o autor se vale da palavra entrecruzada “surpreendência”, um *portmanteau* criado para fazer transparecer o comportamento que se esperava da personagem diante de algo “divino”, através da soma das sensações de “surpresa” e “prudência”. Guilbert (1975) afirma que a criação de neologismos está ligada à originalidade do indivíduo e à sua liberdade para dizer coisas de forma personalizada.

No terceiro tratamento, estão dois acréscimos, evidentes no manuscrito pelo uso de uma caneta de tinta preta, possivelmente feitos durante a revisão do texto que foi enviado para a editora, em 2013. Esse mesmo tom de tinta, mais escuro, também aparece em revisões finais de outros manuscritos da *Trilogia da Imaginação*, o que nos leva a concluir que tenham sido feitas anos depois das primeiras revisões, quando o autor decidiu publicar o compilado. Apesar do tempo entre uma releitura e outra, pouco foi alterado na cena de abertura.

O excerto destacado no quadro 40 é praticamente todo composto por rubricas

(ou didascálias) que, no texto dramaturgico, correspondem à orientação para a ação. Embora não seja o texto escrito para ser falado pelos atores, percebemos o cuidado do dramaturgo na escolha das palavras e a delicadeza para estabelecer o ambiente, o clima que se espera durante a encenação, não apenas no detalhamento dos efeitos visuais da cenografia e na expressividade não verbal da personagem, mas também na atenção com cacófatos (acocorada/ de cócoras) e duplos sentidos (como moça/ tal moça).

Na versão final, pede-se que a cena seja “plasticamente esplêndida”, algo bastante subjetivo, daí uma seleção lexical tão específica para definir o tom da iluminação (bruma, penumbra, delinea) e também para dar ao contato entre Madalena e o cavalete, o toque divinal da criação, semelhante à pintura de Michelangelo no teto da Capela Sistina, afinal, não é a mão de Madalena que pega com cerimônia o cavalete, é o dedo que o toca “como se fosse um objeto sagrado”. Todo silêncio, harmonia e esplendor da cena são quebrados depois desse gesto, em que a mulher toca o espaço desconhecido da tela em branco. Ela chama pelo pai, e a rubrica pede que esse chamado seja um grito, empregado com energia. É a única fala que encerra a cena de abertura.

Há que se ressaltar que a publicação de *Eterno*, escrito de maneira independente, não estava vinculada a um diretor, encenador ou companhia teatral, ou seja, sua existência enquanto espetáculo não estava prevista de maneira concreta, o que pode ter contribuído para que as didascálias tenham assumido nuances poéticas e certo grau de detalhamento. Nem sempre todas as intenções ficam registradas quando a equipe participa do processo e contribui para as soluções cênicas. Percebemos que a versão final do texto teatral manteve as alterações que conferem às rubricas um tom mais formal que os diálogos. Por exemplo, Comparato prefere “no topo de uma” em vez da contração “numa”. As didascálias são a voz do autor, não das personagens.

No roteiro para cinema, a *Cena do ovo selvagem* é fragmentada em quatro partes, ou cortes, e já não tem mais esse nome, pois os ovos, objetos simbólicos que condensam o mistério da gênese, podem ser substituídos por outros elementos, em locações ampliadas. O pacto proposto para uma plateia de teatro - que é convidada a participar de um jogo de representações - dá lugar a uma concepção mais realista da aldeia de pescadores, algo captável pela gravação. As rubricas trazem indicações sobre o que a câmera deve mostrar: “a imagem abre-se no azul”, “vemos Madalena”,

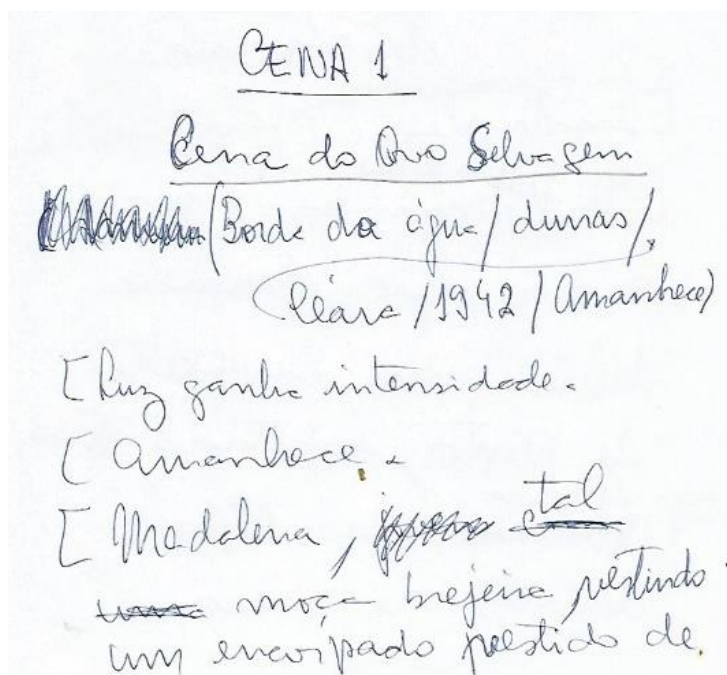
“vemos um puçá”, “vemos a parede”.

Comparato também propõe que sejam exploradas imagens da natureza local, como as cores e formas do cajueiro e a lagoa. Há também a indicação de uma legenda, trazendo localização geográfica e data. São possibilidades de metamorfoses textuais abertas pela mudança de endereçamento do texto. Não avançaremos sobre o desenvolvimento da criação cinematográfica, pois isso implicaria adentrarmos em outro processo, sob influência de outra linguagem.

As rubricas do roteiro fílmico trazem uma adjetivação intensa e altamente metafórica. Muitas prospecções imagéticas remetem ao paraíso bíblico, uma outra forma de representação da gênese. A água é “cristalina”, a areia das dunas por onde Madalena caminha “descalça” é de um branco “imaculado”. As raízes do cajueiro devem parecer “animais pré-históricos” ou “grandiosas serpentes” e pede-se o detalhamento, ou seja, o destaque para os frutos da árvore, uma relação implícita entre árvore/vida-fruto/mistério-serpente/desejo.

O roteirista indica a predominância da tríade de cores primárias, ou puras, nos objetos cenográficos (azul, amarelo e vermelho), além do preto e do branco, remetendo ao tudo e ao nada. A luz, que torna tudo visível, inclusive a sombra, também é representada pelo brilho dos objetos. Percebemos, ainda, uma preocupação com a representação dos elementos da natureza: água (peixes), ar (céu), fogo (sol) e terra (dunas) que no texto teatral eram, respectivamente, água, bruma, luz intensa e areia.

**Imagem 38 – Eterno: Didascália cena 1**



Fonte: Doc Comparato, acervo pessoal

O roteiro para cinema tem acréscimo de sete cenas iniciais que não existem no texto para teatro. O texto para longa-metragem começa em um cassino, animado pela apresentação de um musical em que bailarinas cantam e dançam marchinhas de carnaval dos idos de 1930. No meio do salão, entre uma multidão de foliões animados, está a personagem de Orson Welles, usando lança perfume. Nas duas primeiras cenas, não há diálogos, apenas rubricas que priorizam a contextualização da cena, música, figurinos e o que a câmera deve buscar. O primeiro diálogo aparece na terceira cena, entre o protagonista e uma personagem nova em relação ao texto teatral, o mordomo. Na quarta cena, outro diálogo novo, com outra personagem nova, o Babalorixá.

Até aqui, há elementos históricos relatados por testemunhas da passagem de Orson Welles pelo Brasil. Mas a entrada do Babalorixá no enredo introduz o realismo fantástico que será explorado a partir da cena oito, que corresponde à transposição do texto teatral para cinema. O Babalorixá, também conhecido como pai de santo, é uma espécie de sacerdote das religiões afro-brasileiras e, hierarquicamente, tem contato com os orixás, entidades divinas que controlam a natureza, o ofício e as condições humanas. Na cena seis, o sacerdote lança uma maldição sobre o roteiro em que Welles está trabalhando.

Na sequência, Comparato cria uma cena de transição, de função dêitica, conduzindo a ficção para as dunas do Nordeste. A cena de transição, como o próprio nome diz, prepara outro momento da trama. Neste caso, descreve imagetivamente o ambiente e a natureza, além de indicar o tempo e o lugar por meio da legenda “Nordeste do Brasil – 1942. 2600 quilômetros ao Norte do Rio de Janeiro”.

As rubricas da oitava cena são adaptações das rubricas da primeira cena do texto teatral, conforme colocamos no quadro 40. As alterações no texto transferem a expressividade para um elemento mediador: a câmera e o que as lentes devem enfatizar (cores, reflexos, pessoas e objetos). Além disso, há uma alteração nos elementos simbólicos: a limpeza dos ovos de ave selvagem é substituída pela ação de eviscerar peixes, mais realista para a tela do que para o palco. Inserem-se na cena objetos relacionados às atividades de pesca, como o puçá de rede e a bacia de barro, e trilha sonora.

Logo no começo da disdascália percebemos a preocupação em orientar o que a câmera deve mostrar ao público, lemos: “imagem abre-se em azul intenso”. O tempo verbal também muda de “amanhece”, com a luz aumentando de intensidade, para “amanheceu”, condizente com a imagem de abertura que remete ao céu em pleno dia. Quando o dramaturgo escreve “vemos Madalena” ou “vemos o puçá”, está indicando o que a imagem deve destacar, a forma como a câmera conduz o olhar do público. A pausa (instantes) é deslocada para o final da ação.

Já os diálogos da cena dois do texto teatral, estão na cena 12 do texto para cinema e têm intervenções menores na adaptação, que buscam enxugar excessos, mostrar mais do que falar e manter apenas o essencial, conforme tentamos demonstrar no quadro 41.

**Quadro 41:** Movimentos de construção e adaptação da Cena do Cavalete.

Original	<p><i>Madalena:</i> Não disse. Um cavalete de pintor e tudo. Tem tinta e pincel.</p> <p><i>Miguel:</i> Não sou cego. É um troço de pintor.</p> <p><i>Madalena:</i> Posso experimentar pintar?</p> <p><i>Mãe:</i> Ai, minha mão dói. Olha <b>o curativo</b>. Ouve seu pai, Madalena. Madalena, isso deve ser dos forasteiros acampados do outro lado da ribeira. Melhor não tocar.</p>
----------	---

	<p><i>Pai:</i> isto é um cavalete. De pintor. Não é <b>de</b> um gringo que fazendo um filme. Porque máquina fotográfica <b>eu</b> conheço.</p>
1.o tratamento	<p><i>Madalena:</i> Não disse. Um cavalete de pintor e tudo. Tem tinta e pincel.</p> <p><i>Miguel:</i> Não sou cego. É um troço de pintor.</p> <p><i>Madalena:</i> Posso experimentar pintar?</p> <p><i>Mãe:</i> Ai, minha mão dói. <u>Olha a ferida</u>. Ouve seu pai, Madalena. Madalena, isso deve ser dos forasteiros acampados do outro lado da ribeira. Melhor não tocar.</p> <p><i>Pai:</i> Isto é um cavalete. De pintor. Não <b>pertence a um gringo que fazendo um filme</b>. Porque máquina fotográfica conheço.</p>
2.o tratamento	<p><i>Madalena:</i> Não disse. Um cavalete de pintor e tudo. Tem tinta e pincel.</p> <p><i>Miguel:</i> Não sou cego.</p> <p><i>Madalena:</i> Posso experimentar pintar, <b>pai?</b></p> <p><i>Mãe:</i> Ai, minha mão dói. Olha a ferida. Ouve seu pai, Madalena. Madalena, isso deve ser dos forasteiros acampados do outro lado da ribeira. Melhor não tocar. <b>O pai é imprevisível e</b></p> <p><i>Pai:</i> Isto é um cavalete. De pintor. Não é <u>troço de fazer filme</u>. Porque máquina fotográfica eu conheço.</p>
3.o tratamento	<p><i>Madalena:</i> Não disse. Um cavalete de pintor e tudo. Tem tinta e pincel.</p> <p><i>Miguel:</i> Não sou cego.</p> <p><i>Madalena:</i> Posso experimentar pintar, pai?</p> <p><i>Mãe:</i> Ai, minha mão dói. Olha a ferida. Ouve seu pai, Madalena. Madalena, isso deve ser dos forasteiros acampados do outro lado da ribeira. Melhor não tocar.</p> <p><i>Pai:</i> Isto é um cavalete. De pintor. Não é <u>máquina de fazer filme</u>. Porque máquina fotográfica conheço.</p>
Versão final teatro	<p><i>Madalena:</i> Não disse. Um cavalete de pintor e tudo. Tem tinta e pincel.</p> <p><i>Miguel:</i> Não sou cego.</p>

	<p><i>Madalena:</i> Posso <b>experimentar</b> pintar, pai?</p> <p><i>Mãe:</i> <b>Ai, minha mão dói. Olha a ferida.</b> Ouve seu pai, Madalena. Madalena, isso deve ser dos forasteiros acampados do outro lado da ribeira. Melhor não tocar.</p> <p><i>Pai:</i> Isto é um cavalete. De pintor. Não é <u>máquina de fazer filme</u>. Porque máquina fotográfica conheço.</p>
1.a versão cinema	<p><i>Miguel:</i> Não sou cego.</p> <p><i>Madalena:</i> Posso pintar, pai?</p> <p><i>Eva:</i> Ouve seu pai, Madalena. Isto deve ser dos forasteiros acampados do outro lado da ribeira. Melhor não tocar.</p> <p><i>Miguel:</i> Isto é um cavalete. De pintor. Não é máquina de fazer filme, porque máquina fotográfica conheço.</p>

Fonte: elaborado pela autora

Em termos de escolhas lexicais, notamos um trabalho de experimentação mais intenso nas falas do pai, Miguel. O tom expressivo varia a cada tratamento, de uma atitude coloquial no rascunho original (“não é de um gringo”), passando para uma postura formal no primeiro tratamento (“não pertence a um gringo”), uma tentativa de dar um contorno regionalista ao segundo tratamento (“não é um troço de”) até chegar a uma versão final neutralizada (“não é máquina de”). A estética final do texto para teatro é repetida no roteiro para cinema com a supressão de algumas falas de Madalena e da mãe, Eva. Frases como “Um cavalete de pintor e tudo. Tem tinta e pincel” e “olha a ferida”, no cinema, podem ser substituídas por imagens detalhadas.

De modo geral, ao longo das versões para teatro e cinema, notamos este movimento inversamente proporcional no texto de Doc Comparato:

**Quadro 42 – Eterno: características das didascálias em diferentes formatos.**

	<b>Didascálias</b>	<b>Diálogos e monólogos</b>
<b>Texto teatral</b>	Breves, precedendo as cenas ou intercalando diálogos. Sugerem iluminação, objetos cenográficos, ações das	Ligeiramente mais longos, pois inserem na fala das personagens informações que não “cabem” na cenografia nem podem ser

	personagens. São direcionadas a um possível grupo teatral, mas também ao leitor.	destacados apenas com o jogo de luzes.
<b>Roteiro cinematográfico</b>	Podem compor cenas inteiras. Detalham tempo e espaço, assim como alguns efeitos que a câmera ou o editor devem buscar para compor a atmosfera da cena. Sugerem ações e intenções para as personagens.	Mais enxutos que na versão teatral, retêm apenas o que é essencial e o que não pode ser mostrado pelos recursos eletrônicos. O “olhar” da câmera é mais intimista, pode detalhar expressões e captar movimentos menos perceptíveis no palco. A edição também pode criar efeitos metafóricos menos prováveis na apresentação ao vivo no palco.

Fonte: elaborado pela autora

Exemplificaremos a relação entre rubricas e diálogos no quadro 43, comparando um trecho da cena 5 do texto teatral (Cena do Charuto) com uma parte da cena 16 do texto cinematográfico.

**Quadro 43** – *Eterno*: adequações para mudança de formato

Eterno - Cena 5	Os dias secretos de Orson Welles – Cena 16 / parte II
<i>(Mudança de luz.) (Transmissor emite música.) (Entra O. W. vestido de mágico, com cartola e tudo, segurando uma bandeja</i>	<i>O aparelho transmissor se acende. Entra música. Todos se assustam e se viram. No outro lado da borda da duna, surge inesperadamente a impressionante</i>

*apoiada num tripé.)*

*(Foco sobre O. W.)*

*(Sobre a bandeja existem 3 taças de cristais)*

**O.W.** – Senhoras e senhores, eu mesmo! Mister Orson Welles.

*(Ele faz a mágica com os copos de cristal enquanto discursa)*

**O.W.** – Vejam essa taça de cristal da mais fina textura. Chegou da Bavária. O que tem ali? O que tem aqui? Nada. Nada. Como o infinito mais escuro, onde a luz não alcança. Como o olhar da minha mãe. Pianista das pianistas. Cada tecla, para ela, era um poema... Uma beleza distinta, como as cores! Em fantasias e além... E agora as palavras! Palavras! Mágicas! Atenção: Xanadu, Xanadu e Xanadu! Então, onde está a mágica? Minha mãe morreu quando eu tinha oito anos. Alguém acha justo? Ela tocava piano e morria... lançando sangue pelos brônquios... Oh! Vermelho como te deploro. O sangue é vermelho... Oh! O segundo cálice tão vazio como o nada. Pura matéria em ruína. É um nada, um nada! E o terceiro cálice, tão vazio como os outros dois. Tão cheios de ar. E, Alá! Jesus! Todos os santos! Zaratustra! Moisés! E todos os ídolos! Xanadu! Xanadu! Xanadu! Senhores dos céus e infernos! Onde está a moeda de ouro? A moeda de ouro que veio do outro

*sombra que cresce espetacularmente.*

*Slow-motion. É um homem de cartola segurando em uma mão uma varinha, e na outra uma pequena mesa de tripé e três taças de cristal. Debaixo para cima a imagem capta, a figura imponente de Orson Welles com o rosto maquiado de branco e vestido de mágico. Usa cartola, smoking, luvas brancas e um sorriso encantador. Todos perplexos. Orson Welles vai descendo pela areia.*

**ORSON WELLES:** Senhoras e senhores, o grande Orson Welles, mágico!

*Ele coloca o tripé da mesa na areia, retira um pano vermelho e vemos três taças de cristal sobre a mesa. Enquanto discursa, movimenta a varinha mágica. Apontando para a primeira taça, ele inicia sua mágica.*

**ORSON WELLES (CONT'D)** Vejam esta taça de cristal da mais fina textura. Chegou da Bavária. O que tem aqui? Nada. Nada. Oh! O segundo cálice tão vazio como o primeiro. Pura matéria em ruína. É um nada. Um nada! E o terceiro cálice, tão vazio como os outros dois. Porém todos cheios de ar. Xanadu! Xanadu! Xanadu! Senhores dos céus e infernos! Onde está a moeda de ouro? O ouro que faz o mundo girar. Olhe para o ouro e encontrará a vida. A vida de uma moeda de ouro! Oh! Mestre dos mestres,

lado do mundo! Foi o grande mestre das mágicas que ensinou: “Olhe para o nada e encontrará vida”. A vida de uma moeda de ouro! Oh! Mestre dos mestres, onde está a moeda de ouro? Onde? No nada e no tudo. No meu nascimento, no primeiro sexo, num único beijo. Xanadu! Xanadu! Unicórnios e fadas. Meu pai milionário, minha mãe artista. Ela morre. Lança sangue sobre o piano: lembro até hoje. E ele, ele, ele, ele, pai rico, uma noite perguntou: Que tipo de artista quer ser quando crescer? Respondi: - Mágico profissional. Por remorso ou por paixão determinou: - Orson Welles, sua educação será a mais primorosa e total. Vamos conhecer o mundo, o universo, o saber... A mágica da vida. A imaginação. Meu pai foi um mestre que me fez conhecer os homens! A vida! O conhecimento! A existência. Xanadu. Xanadu três vezes. Estive na Índia, vi castas e divindades, vi um chinês envenenar um cão, vi as cartas do tarô, comi peixes que ainda lutavam pela vida e depois adormeciam no ventre de moças lascivas. E era salgado: o peixe! Sal. Sal. E surge a moeda de ouro tão invisível como permanente. E onde está o truque, a mágica, a verdade? Da terceira taça de cristal nasce o ouro. O ouro! Xanadu! Xanadu! Xanadu! Que se faça ouro em pó.

onde está a moeda de ouro? Onde? No nada ou no tudo. E onde está o truque, a mágica, a verdade? Da terceira taça de cristal nasce o ouro. O ouro! Xanadu! Xanadu! Xanadu! Que se faça ouro em pó.

*Orson Welles toca com a varinha na terceira taça. Surge o pó amarelo e reluzente. Orson Welles sopra o pó dourado. Detalhar. Cobre a primeira taça com lenço vermelho. Depois toca com a varinha três vezes.*

**ORSON WELLES (CONT'D)** Não podemos comer ouro, nem nos alimentar de prestígio. Porque somos um nada imprevisível. Xanadu! Xanadu! Xanadu! *Retira o pano, dentro da taça surge uma moeda grande de ouro. Todos surpresos. Orson Welles entrega o dólar de ouro para Miguel. Miguel aceita constrangido e cismado. Orson Welles mexe com a varinha mágica no ar.*

*(Do terceiro cálice surge um pó amarelado e reluzente).*

*(Instantes)*

*(Orson Welles sopra o pó dourado)*

**O.W.** – Mas infelizmente nós não podemos comer ouro, nem nos alimentarmos de prestígio. Porque somos um nada na nata do imprevisível.

*(Sobre a bandeja mágica surge um dólar de ouro)*

**O.W.** – Nesta mão nada. Nesta também. E... Xanadu! Um dólar de ouro para o cavalheiro!

Fonte: elaborado pela autora

Nas versões manuscritas do texto teatral a escrita é rápida e fluente, menos preocupada com formalidades e leis ortográficas e mais focada na expressividade e sonoridade das palavras. Na Cena do Cavalete, por exemplo, em vez de “o grupo em roda”, na didascála, Comparato corrige para “o grupo em círculo”. O dramaturgo prefere que a personagem Eva diga: “somos uma família de pescadores” do que “somos uma família distinta”. Há ajustes também na fala de Miguel, que o tornam ainda mais incisivo e autoritário: “a voz vai acontecer do modo que mando”, em vez de “a voz vai funcionar do modo que quero”.

Também na fala de Miguel, Comparato troca “quando o safado do Malaquias chegar” por “quando o desgraçado do Malaquias chegar”, atribuindo a Malaquias muito mais do que um comportamento devasso ou trapaceiro, mas uma qualidade permanente de miséria, indignidade ou canalhice. Nenhuma das rasuras tem objetivo de correção normativa, todas buscam um valor expressivo para que as palavras exprimam melhor as características das personagens.

**Imagem 39:** Malaquias, de safado a desgraçado

Pai  
A mesma que vai te  
fazer ~~subir~~ ~~naquele~~  
monte de areia, e  
perguntar à voz quando  
o ~~safado~~ <sup>desgraçado</sup> do Malaquias  
vai embora.

Fonte: Doc Comparato

**Quadro 44:** Transcrição da imagem 39

A mesma que vai te fazer ~~tu~~ meu filho subir  
naquele monte de areia, e perguntar à voz  
quando o ~~safado~~ desgraçado do Malaquias  
vai embora

Fonte: elaborado pela autora

A transposição para o formato cinematográfico é um processo pensado mais friamente, uma vez que as principais ideias já estão sedimentadas. Fica evidente, nas rubricas, a mudança na prospecção da cena (do palco para a tela). Enquanto a orientação do texto teatral é para “mudança de luz”, no roteiro cinematográfico “o transmissor acende”. Para o palco, Doc indica para a sonoplastia que “o transmissor toca”, para o filme, pede um recurso de edição: “entra música”. Para destacar a figura de Orson Welles no palco, a disdascália prescreve um “foco” (de luz) sobre a personagem. No roteiro cinematográfico, sugere-se um efeito de *slow motion*.

Notamos ainda uma redução substancial no monólogo da personagem Orson Welles. Possivelmente porque a câmera é capaz de detalhar ações e expressões, sem que elas precisem ser descritas ou reforçadas. No teatro é comum enfatizar ações com palavras e ampliar gestos e expressões para que toda a plateia possa ver e ouvir bem, da primeira à última fileira. O roteiro para longa metragem traz outras preocupações, como a viabilidade das locações e a edição, por exemplo. A primeira versão do roteiro é a gênese de outro processo, no qual não iremos adentrar neste momento.

## CONCLUSÃO

Atraído pelo mistério insolúvel da origem e do fim, Comparato frequentemente tenta encontrar explicações para o próprio desejo de criar, é um perseguidor do mistério da criação. Sua obra para teatro é impregnada de questionamentos filosóficos acerca do tempo, da efemeridade das coisas e de experiências que colocam passado, presente e futuro em paralelo. É uma espécie de encontro entre as inquietações pessoais e as questões fundamentais clássicas das tragédias.

Além, o “clássico” é um atrator de sua escrita. Prefere o simples ao rebuscado, busca uma lógica aristotélica para a ação dramática e é econômico na pontuação expressiva. O dramaturgo concebe o teatro como a arte da palavra viva. O texto e o poder evocatório das palavras têm um grande peso, afastando-se bastante – e intencionalmente - do teatro dito performático.

Em cadernos, notas adesivas e até guardanapos de papel, ele acorrenta pensamentos fugidios, com o claro objetivo de mantê-los como células embrionárias de um processo germinativo que precisa ser alimentado. Alguns desses embriões ficam incubados por anos, décadas, à espera do gatilho. Comparato encontrou na escrita uma forma de dar vida à imaginação e expressar sentimentos que não tinham espaço na vida supostamente previsível de um jovem médico bem-sucedido, neto de médico, que estudou em colégios tradicionais do Rio de Janeiro.

Começou escrevendo contos, despreziosamente, quando morava em Londres, no final dos anos 1970. Mas com a oportunidade de fazer carreira como roteirista de televisão, a medicina foi perdendo cada vez mais espaço, até ficar completamente para trás. Comparato escreveu para vários formatos, do teatro ao cinema, desenvolveu um método para produção de roteiros, influenciou uma geração e se tornou referência no Brasil e em outros países da América Latina e Europa.

A publicação dos textos para teatro veio num segundo momento, motivada por uma revisão nos projetos pessoais e pela necessidade de criar. Foram retomadas peças antigas, escritas na década de 1980 (*Trilogia do Amanhã*), peças premiadas (*Trilogia do Tempo*) e peças que resgatavam projetos inacabados ou engavetados (*Trilogia da Imaginação*). Estas últimas foram publicadas antes de serem encenadas, o que chamamos de *closet drama*. Nelas pudemos identificar elementos que frequentemente ficam retidos no “filtro particular” do autor e que se repetem em várias obras, apesar de se manifestarem em narrativas e personagens diferentes, tais como

a temporalidade, o mistério e a criação.

Observamos que o estilo de gênese segue um ritmo semelhante nas três peças da *Trilogia da Imaginação* e também em outras obras que a precederam. Comparato gosta de planejar o trabalho e de estabelecer uma lógica e uma rotina, antes de começar a escrita. O pensamento filosófico que ancora o enredo tem raízes na memória sensível, mas costuma ser impulsionado por estímulos externos – uma espécie de resposta identificada intuitivamente em algo ou alguém. Quando esses dois elementos se conectam, o dramaturgo começa a trazer as abstrações para o concreto, por meio de notas avulsas e da construção esquemas para a ação dramática.

O embrião do texto passa então a ser alimentado por pesquisa e coleta de dados, uma busca consciente regida por um sensor ligado à memória, que resgata informações com base em conhecimentos e emoções. Quando Comparato sente que tem um enredo e inicia o processo de escrita, o faz com base nos elementos que o sensor captou e reteve (na memória sensível), somando-os a outros “guardados”, como um mergulho que traz à tona elementos do passado – e do futuro imaginário – para o presente da escrita. A pesquisa é deixada em segundo plano. Não há preocupação preponderante com a fidelidade aos dados levantados, mas com aquilo que teve impacto visual, sonoro ou emocional.

A *Trilogia da Imaginação* resgata a ideia de que a imaginação é feita de memórias que tem “metade de verdade e metade de mentira”. O dramaturgo atua como uma espécie de Yambo (o livreiro de Umberto Eco) em busca de objetos que façam emergir da eternidade da memória sensações vivificadas, histórias contadas pelas coisas guardadas nas gavetas de preciosidades, aquele lugar onde ninguém, além dele mesmo, consegue chegar. É desse espaço, difuso no tempo da memória e da imaginação, que nascem *Sempre, Jamais e Eterno*.

Ao iniciar a jornada da escrita, o dramaturgo sabe de onde partiu e aonde quer chegar. Em geral tem em mente o começo, o clímax e o desenlace da história. A organização da ação dramática e a prevalência de luz ou sombra são perceptíveis no índice de cenas, que serve como escaleta. Mas a caminhada para ligar uma etapa à outra é construída durante o fazer, passo a passo.

Comparato gosta de ouvir músicas enquanto escreve e escolhe a trilha sonora de acordo com o clima que quer estabelecer para a trama. É como se a melodia o colocasse no estado emocional exigido pelo humor da narrativa ou um estado de total

concentração enquanto transfere para o papel um universo até então imaginário.

É durante essa escalada em direção ao clímax que percebemos também o encaixe de objetos e cenas que revelam escolhas pessoais e afetivas. É como se Comparato dispusesse de peças de sua coleção particular de “guardados” para expressar sensações caras a si mesmo e homenagear (ou agradecer) grandes mestres do cinema e da dramaturgia. Podemos citar a caixinha e o vestido de noiva, em *Jamais*; o táxi e a gargantilha, em *Sempre*; ou o próprio Orson Welles e o realismo fantástico, em *Eterno*.

O processo de escrita de Comparato é, geralmente, registrado à mão e, preferencialmente, a lápis – embora a tecnologia tenha eliminado algumas etapas desse processo nas produções mais recentes. Depois de finalizado, o texto é revisado até três vezes, antes de ser datilografado ou digitado por terceiros. Ao contrário de outros escritores, que revisam os textos à exaustão, ele prefere não burilar demais a escrita para não se distanciar da essência que gerou os impulsos iniciais ou perder a espontaneidade dos diálogos. Também não se detém em correções gramaticais, deixando esta revisão para o editor.

Aveso a lirismos, o dramaturgo dá preferência ao conteúdo semântico em detrimento da forma sintática. Prefere cortar imediatamente qualquer palavra, frase ou personagem que atrapalhe o fluxo da escrita. Mesmo quando escreve peças para leitura, sem encenação programada, tem preocupação com a viabilidade cênica e procura evitar um número exagerado de personagens.

Nesse processo de experimentação em busca da forma, há avanços e recuos, surgem novas conexões, assim como o descarte do que se descobre excessivo. Há, sobretudo nesse primeiro contato entre a ideia e o papel, a essência expressiva de um *querer dizer*. Nos textos mais recentes, os manuscritos têm diminuído, desde que passou a contar com um assistente particular que o ajuda com a digitação. Em alguns casos Comparato aproveita para testar a sonoridade das palavras ao ditar o texto, fazendo possíveis entoações. Mesmo assim, ainda gosta de tomar notas e iniciar o processo escrevendo de próprio punho.

Ao entrarmos em contato com a intimidade da obra, por meio da observação dos documentos de processo, em especial das anotações manuscritas, nos aventuramos pelo devir do texto, sem a intenção de reconstruir a gênese, mas confrontando o trabalho acabado com outra perspectiva de leitura, a da variação textual. Os rascunhos são registros da organização do pensamento por meio de

palavras, são a materialização de movimentos mentais ao longo da construção artística.

Na *Trilogia da Imaginação* fica muito clara a pergunta implícita na escrita de Doc Comparato “por que escrevo?”, uma certa obsessão por descobrir de onde vem essa necessidade e qual o sentido do ofício. Em *Sempre*, há uma metalinguagem sobre o ato de escrever; em *Jamais*, há passagem de um mundo burocrático a outro, completamente novo, um caminho trilhado pelo aprendiz, Xesc; em *Eterno*, a conclusão de que nem a arte sobrevive ao tempo e que tudo precisa de algo subjetivo, uma “xanadu”, para fazer sentido.

Os textos não têm narradores, é no embate entre as personagens que percebemos o senso crítico do dramaturgo. As mulheres costumam ser fortes e determinadas – por vezes, vingativas. Os homens são, em geral, egoístas, problemáticos e ambiciosos. A cumplicidade entre mulheres, para sobreviverem em um mundo masculinizado, é um tema presente nas três peças da *Trilogia da Imaginação*.

O erotismo é explorado de maneira discreta, quase implícita ou sublimada. A sexualidade está presente, mas se revela por meio de metáforas sugestivas, como o estabelecimento de uma relação entre o gozo e o leite (pág. 88). Em *Jamais*, por exemplo, Xesc e a Índia estão sempre dentro de uma gaiola coberta quando se relacionam. Sabemos o que acontece pela reação de Calabar:

(Calabar): Um cheiro. Um odor esquisito... Cheiro de fêmea... De gosma de amor.

(Willen): Deve ser o perfume da marquesa.

(Calabar): Não. Não. Vem dali. Vemda jaula. É gosma de macho com fêmea.

A ação dramática não prevê uma cena de sexo entre os dois, mas o leitor é capaz de perceber o que acontece entre os dois jovens, às escondidas. Há pouquíssima exposição de nudez ou do ato sexual explícito. Essa é uma tendência estética em todos os textos teatrais de Comparato para adultos.

A construção da identidade das personagens pelos diálogos se dá mais na seleção lexical do que na indicação de sotaques, por exemplo. O dramaturgo busca a universalidade ao solicitar neutralidade em vez de marcar regionalismos. Personagens mais cultas ou sofisticadas podem ter falas mais longas e vocabulário mais complexo, em determinados contextos. Personagens mais rústicas ou mais

sensíveis, em geral, ganham textos mais curtos e palavras menores ou mais objetivas. A disposição e tamanho das falas são usados para modular o tempo dramático ou causar efeitos de tensão, confusão, suspense etc.

Comparato posiciona-se criticamente por meio do embate entre personagens, sem moralismos encarnados por figuras heroicas ou amores românticos. Há uma clara defesa da liberdade imaginativa na ficção dramatúrgica e a noção de que não há leis para criação artística. No entanto, quando se trata do próprio trabalho, ele é conservador na concepção do texto como princípio sagrado do teatro, afastando-se de propostas performativas, criações coletivas, interativas ou excessivamente musicais. Tem um apreço pela tragédia, embora costume usar o humor como alívio para momentos de tensão dramática.

Os manuscritos de *Sempre* nos levam ao encontro de frações de ideias, representadas por notas curtas, que indicam fundamentos filosóficos e referências estéticas que guiaram Doc Comparato na estruturação dramática e na caracterização das personagens. A fragmentação da protagonista Adélia em suas diversas personagens, os “múltiplos ´eus`” que habitam o universo da escritora ficcional e sua mente pulsante - que mistura realidade e alucinação mediante uma busca débil da continuação da própria vida por meio de uma existência imaterial e literária - também projetam as angústias do dramaturgo e aquilo que o coloca em comunhão com todos os que fazem das palavras, uma profissão.

Alusões diretas à escritora Lygia Fagundes Telles e à atriz Audrey Hepburn, e também menções implícitas à poeta Adélia Prado, à escritora Cassandra Rios, ao estilo de Clarice Lispector, ou às múltiplas identidades de Adele H., dão pistas sobre os elementos que, consciente ou inconscientemente, irão se cruzar na composição da protagonista e das personagens femininas que a orbitam. Não se trata de uma caracterização puramente estética, mas de um mergulho no universo do “outro” em busca de pontos de convergência e empatia que colocam escritores, homens ou mulheres, diante da mesma necessidade física, emocional, mental - ou financeira - de criar.

No entanto, *Sempre* não é um passeio imune ao apelo feminista, no sentido de que aborda questões intrínsecas ao gênero. A luta das escritoras para poder “escrever como um homem” (no aspecto de reconhecimento e direitos), a emancipação da rotina doméstica como prisão domiciliar, a defesa da igualdade das prostitutas em relação às outras mulheres, e até mesmo à quebra do romantismo que,

por vezes, cinge as relações heterossexuais, são situações exploradas nos três planos temporais do texto.

Em uma singular busca pela representação da mulher como força criadora, Comparato revela, por meio de seus manuscritos, os fragmentos que compõem a figura de uma mulher imparável, que persegue incessantemente seus desejos - e sua arte - para dar vida às personagens. Adélia é o centro a partir do qual nascem mulheres incorpóreas, um princípio gerador de pluralidades, assemelhando-se a uma semideusa fértil de criaturas imaginárias.

A leitura dos manuscritos, compostos por frases e palavras endereçadas apenas ao próprio autor, nos permitiu verificar que o ponto de partida da escrita deste texto foi a seleção de alguns princípios filosóficos e de alguns objetos emanadores de memórias. Identificamos o cérebro, por exemplo, como representação da busca pela criatividade; o shorts amarelo, revelador do alter ego, por conter a memória de uma beleza juvenil; a gargantilha catalizadora de emoções e referências visuais; os cintos que, como as serpentes, remetem a símbolos fálicos etc.

Também encontramos anotações que fazem referências a programas de entrevistas veiculados na televisão, além da divisão dos tempos dramáticos. A divisão em três tempos evoca Nelson Rodrigues em *Vestido de Noiva*. O nome “Millor” nos leva a inferir um caminho para textos de Comparato publicados em *O Pasquim*, cujos fragmentos foram aproveitados em *Sempre*. Daí nosso esforço em relacionar os enunciados do manuscrito, sem lógica aparente, aos enunciados do texto publicado.

Se em *Sempre* observamos a composição do texto a partir de notas pré-redacionais, nos manuscritos de *Jamais* temos a oportunidade de acompanhar os movimentos da escrita, com suas hesitações, rasuras acréscimos, cortes e revisões, em geral. Depois de esboçar toda a ideia da cena, o dramaturgo dá um primeiro tratamento aos diálogos e, em alguns casos, também uma segunda revisão para harmonizar o texto, que é escrito para ser falado em cena, combinando palavras e ações.

Percebemos que a linguagem é afinada, como um instrumento, até que as palavras estejam prontas para soar. Os vocábulos escolhidos não apenas determinam possíveis intenções para o texto como também ajudam a desenhar os perfis das personagens. Palavras carregam conceitos abstratos, compartilhados socialmente em determinados contextos, o que justifica o cuidado do autor no emprego de cada uma delas, durante o processo de experimentação.

Quando Comparato troca o nome de uma personagem, de Alan para Bento, por exemplo, há uma nítida intenção de atribuir uma carga expressiva ao substantivo próprio, evocando significados simbólicos que serão confirmados ao longo da ação dramática. Ao atribuir à Xesc o adjetivo “dissimulado”, depois de rasurar a palavra “mentiroso”, o dramaturgo demonstra ter consciência sobre as nuances que diferenciam “sinônimos” em determinados contextos textuais. Assim também com palavras que evocam imagens, como no solilóquio em que a personagem Adélia (de *Sempre*) afirma ter “aspecto de réptil”, locução adjetiva que faz referência ao próprio envelhecimento.

Em *Jamais*, podemos observar a retomada de um argumento que estava adormecido havia cerca de vinte anos. Havia sido pensado, inicialmente, para cinema ou televisão e o projeto não prosperou. Escrever um *closet drama* foi a chance de trazer a narrativa à vida e de sustentar uma visão particular do suposto “herói” ou “traidor”, Calabar, mesmo sem o apoio de uma produtora ou estúdio. Ao longo aos anos, novas memórias foram agregadas àquela experiência inicial. Levantamos a hipótese de que a pesquisa bibliográfica feita para a *Trilogia do Tempo* tenha sido um desses momentos.

Buscamos as relações entre registros históricos e as representações criadas por Comparato para narrar o conflito entre portugueses e holandeses no Nordeste brasileiro. Encontramos algumas correspondências histórico-científicas, embora a trama seja completamente ficcional. O escritor constrói habilmente relações entre personagens que existiram de fato (Domingos Fernandes Calabar e o príncipe Maurício de Nassau), e personagens simbólicas, que representam as relações de poder entre militares, aristocratas, mercadores e os povos daquele Brasil colonial.

Mais uma vez, é na proposta de ação dramática e nos diálogos que Comparato dá vazão às críticas sociais no processo de colonização do Brasil. O dramaturgo expõe sua leitura daquele momento da história, abordando temas como o racismo, o sexismo, a violência e a exploração de uma terra subjugada. É inegável a presença de elementos históricos que justificam a livre representação daquele período. No entanto, não podemos afirmar que é um texto baseado em fatos reais, uma vez que não há fidelidade na representação das figuras públicas e os diálogos são completamente ficcionais, assim como a construção das personagens.

A vitrine de objetos proposta para esta peça nos direciona novamente para a memória sensível mobilizada pela história das coisas. Destacamos o vestido de noiva

(outra menção na Nelson Rodrigues); a caixinha (Buñuel); penas para adereços indígenas com as cores da bandeira do Brasil; manuscritos em latim (possível referência aos livros de Xesc Barceló). Porém, todas essas representações são ressignificadas pelo autor que coloca o público na posição de fazer o mesmo ao rever a vitrine depois de ler/ver a peça.

Nos documentos de processo de *Eterno*, constatamos várias fases do movimento criador de Doc Comparato. Da fase pré-redacional resgatamos o guardanapo de papel com anotações que revelam memórias afetivas do trabalho com Garcia Márquez, que defendia a liberdade à imaginação. Daquele devaneio surge outra nota que se transforma em um dos títulos da peça: *Xanadu, no limite da criatividade*. E ainda, a relação entre a bomba de Hiroshima e a destruição da arte. Esses são registros fundamentais da gênese textual, contidos em um suporte aleatório, possivelmente feitos em um momento de descanso em que a ideia emergiu.

Ainda em relação à fase pré-redacional, analisamos várias notas coladas em uma folha de papel, com frases que revelam questões filosóficas importantes que serão exploradas em *Eterno* e que questionam, justamente, a perenidade das coisas criadas pelo ser humano. Naqueles aforismos, Comparato expressa a certeza de que nada permanece, nem mesmo a luz, apenas as sombras. E essa definição é a linha condutora de todo o enredo e fecha a trilogia.

Na fase redacional, exploramos os rascunhos do prólogo da peça e das primeiras cenas. O texto introdutório situa o leitor sobre o contexto da ação dramática. Comparato insere este elemento nos três textos da trilogia. Em *Eterno*, explica que a peça se passa no intervalo de dois dias em que Orson Welles isolou-se da equipe, durante uma temporada de filmagens no Brasil. Não há registros históricos sobre o que o cineasta americano fez nesses dias. Comparato aproveita-se dessa brecha para criar um enredo completamente ficcional de realismo fantástico.

Nas revisões feitas à introdução e às primeiras cenas identificamos ajustes que objetivavam uma adequação para tornar o falar das personagens mais natural. Mas também notamos alterações nas didascálias com o intuito de aperfeiçoar a comunicação das sensações desejadas, movimento que revela a consciência de que o texto será, antes de mais nada, objeto de leitura.

Os documentos de processo de *Eterno* nos permitiram ainda compreender as alterações textuais provocadas pela mudança de endereçamento que transformaram a peça para teatro em um roteiro para cinema. Embora os diálogos tenham sido pouco

alterados, as didascálias tomaram contornos completamente diferentes. Houve acréscimo de personagens e de cenas; substituições de cenários e objetos; redução no tamanho das falas das personagens; alterações na aplicação de recursos técnicos, tais como iluminação, trilha sonora etc, de acordo com o formato. Fica clara a compreensão de Comparato sobre o protagonismo da palavra no teatro e o protagonismo da imagem no cinema.

A partir dessa transmutação, o texto final para teatro ganha mobilidade novamente, e passa a integrar a gênese do roteiro cinematográfico. A primeira versão digitoscrita do roteiro, por sua vez, é ainda uma etapa em aberto, uma variável de outro processo criativo em processo e que, possivelmente, receberá interferências dos artistas que o executarão.

Ao analisar o processo de criação da *Trilogia da Imaginação*, observando também documentos de processo de textos anteriores, acompanhamos a gênese da escritura de Comparato e também os elementos que compõem sua marca individual, o estilo genético de seus textos teatrais, além de suas tendências estéticas, que poderão ser residuais na gênese de produtos audiovisuais. Ressalvamos que alguns desses elementos sofreram alterações ao longo da carreira e podem continuar sofrendo ajustes, pois entendemos que o estilo está em constante movimento. A marca do dramaturgo refere-se ao conjunto de princípios norteadores da construção do estilo de cada texto, em sua singularidade, bem como do conjunto da obra, conforme apresentamos nesta tese.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond. **Antologia poética**. 2 ed. Lisboa: Dom Quixote, 2002.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. From work to text. *In*: HARARI, Josue V. (editor). **Textual strategies: perspectives in post-structuralist criticism**. Ithaca: Cornell University Press, 1979.
- BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. Psychoanalytic reading and the avant-texte. *In*: Deppman. J., Ferrer. D. and Groden, M. **Genetic criticism: text and avant-textes**. Philadelphia: University of Pensilvannya Press, 2004, p. 28-35.
- BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio de Milliet. Amadora: Bertrand, 1976.
- BESSY, Maurice. **Orson Welles**. Tradução de Luisa Ducla Soares. Lisboa: Editorial Presença, 1965.
- BODEN, Margaret A. **Dimensões da criatividade**. Tradução de Pedro Theobald. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda, 1999.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1985.
- BRANDÃO, Raul. **Húmus**. São Paulo: Carambaia, 2017
- BRANGÉ, Mireille; JEANNELLE, Jean-Louis. **Films à lire: des scénarios et des livres**. Bruxelles: Les impressions nouvelles, 2019.
- BRATMAN, Michael E. What is Intention? *In*: Cohen, Philip; Morgan, Jerry and Pollak, Martha E. **Intentions in communication**. Cambridge: MIT Press, p. 15-31, 1990.

BRITO, Diná Tereza de; PANICHI, Edina. **Crimes contra a dignidade sexual: a memória jurídica pela ótica da estilística léxica**. Londrina: Eduel, 2013.

BRONCKART, Jean Paul. **Atividades de linguagem, textos e discursos: por um interacionismo sócio-discursivo**. São Paulo: EDUC, 1999.

CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados**. São Paulo: Cosac Naify, 2009

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. 11 ed. São Paulo: Summus, 2018.

COMPARATO, Doc. **Sempre**. Edição digital. Rio de Janeiro: Simplíssimo Livros, 2013.

COMPARATO, Doc. **Eterno**. Edição digital. Rio de Janeiro: Simplíssimo Livros, 2013.

COMPARATO, Doc. **Jamais**. Edição digital. Rio de Janeiro: Simplíssimo Livros, 2013.

COMPARATO, Doc. **Plêiades**. Edição digital. Rio de Janeiro: Simplíssimo Livros, 2013.

COMPARATO, Doc. **Contos e crônicas**. Edição digital. Rio de Janeiro: Booknando Livros, 2018.

COMPARATO, D. Conversa. [Entrevista concedida a] Livia Sprizão de Oliveira. Cascais, Portugal, 28 nov. 2019.

COMPARATO, D. Conversa. [Entrevista concedida a] Livia Sprizão de Oliveira. s.l. (on-line), 7 jul. 2020.

COSME, João. A diáspora dos judeus e cristãos-novos portugueses. *In*: **Exilados na Europa Mediterrâneas**. Atas do Colóquio Internacional: Santiago de Compostela, 2010, ISBN 978-84-9887-531-7, páginas. 75-88

CLOSET DRAMA. Pavis, Patrice. **Dictionary of the theatre: terms, concepts and analysis**. Translated by Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press, 1998.

CURADO, Manuel. Espera e espelho: um ensaio trivial. **Revista Paranoá**, Brasília. n.16, p. 105-120, 2016

DEMO, Pedro. **Metodologia científica em ciências sociais**. 2 ed. São Paulo: Atlas, 1992.

DEMO, Pedro. **Introdução à metodologia da ciência**. 2 ed. São Paulo: Atlas, 1994.

ECO, Umberto. **A misteriosa chama da rainha Loana**: romance ilustrado. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Record, 2005.

FERRER, Daniel. La toque de Clementis: rétroaction et rémanence dans les processus génétiques. **Genesis**: Manuscrits-Recherche-Invention, Paris. n. 6, p. 93-106, 1994. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/item\\_1167-5101\\_1994\\_num\\_6\\_1\\_979](https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1994_num_6_1_979).

FERRER, Daniel. Les carnets de Joyce: avant-textes limites d'une ouvre limite. **Genesis**: manuscrits-recherche-ilnvention. Paris. n. 3, p. 45-61, 1993. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/item\\_1167-5101\\_1993\\_num\\_3\\_1\\_908](https://www.persee.fr/doc/item_1167-5101_1993_num_3_1_908).

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Tradução de Álvaro Ramos. 14 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

FOUCAULT, Michel. What is an author? *In*: HARARI, Josue V. (editor). **Textual Strategies**: perspectives in post-structuralist criticism. Ithaca: Cornell University Press, 1979.

FRIEDAN, Betty. **A mística da mulher**. Tradução de José Vaz Pereira. Lisboa: Ed. Ulisseia, 1963.

FRYE, Northrop. **Anatomy of criticism, four essays**. Princeton: Princeton University Press, 1973.

GARCIA MÁRQUEZ, Gabriel. **Me alugo para sonhar**. Tradução de Eric Nepomuceno e Maria do Carmo Brito. Niterói: Casa Jorge Editorial, 2004

GOCHBERG, Herbert. **Stage of dreams, the dramatic art of Alfred de Musset**. Genève: Librairie Droz, 1967.

GRÉSILLON, Almuth. Nos limites da Gênese: da escritura do texto de teatro à encenação. **Estudos Avançados**, v. 9, 23. p. 269-285. Revistas Usp, 1995.

GRIMAL, Pierre. **A civilização romana**. Trad. Isabel St. Aubyn. Edições 70: Lisboa, .

GUILBERT, Louis. **La créativité lexicale**. Paris: Librairie Larousse, 1975.

HONIGSZTEJN, Henrique. **O núcleo rítmico**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica Editora, 1972.

INTUIÇÃO. In: Greimas, A. J.; Courtés, J. **Dicionário de semiótica**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2013.

KNELLER, George F. **Arte e ciência da criatividade**. 15 ed. São Paulo: IBRASA, 1978.

LAPA, Manoel Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. 2 ed. brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LAKATOS, Eva Maria e MARCONI, Marina Andrade. **Metodologia científica**. 2 ed. São Paulo: Editora Atlas, 1995.

LIMA, Manuel. **The book of trees: visualizing branches of knowledge**. New York: Princeton Architectural Press, 2014.

LUCKHURST, Mary. **Dramaturgy: a revolution in theatre**. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

MANDEL, Oscar. **A definition of tragedy**. Rensselaer: New York University Press, 1968.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. **Introdução à Estilística**. 4.a edição. São Paulo: Edusp, 2012.

MEMÓRIA GLOBO. **Doc Comparato**. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/doc-comparato/> Último acesso em 25 de maio de 2020

METZ, Christian. **Film language: a semiotics of the cinema**. Tradução de Michael Taylor. Chicago: The University of Chicago Press, 1991.

MIGUELOTE, Carla. Teatro e cinema, performance e vídeo. In: Dias, Angela M. e Glenadel, Paula. **Teatralidades contemporâneas**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2015.

MONTEIRO, José Lemos. **A estilística**. São Paulo: Ática, 1991.

MONTEIRO, Paulo Filipe. **Drama e comunicação**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2010.

MORAES, Vinícius de. **Poesia completa e prosa em um volume**. 2 ed. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1987.

MORAES, Vinícius de. **Vinícius de Moraes**. 1942. Disponível em: <http://www.viniciusdemoraes.com.br/pt-br/cinema/orson-welles-em-filmagem>

MUSSET, Alfred. **Un spectacle dans un fauteuil**. Paris: Librairie d'Eugène Renduel, 1833.

NASCIMENTO, Rômulo Luiz Xavier. **O desconforto da governabilidade: aspectos da administração no Brasil holandês (1630 – 1644)**. 2008. 320 f. Tese de doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2008.

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramatúrgico. **Sala Preta**, São Paulo, v. 02, p.318–325, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109>

OSTROWER, Faiga. **Criatividade e processos de criação**. 23 ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

PANICHI, Edina R. P. e CONTANI, Miguel Luiz. **Pedro Nava e a construção do texto**. Londrina: EDUEL; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

PANICHI, Edina R. P. **Processos de construção de formas na criação: o projeto poético de Pedro Nava**. Londrina: Eduel, 2016.

PAVIS, Patrice. **Dictionary of the theatre: terms, concept and analysis**. Tradução de Christine Shantz. Toronto: University of Toronto Press, 1998

PRADO, Adélia. **Com licença poética**. Lisboa: Edições Cotovia, 2003.

PRADO, Adélia. **Roda Viva**. 2014. Disponível em: <https://youtu.be/6E2afhdOogI>

PERKINS, David N. Criatividade: além do paradigma darwiniano. *In* Boden, Margaret A. **Dimensões da criatividade**. Trad. Pedro Theobald. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda, 1999.

PESSOA, Fernando. **O livro do desassossego**. Lisboa: Abril Controljornal, 2000.

PIERROT, Anne Herschberg. Chemins de l'œuvre. **Genesis: Manuscrits-Recherche-Invention**, Paris. n. 30, p.87 -108, 2010. Disponível em: <http://journals.openedition.org/genesis/125>.

PIERROT, Anne Herschberg. **Le style en mouvement, littérature et art**. Paris: Belin, 2005.

PINO, Cláudia Amigo e ZULAR, Roberto. **Escrever sobre escrever**. São Paulo: Atlas, 2007.

REI, Cláudio Artur O. e SIMÕES, Darcília. Língua e estilo: uma tessitura especial. *In*: OLIVEIRA, Esther G. de e SILVA, Suzete (orgs). **Semântica e estilística**: dimensões atuais do significado e do estilo. Homenagem a Nilce Sant'anna Martins. Campinas, SP: Pontes Editores, p.445 – 461, 2014.

RÉGIO, José. **Três ensaios sobre a arte**. 2. ed. Porto: Brasília Editora, 1980

REYNAUD, Maria João. **Metamorfoses da escrita**: Húmus de Raul Brandão. Porto: Campo das Letras, 2000.

REYNAUD, Maria João. **Margens**: ensaios de literatura. Porto: Edições Afrontamento, 2017.

RIBEIRO, Regina de Carvalho. Calabar: um intermediário cultural no Brasil holandês. **Revista 7 mares**, n. 3, p. 61-75, dossiê outubro 2013.

RYAN, Marie-Laure. **Narratives across media**: the languages of storytelling. Lincon: University of Nebraska Press, 2004.

SALLES, Cecília. **Crítica genética**: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3 ed. São Paulo: Educ, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2 ed, Vinhedo – SP: Editora Horizonte, 2006.

SCOPARO, Tânia R. M. T. Transmutação em Lavoura arcaica: do romance ao filme. **Revista Letras Raras**, [S.l.], v. 7, p. Port. 72-98, dez. 2018. ISSN 2317-2347. Disponível em: <http://revistas.ufcg.edu.br/ch/index.php/RLR/article/view/1148/791>>. Acesso em: 22 maio 2020. Doi: <http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v7i0.1148>.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo**. Petrópolis - RJ: Vozes, 2013.

TRUFFAUT, François. **The Story of Adele H**. New York: Groove Press, 1976.

WILLEMART, Philippe. **Universo da criação literária**. São Paulo: Edusp, 1993.

WILLEMART, Philippe. **Os processos de criação na escritura na arte e na psicanálise**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

WILLEMART, Philippe. Como se constituiu a escritura literária? *In*: ZULAR, Roberto. **Criação em processo: ensaios de Crítica Genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

ZULAR, Roberto. **Criação em processo: ensaios de Crítica Genética**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

## APÊNDICES

APÊNDICE A  
ENTREVISTA COM O DRAMATURGO DOC COMPARATO  
Realizada em 23.11.2019, no Centro Cultural de Caiscais, Portugal.

Comparato participou como palestrante do evento *A quatro mãos*, promovido pela Academia Portuguesa de Cinema e concedeu esta entrevista à pesquisadora Livia Sprizão de Oliveira.

**- Qual a função de seus manuscritos no processo de escritura?**

Como eu tenho muitos projetos na cabeça, de repente, me vem o nome de um personagem... eu pego um caderno ou qualquer papel e vou escrevendo ali... conforme surgem outras ideias eu vou juntando, vou agregando. Vou escrevendo palavras, vou escrevendo frases, cenas... por exemplo, eu estou com dois projetos agora, pra HBO, estou acrescentando dois episódios à primeira temporada. Eu já tenho na minha cabeça o que vai acontecer. E também já estou montando a segunda temporada. Mas não posso escrever a segunda temporada ainda, porque estou finalizando a primeira, então, o que faço: eu vou guardando as ideias, jogando coisinhas... passando para o papel os nomes das personagens, situações, cenas que eu vi... marcas de carros, objetos... visões... passeio a Petrópolis, uma pedra que rola... vou passando pro papel e isso vai alimentando. É curioso falar sobre isso, porque parece tudo muito recente... mas não é bem assim... tem coisas que eu trago desde criança.

**- E quando é que o senhor abre essa gaveta de guardados e acessa o conteúdo?**

Quando eu guardo, eu não tenho a mínima ideia do que vou fazer com aquilo. Mas, eu vou juntando coisas. Quando eu vejo um esboço dramático na história eu junto, agarro e escrevo. Eu fico grávido de várias coisas ao mesmo tempo. Uma ideia está incubadinha lá, outra está grande... fico grávido de várias histórias, de vários seres... às vezes parece um mostro... até o momento que eu dou uma ordem para as coisas. Eu ordeno as histórias e as personagens.

**- Como o senhor recicla essas ideias guardadas ao longo dos anos e as harmoniza?**

Quando eu comecei a escrever, eu pensava assim: ah, essa história é legal! Mas eu não sabia direito qual era essa história. Eu me fascinei por Macbeth, por Shakespeare e por aquelas três bruxas que fazem previsões. Ainda sou fascinado por essas coisas de previsões, visões e flashbacks, isso é legal... Mas a influência que Macbeth teve na minha adolescência eu só usei muitos anos depois, escrevendo *Os dias de Orson Welles no Brasil*, com um personagem que faz três previsões. Claro que tem uma série de outras coisas, mas esse foi o mote. Com o passar dos anos, as ideias foram se lubrificando, tomando forma... Quando eu completei essa forma, chamei esses elementos todos, muita coisa já estava no papel.

**- Essas memórias iniciais, registradas nos manuscritos, se transformam após um tempo de maturação?**

Eu gosto de ficção e acredito que o autor usa suas influências mas não está no centro da narrativa. É como Michelangelo na Capela Sistina: ele está lá, mas pequeno em um canto. Eu vou guardando as coisas, de um modo especial. Eu tive a oportunidade de trabalhar com muitos criadores, de vários países e hemisférios. Agora estou trabalhando com um paraguaio, mas já trabalhei com russos. Essas influências são impressionantes porque me trazem outros pontos de vista que me motivam a criar

outras personagens, com outras perspectivas, que me trazem informações que estão completamente fora do meu universo. Eu conhecia a versão vitoriosa do Brasil na Guerra do Paraguai, aí tive acesso ao outro lado da história.

**- Existe um tempo certo de incubação dessas ideias?**

Podem ser décadas ou dias ou minutos. Não é um tempo preciso. Às vezes eu ouço uma história, vejo uma coisa e guardo, pra usar quando precisar.

**- Quando sente que a frase dramática está pronta, que a gravidez completou o ciclo e a obra vai nascer?**

Quando eu tenho o final. Não importa como eu vou usar o final, pode ser na abertura, mas eu preciso ter o final. Quando eu sinto que tenho um caminho legal, eu começo a caminhar, começo a escrever.

**- Quando constrói as personagens o senhor as vê, as ouve? Pensa nos atores que gostaria que a interpretassem, tem esse pensamento auditivo e imagético?**

Quando eu trabalhei em Barcelona, pra fazer o Conde Arnau, do ano 1100, com os árabes dominando grande parte do território da Espanha, da península ibérica, eu fiquei fascinado pela matemática que os mouros trouxeram, a presença do zero, e criei uma personagem, um padre, que trazia o número zero, roubava o zero dos árabes. Mas aí o ator não podia ser italiano, tinha que ser um francês. Eu tive que mudar a personagem e construir uma personagem para um poeta, um cantador sexy... Eu vejo as personagens, literalmente, eu vejo! Às vezes são rostos desconhecidos e a às vezes rostos de atores que eu conheço. E eu tenho prazer em criar isso.

**- Após mais de 40 anos de carreira, o senhor continua escrevendo à mão? Ou a tecnologia mudou seu jeito de escrever?**

Gosto de escrever com lápis e papel. O máximo que eu faço é guardar uma imagem, uma música... mas não uso isso como matéria-prima, uso para criar um clima, uma inspiração, para despertar emoções e criar um ritmo dramático, a cadência da história.

**- O que dispara o gatilho da escritura?**

Às vezes escrevo até porque estou num momento ruim da vida, pra não perder a satisfação de criar. Isso eu nunca perdi, o prazer de criar... eu gosto... eu gosto... eu gosto!

**- O senhor foi um médico muito bem-sucedido. Quando descobriu seu potencial criativo para a escrita?**

Desde criança eu percebia que minhas brincadeiras tinham mais imaginação que as do meu irmão, por exemplo. Eu inventava coisas, caças a tesouros que destruíam os jardins de hortênsias da família... E sempre gostei muito de ler, fui um jovem introspectivo, preferia os livros ao carnaval do Rio, por exemplo. Também amava cinema... se me deixassem, passava o fim de semana dentro de uma sala de cinema. Cheguei a pensar em ser ator... mas só escrevi meu primeiro roteiro quando estava em Londres, já trabalhando como cardiologista, participando de um programa do British Council, no National Heart Hospital. Depois, tive um roteiro aceito pela Rede Globo e aos poucos fui trocando uma carreira pela outra. Mas, quando eu era criança, eu tinha muito medo de escrever, tinha medo da língua portuguesa. Comecei a

escrever mais por exigência do que por facilidade.

**- Em vários de seus textos para teatro há uma grande intertextualidade com outros criadores. Existe uma relação filosófica entre o nascimento dessas peças e os grandes mestres do cinema, teatro ou artes plásticas?**

Sou fã da criatividade, adoro arte! Mas não gosto de “samba exaltação”, não faço isso. O Orson Welles... ele chegou ao pico da criatividade, chegou ao limite. Essa obra não é só sobre roteiro, sobre cinema... é mais do que isso. Ele pinta, ele ouve rádio... ele fotografa. De repente uma coisa some, outra quebra, outra é jogada no mar... o filme não dá certo e ele fica sozinho. Ele veio gravar “tudo é verdade” e viu que a verdade é muito mais chocante que a mentira.

**- Há referências também ao estilo e à estrutura dramática?**

Algumas vezes, sim. Estou trabalhando agora em um projeto para teatro chamado *A misteriosa morte do supremo imperador da China e outras histórias*, dez pequenas peças com três atores fazendo 30 papéis. Eu busquei inspiração em Brecht, que escreveu pequenas peças de cabaré - e eu adoro aquilo, adoro. Eu quis falar sobre poder, mas não de um ponto de vista ideológico, eu quis modernizar aquilo.

**- Em *Eterno e Jamais* você insere personagens reais em tramas completamente fictícias. Como cria esse jogo entre realidade e fantasia?**

Já fui criticado por fazer isso, por criar ficções completas com pessoas famosas. Se a personagem existiu e tem uma história de domínio público, eu faço uma grande pesquisa. Mas quando eu termino a pesquisa eu fecho tudo, jogo de lado e encerro essa fase, não volto. Depois que eu suguei tudo, eu tiro a pesquisa do caminho. Aí vem a parte da ficção comendo, transformando aquilo tudo. É um processo em que eu pego o real e acho uma brecha que a história não alcança. Um instante que ninguém conhece, que não se sabe nada sobre o que aconteceu com essa figura, seja Lampião, seja Orson Welles. O Lampião ficou 6 meses em Angicos. Os historiadores só sabem que ele morreu lá, mas não há registros. Eu fui buscar esse buraco.

**- O senhor escreveu, durante muitos anos, e ainda escreve, para atender pedidos de televisão e cinema. Por outro lado, as peças de teatro parecem ter sido escritas para satisfação pessoal em tratar temas de seu agrado. Há diferença no prazer de escrever sob encomenda ou com temas livres?**

Quando eu escrevo, eu já sei se a ideia serve para teatro, cinema, minissérie... enfim, eu jogo para onde eu acho que vai render e, claro posso depois adaptar, como já fiz, transformando peça em filme, roteiro em romance e vice-versa. Quando recebo um pedido para escrever sobre determinado assunto eu estudo, dou sugestões sobre a abordagem e, geralmente, acabo tomando gosto por aquilo, comprando aquela ideia. Mas tem algumas temáticas que já não me despertam tanto interesse, por exemplo, roteiros policiais, porque já fiz muito *Plantão de Polícia*, trabalhei três anos com isso e... cansei. Filme de ação, sem enredo, sem noção... também não gosto e estou deixando de lado.

**- Como lida com a possibilidade de nunca ver alguns trabalhos encenados?**

Tenho consciência que apenas 40% da minha produção será encenada ou filmada. Shakespeare fez mais de 80 peças de teatro, mas só se passam dez... Jorge Amado tem dezenas de livros e só quatro ficaram mais conhecidos, é uma redução normal.

**- Lê em voz alta textos para sentir como soam? Pede a outras pessoas para lerem?**

Eu leio em voz alta e tenho meus truques para limpar, reduzir e adaptar. Mas, realmente, não há nada mais saudável para o roteirista ou dramaturgo do que ter atores lendo aquilo. Isso faz muito bem, costumo sair dessas experiências com outras impressões. Acho leituras de mesa fundamentais para ajustar o texto.

**- Seus textos para teatro não têm narrador, são basicamente de diálogo batido. E soube que o senhor não gosta de cenas com textos em off. Por quê?**

Tenho uma tendência a não usar off. É um recurso que algumas vezes é necessário para solucionar a cena. Mas é um recurso que evito para não infantilizar o texto, tornando-o muito explicativo. Não posso dizer que dessa água não bebi ou não beberei, mas não gosto de *off* que diz o que precisa ser mostrado com ações.

**- Qual a influência da música no seu processo de criação?**

Eu mudo muito, depende do clima que eu estou. Quando eu vejo a cena tenho que musicá-la. Tenho que dar a ela um ritmo que se relacione com aquilo. Essas coisas me ajudam, me compõem. Faz parte da imersão no universo. O ouvido é o primeiro sentido que o ser humano adquire... dentro da barriga da mãe, o bebê já escuta. E é o último sentido a perder, durante a morte. É o primeiro sentido a despertar e o último a morrer.

**- Por que, então, a valorização de elementos tão visuais nas instalações propostas nos textos para teatro?**

O teatro mudou no século passado. O texto cedeu espaço à performance. E, pra mim, teatro é texto, é texto... é diálogo... é ali que está a palavra viva. Eu resolvi juntar duas coisas: artes plásticas e teatro. As instalações propostas por mim são altamente irônicas. O público vê os objetos de uma maneira antes da peça e depois descobre o que eles realmente representam. Cada objeto tem um duplo sentido.

**- O senhor criou uma metodologia para a escritura de roteiros. Existe relação entre medicina e criação? Questões científicas e procedimentais que aproximam os ofícios?**

O médico tem muito poder, porque pede ao paciente: tire a roupa. E a pessoa fica desnuda, diante dele. É uma relação de confiança em que o médico tem que tocar o paciente e escutá-lo. Como médico, já ouvi e examinei freiras na clausura. E nos roteiros também, eu tenho que saber exatamente o que estou fazendo... responder o porquê, o onde e o como... antes de começar. Sou aquele autor que começa pelo título e sigo cada etapa, cena um, cena dois... A desorganização deixo para meu caderno de ideias! Quando começo a escrever quero tudo organizadinho. A lógica faz parte da criação, a lógica faz parte do roteiro, faz parte do pensamento médico, enfim, é preciso saber por onde começar, como vai fazer, o que vai fazer, como quer terminar. Cada profissional precisa ter sua lógica, o engenheiro, o arquiteto... Teatro tem que ter sua lógica, todos os processos têm que responder perguntas que geram outras perguntas até mostrar um panorama. É a alma da tragédia. É colocar fatos organizados, de uma forma que possa mostrar às pessoas as personagens, o drama, aumentar a tensão e o interesse, e jogar a plateia para a cena seguinte. E, além de tudo, fazer esse processo todo ser atraente, porque a última coisa que o roteirista tem que ser, é chato.

## APÊNDICE B

Termo de consentimento livre e esclarecido, preparado pela pesquisadora, nos moldes do recomendado pelo Comitê de Ética

**Termo de Consentimento Livre e Esclarecido*****Realidade e memória sensível nos processos criativos de Doc Comparato***

Prezado Senhor Doc Comparato

Gostaríamos de convidá-lo (a) para participar da pesquisa supracitada, a ser realizada na Universidade Estadual de Londrina, sob orientação da professora Dra Edina Panichi. O objetivo da pesquisa é analisar os manuscritos cedidos pela sua pessoa a fim de observar a arquitetura e as metamorfoses do texto, utilizando para isso fundamentos da Crítica Genética aplicados à Teoria Estilística.

Esclarecemos que sua participação é totalmente voluntária, podendo recusar-se a participar, sem que isto acarrete qualquer ônus ou prejuízo à sua pessoa. Esclarecemos, também, que suas informações serão utilizadas somente para os fins desta pesquisa e em publicações decorrentes dela. Os manuscritos cedidos pelo senhor serão tratados com sigilo e confidencialidade, até o momento das publicações. O senhor terá liberdade para acessar o conteúdo dos artigos e da tese antes das publicações e será informado das mesmas.

Caso tenha dúvidas ou necessite de maiores esclarecimentos poderá entrar em contato pelo email: liviaoliveiratv@gmail.com ou pelo telefone (43) 99916-4854.

\_\_\_\_\_ Londrina \_\_\_\_\_, 01 de fevereiro de 2019.

Pesquisador Responsável

Livia Sprizão de Oliveira

ORCID: 0000 0001 5599 2789

Doc Comparato tendo sido devidamente esclarecido sobre os procedimentos da pesquisa, concordo em participar **voluntariamente** da pesquisa descrita acima.

Assinatura (ou impressão dactiloscópica): \_\_\_\_\_

Data: 1/2/2019

**APÊNDICE C**  
**Autorização formulada nos termos do autor e de seu advogado**

ATAZ 00487

ADVOCADO

**TERMO DE AUTORIZAÇÃO DE ACESSO À OBRAS PARA ESTUDO**

**LUIZ FELIPE LOUREIRO COMPARATO**, em arte "DOC COMPARATO" (registro no INPI sob o nº [REDACTED]), brasileiro, divorciado, roteirista e médico, portador da cédula de identidade nº [REDACTED], expedido pelo IFF, em [REDACTED], inscrito no CPF sob o nº [REDACTED], residente e domiciliado nesta Cidade, à Rua [REDACTED], nº [REDACTED], J. [REDACTED], CEP 2[REDACTED] (doravante denominado "AUTOR"), vem, através do presente instrumento, AUTORIZAR a **LÍVIA SPRIZÃO DE OLIVEIRA**, brasileira, casada, professora, portadora da carteira de identidade [REDACTED], inscrito no CPF sob o nº [REDACTED] (doravante denominada "AUTORIZADA"), o livre acesso às suas obras literárias, em quaisquer mídias, sejam HD's de computadores e afins, vídeos, áudios, manuscritos, cadernos de ideias, diários, anotações, roteiros (finalizados ou não), fotos, livros, DVD's, CD's, toda e qualquer mídia digital, bem como todo e qualquer material no qual se verifique a assinatura ou autoria do AUTOR, atuais, passadas e futuras, inclusive, obras inéditas, seja no Brasil ou no exterior, e em quaisquer línguas, para fins de análise e estudo da AUTORIZADA, com o objetivo que livremente decidir, não devendo sofrer qualquer óbice neste intuito, no bom e fiel cumprimento de suas atribuições acadêmicas, como especialista em escritas criativas. No entanto, esta autorização não concede à AUTORIZADA a posse ou a propriedade de quaisquer das obras acima delimitadas, uma vez que há disposição neste sentido constante na Escritura de Testamento Público do AUTOR, lavrada junto a [REDACTED] no Rio de Janeiro, em 8 de agosto de 2019, bem como quaisquer dos direitos autorais, diretos ou conexos, referentes à exploração das obras do AUTOR, em todas as formas acima já descritas, no exterior ou no Brasil.

Rio de Janeiro, 7 de novembro de 2019.

  
**LUIZ FELIPE LOUREIRO COMPARATO**

  
**LÍVIA SPRIZÃO DE OLIVEIRA**

Testemunhas:

1) Jones Paulo da Silva Almeida

2) Eduardo Lisboa Nassif