



## CONSTRUÇÃO DE FORMAS ESTÉTICAS NA DRAMATURGIA DE DOC COMPARATO *AESTHETIC FORMS' CONSTRUCTION IN THE DRAMATURGY OF DOC COMPARATO*

[10.29073/naus.v4i1.825](https://doi.org/10.29073/naus.v4i1.825)

RECEÇÃO: 27 de novembro de 2023.

APROVAÇÃO: 9 de dezembro de 2023.

PUBLICAÇÃO: 30 de dezembro de 2023.

AUTOR/A: Lívia Oliveira , Universidade Estadual de Londrina, Brasil, [liviaoliveiratv@gmail.com](mailto:liviaoliveiratv@gmail.com).

### RESUMO

Neste trabalho, buscamos apontar marcas de autoria que permeiam a obra dramaturgical de Doc Comparato por meio da análise Estilística. Utilizamos fundamentos da Crítica Genética para associar seu processo de construção de formas à busca da estética que norteia seu projeto poético. Observando manuscritos, especialmente os autógrafos, podemos identificar preferências, rejeições e recorrências rítmicas no modo de fazer do autor. Com isso, presumimos que as marcas de autoria são compostas por uma combinação de traços presentes na gênese. Partindo da compreensão pragmática de que o texto é um objeto de comunicação e, desta forma, leva em consideração o endereçamento da obra, vemos nas rasuras e escolhas momentos de tomada de consciência do que se deseja dizer e de forma será dito. A construção de uma forma expressiva passa por escolhas estilísticas que caracterizam o autor e sua essência. Dentre os traços que somam para a compreensão das marcas de autoria nas peças teatrais de Doc Comparato, destacamos seu ritmo de gênese, principais referências e influências, defesas estéticas, temáticas recorrentes e características dos manuscritos autógrafos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Crítica Genética; Cultura; Dramaturgia; Estilística.

### ABSTRACT

In this work, we seek to point out authorship marks that permeate the dramaturgical work of Doc Comparato through Stylistic analysis. We use Genetic Criticism fundamentals to associate his process of construction of forms with the search for the aesthetic that guides his poetic project. Observing manuscripts, especially handmade, we can identify preferences, rejections and rhythmic recurrences in the author's way of writing. With this, we assume that the marks of authorship are composed of a combination of traits present in the genesis. Starting from the pragmatic understanding that the text is an object of communication and, in this way, takes into account the addressing of the work, we see in the erasures and choices moments of awareness of what one wants to say and how it will be said. The construction of an expressive form involves stylistic choices that characterize the author and his essence. Among the traits that add up to the understanding of authorship marks in Doc Comparato's plays, we highlight its rhythm of genesis, main references and influences, aesthetic defenses, recurring themes and characteristics of the autograph manuscripts.

**KEYWORDS:** Culture; Dramaturgy; Genetic Criticism; Stylistics.

### INTRODUÇÃO

O presente trabalho emerge de pesquisas oriundas da convergência entre Estilística e Crítica Genética, estabelecendo conexões entre a construção da obra e a manipulação consciente e inconsciente da língua para geração de sentidos expressivos de acordo com as escolhas do autor em vista de um endereçamento.

Quando lançamos o olhar para o trabalho que pulsa em cada movimento, encontramos a marca do agente nas decisões que compõem a obra. Também identificamos o ritmo desse pulsar, ou seja, a forma como o pensamento é



organizado para se transformar em linguagem. Buscamos uma integração entre correntes estilísticas, partindo de uma visão pragmática que se utiliza dos manuscritos para demonstrar diferentes construções estéticas que resultam de experimentações e movimentos de aprovação/ desaprovação inseridos em um projeto de expressão poética.

Resgatamos a identificação das escolhas autorais que resultam em efeitos expressivos, a partir de hipóteses levantadas ao longo da análise de documentos de processo; a contextualização histórica, geográfica e social do uso dos recursos da língua e as remanências, repetições e preferências evidenciadas nos manuscritos. As rasuras, substituições e deslocamentos formam um conjunto de traços que pode indicar recorrências na composição de uma marca “de fundo”, que resiste às modulações do texto em função de um gênero ou de um público.

Um autor está conectado ao seu tempo de forma indissociável. Não é plausível considerar suas escolhas expressivas à parte de um contexto de afetividade que envolve a interação com um determinado meio, afetando e sendo afetado por ele. Os fundamentos da Crítica Genética e a organização de documentos de processo em dossiês nos aproximam da composição da discursividade, do húmus que alimenta o texto, do que se esconde no não dito, das expansões e retrações que moldam a estética do texto, alcançando efeitos de sentido.

Neste trabalho, utilizaremos tais fundamentos para analisar manuscritos do dramaturgo carioca Doc Comparato e identificar suas recorrências, preferências na organização da escrita, escolhas individuais, características de seu projeto poético, além de outros traços que compõem o estilo de gênese, ou seja, o processo singular da escrita em movimento que caracteriza sua marca no fazer dramaturgic.

### O ESTILO E A GÊNESE

Utilizamos conceitos da Estilística para investigar as marcas do autor na construção da expressividade, 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. Também consideramos um conjunto de traços e repetições que justificam preferências na busca por formas de dizer.

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 seguiu uma corrente que veio a ser chamada 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:

*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 deságuo 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 expressividade 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

---

<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.



distinção, uma marca relacionada ao ritmo de criação, ao “primeiro texto” (Willemart, 2002) e ao projeto poético (Salles, 2010). A verdade artística tem relação com a maneira com que os fatos são experienciados e expressos por meio da organização 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. Embora existam preferências flutuantes para um mesmo autor — na escrita de gêneros diferentes ou em fases diferentes da produção artística — há marcas reincidentes, normalmente relacionadas ao ritmo de gênese, ao projeto poético e ao movimento criativo.

O estilo está intimamente ligado às escolhas estéticas e isso implica um movimento contínuo, em busca de uma estrutura que revele um ritmo interno que se volte para fora, comunicando-se com o outro. Para além dos desdobramentos dos estudos estilísticos, residem neles a proposição inicial de Charles Bally (1951): o objetivo de estudar o valor afetivo dos fatos da linguagem no contexto da língua. Vossler (1940) alertava para uma língua viva, que não podia ser interpretada apenas em sua forma gramatical, mas que carece também de atenção para os estados psíquicos do falante.

A Crítica Genética vem revelar a seleção dos recursos estilísticos, por meio da observação dos documentos de processo. No caso da construção textual, as formas de manipulação da língua podem ser percebidas nas rasuras, substituições, acréscimos e deslocamentos. No entanto, o resultado expressivo depende do contexto histórico e social, da interação com o outro.

Conhecer os bastidores da construção das formas conduz o olhar para os gestos que, conforme postulava Spitzer (1968), traduzem os impulsos criadores do pensamento para impulsos criadores de linguagem. As notas e rascunhos revelam a transposição de conceitos abstratos para o papel e as experimentações em busca de contornos que expressem com justeza imagens mentais.

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. “O vocábulo mais banal pode carregar-se de expressividade, tudo dependendo de fatores ligados ao contexto” (Monteiro, 1991, p. 17).

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.

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.

Não se trata de um traço isolado, mas de um conjunto de traços, preferências e repetições que compõem uma marca, um conjunto de características que funcionam como um eixo para o projeto poético. Nuances que atravessam os movimentos estilísticos de uma obra ou de uma época, atrelando-se ao fazer de um indivíduo. 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 de gênese. Em meio à construção de cada personagem e entre as múltiplas vozes do texto dramatúrgico, 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. 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).*

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 conceitualmente 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. 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.

“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 construção de formas, não apenas para o trabalho acabado.

### INTENCIONALIDADE, ESCOLHA E EFEITO

A aplicação dos fundamentos da Crítica Genética à leitura do texto transporta o olhar do pesquisador para o autor em ação. 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 interlocutor.

Assumimos que os efeitos expressivos provenientes do desejo do autor são burilados ao longo da construção do conteúdo obedecendo a 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 ato de leitura essencialmente como uma relação dialógica”. Os manuscritos revelam a busca por um caminho que conduza ao outro.

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 intuição, busca ao longo do fazer artístico tomar consciência de seus desejos enquanto os expressa e experimenta dar-lhes forma, acolhendo-os ou refutando-os.



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.

A análise genética aproxima o olhar desse contexto, de seus processos experimentais, do entalhamento da forma, de seu DNA, resgatando 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 critério 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 — e até mesmo o acaso — 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 onde 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 testes (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 de construção, 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 e os recursos mobilizados na composição do texto. É como dissecar um corpo e reconhecer seus mecanismos de funcionamento, a partir dos resíduos deixados em órgãos e tecidos.

### COMPOSIÇÃO DE ESTILO NA DRAMATURGIA DE DOC COMPARATO

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*, *Michelangelo* 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.

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). 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: *Plêiades*, *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.

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 remanescem 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:

Oliveira (2011) define a intertextualidade como a presença, explícita ou implícita, de um texto em outro. 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*).

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 antierótica, 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 Marquesa 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, ao prazer, por exemplo, é uma metáfora recorrente no teatro e também em outras obras. Bally (1951) costumava utilizar a palavra imagem como sinônimo para metáfora e, considerando esse conceito, Comparato mostra sem demonstrar. Em *Eterno*, a personagem Orson Welles diz que Bento “derrama seu leite sobre a terra”, referindo-se ao sexo que o garoto faz com mulheres de areia.

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 Michelangelo 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 deles, extraídos 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 dramatúrgicos. 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 dramático 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:

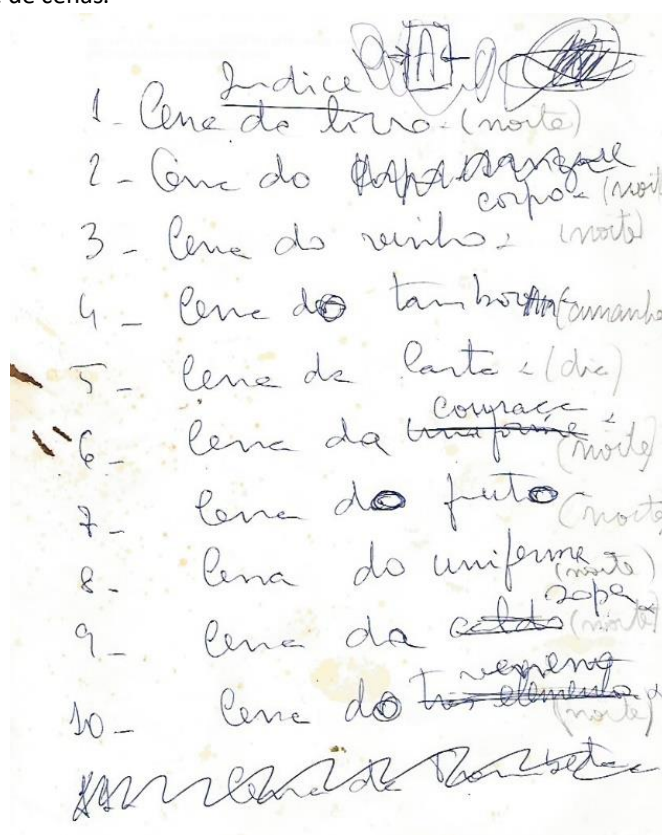
As três peças da *Trilogia da Imaginação* começam com uma estrutura padrão: capa, notas iniciais, lista de personagens, indicações sobre luz e adereços, introdução, proposta de exposição (museu ou instalação) e o índice de cenas. Uma vez que estamos analisando uma trilogia não encenada, chamamos a atenção 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. As palavras escolhidas são secas, objetivas, pouco afetivas, revelando a consciência do autor sobre o poder evocativo das palavras. Segundo Panichi (2016, p. 49): “A intenção criativa mantém uma estreita relação com a escolha da matéria a ser explorada”.

IMAGEM 1: *Jamais*, índice de cenas.



FONTE: Doc Comparato, acervo pessoal.

QUADRO 1: Transcrição da imagem 1.

→A←	
<u>Índice</u>	
3	— Cena do livro (noite)
4	— Cena do <del>corpo e sangue</del> corpo (noite)
5	— Cena do vinho (noite)

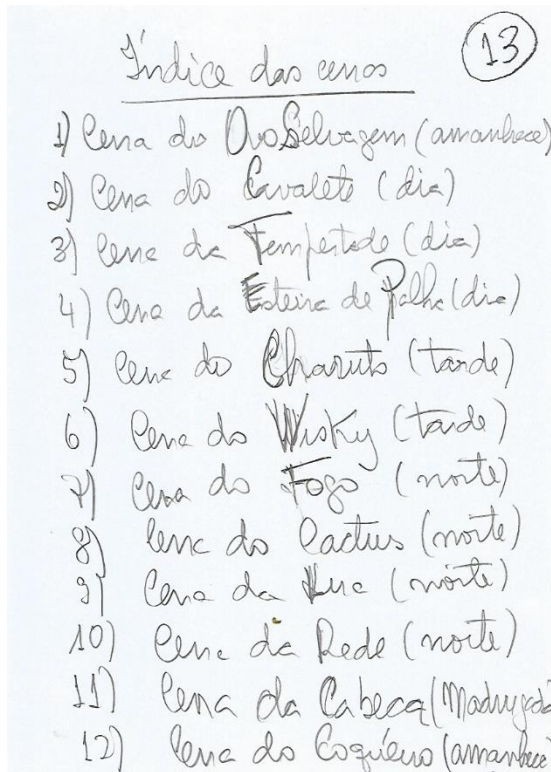


- |    |  |
|----|--|
| 6  | — Cena do tambor (amanhecer)                       |
| 7  | — Cena da carta. (dia)                             |
| 8  | — Cena do <del>uniforme</del> couraça. (noite)     |
| 9  | — Cena do fruto (noite)                            |
| 10 | — Cena do uniforme (noite)                         |
| 11 | — Cena do <del>café</del> sopa (noite)             |
| 12 | — Cena do <del>três elementos</del> veneno (noite) |
| 13 | — <del>Cena da trombeta</del>                      |

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 se abriu espaço para a adjetivação (selvagem, de palha) que ajuda a compor a atmosfera da narrativa.

IMAGEM 2: *Eterno*, índice de cenas



FONTE: Doc Comparato, acervo pessoal.

QUADRO 2: Transcrição imagem 2.

13
Índice das cenas
1) Cena do Ovo Selvagem (amanhecer)



- |     |                                |
|-----|--------------------------------|
| 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 é 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 claras (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.

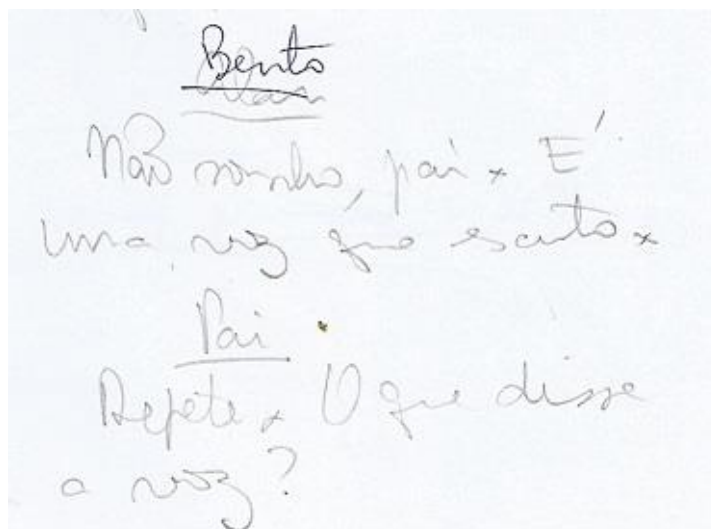
*Jamais*, que Comparato classifica como “neoclássica”, não carrega linguajar de época nem resgata arcaísmos. O autor prima pela compreensão do texto, sem artificialidades. Objetos selecionados para o cenário, figurinos, e a contextualização da peça se encarregam de situar o leitor no século XVII, sem 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.

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. Esta substituição é um exemplo bem claro de como os manuscritos revelam as experimentações do autor a partir da releitura do próprio trabalho e de como a seleção lexical implica em efeitos estilísticos.



IMAGEM 3: Rasura de substituição para nome de personagem.



FONTE: Doc Comparato.

QUADRO 3: Transcrição da imagem 3.

<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>
---

FONTE: Elaborado pela autora.

#### 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.

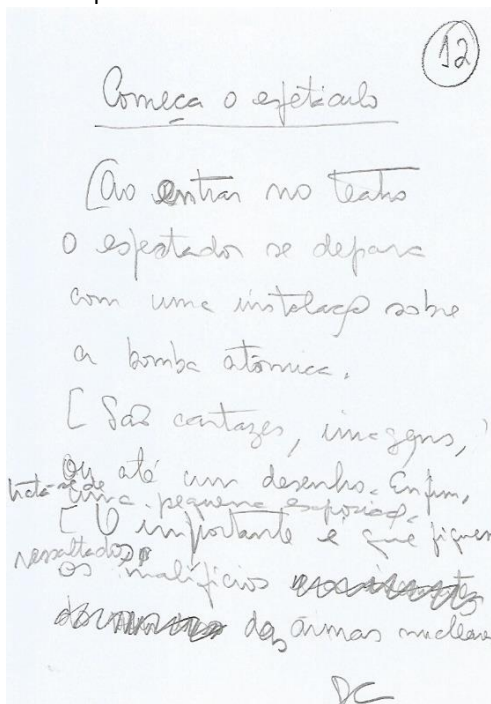
As três peças (*Sempre*, *Jamais* e *Eterno*) trazem propostas de exposições, vitrines com objetos relacionados ao tema do espetáculo e ao cenário, com o objetivo de provocar uma reflexão sobre a história por trás das coisas e o que elas representam. A instalação só é realizável com a montagem teatral, 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 4: Indicação de instalação cênica para *Eterno*.



FONTE: Doc Comparato, arquivos pessoais.

QUADRO 4: Transcrição da imagem 4

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 da insensatez do seu uso das armas nucleares.</p>
DC

FONTE: Elaborado pela autora.

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.

### CARACTERÍSTICAS DOS MANUSCRITOS

No conjunto de traços que compõem a marca do autor, temos também as rotinas de escrita e características dos manuscritos. Grande parte dos rascunhos de Comparato são escritos inteiramente à mão na fase inicial, conforme

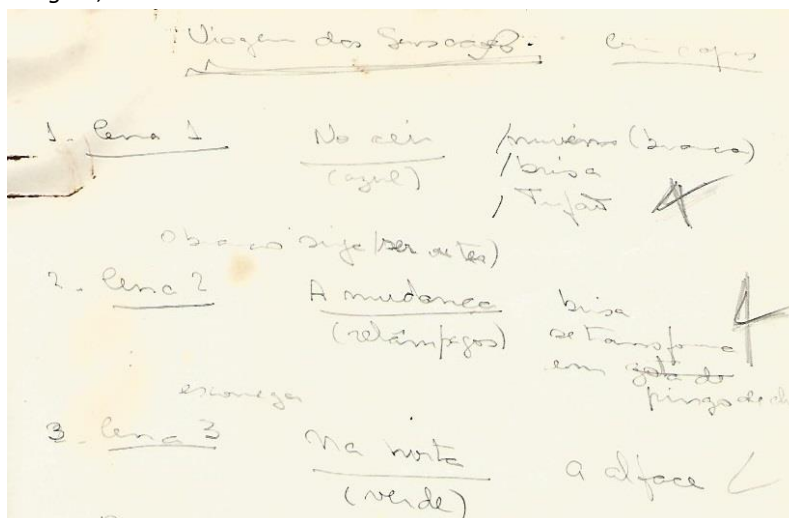


observamos nos originais de *A incrível viagem*, de 1984 — peça infantil inicialmente chamada de *A viagem das sensações* — ou no episódio piloto da série de televisão *Peritos da verdade*, de 2017.

Alguns sinais gráficos são bastante recorrentes ao longo das décadas, em várias fases da produção. Por exemplo, o uso de pequenas cruzes para indicar o fim da sentença (ponto final) e abertura de colchete para indicar início de parágrafo, títulos centralizados. Sempre que possível, ele escreve à lápis e aplica borracha nas correções. Porém, é comum o uso de caneta com rasuras e anotações marginais e entrelinhas.

Revisões gramaticais não são prioridade. Comparato dá vazão ao fluxo de escrita e prioriza o potencial sonoro ou imagético das palavras, bem como os efeitos expressivos em detrimento das formalidades. A revisão ortográfica costuma ser deixada para o editor, sem maiores preocupações.

**IMAGEM 5:** *A incrível viagem*, teatro infantil.



**FONTE:** Doc Comparato, acervo pessoal.

**QUADRO 5:** 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.



Listas numeradas também são frequentes para organizar núcleos dramáticos, listas de personagens, índice de cenas e listas de objetos e adereços cênicos. Normalmente, os números das páginas são assinalados no canto superior direito, grifados ou circulados. 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).*

Portanto, mesmo sem alimentar preciosismos, o dramaturgo tem certa preocupação estética com ordenação dos rascunhos, expressando também nesta fase o ritmo que deseja imprimir à obra. Esta característica é evidenciada quando comparamos os manuscritos da peça *Sempre* com as outras duas da Trilogia da Imaginação. A narrativa não linear e a confusão mental da personagem já estão presentes nos manuscritos da fase pré-redacional e na ausência de uma escaleta linear, que vemos em outras peças.

IMAGEM 6: Sempre, fôlio 14.



FONTE: Doc Comparato, arquivo pessoal.

A escrita manual como recurso de memória, o ordenamento do caos durante a produção dos rascunhos e a busca por referências imagéticas são procedimentos padrão na confecção das peças. Outros escritores adotam rituais parecidos, por isso, as etapas de materialização da obra são apenas um dos traços que caracterizam o estilo de gênese, fazendo-se necessário compreender também o conjunto de influências, preferências e recorrências que compõem o projeto poético e singularizam a marca do autor.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Aplicando conceitos da Estilística aos fundamentos da Crítica Genética, buscamos identificar nos escritos teatrais de Doc Comparato marcas distintivas que caracterizam seu projeto poético e seu estilo de gênese. Partimos da leitura de sua obra para a observação dos manuscritos. Organizamos um dossiê genético e analisamos os documentos do processo de criação preservados, com atenção às escolhas evidenciadas pelas alterações ou constâncias no movimento de construção do texto.



Confrontando rascunhos e edições publicadas e acompanhando a cronologia da obra do dramaturgo, encontramos remanências e padrões que indicam preferências estéticas, marcas estilísticas na dramaturgia. Além disso, as diversas modalidades de intertexto revelam referências que norteiam o projeto poético, bem como a intencionalidade dos atos de linguagem fica evidenciada pela busca de palavras assertivas, sotaques universais e pontuação comedida.

Da mesma forma, quando consideramos a estruturação das escaletas e a organização do processo de escrita, temos a oportunidade de perceber o ritmo interior do escrevente em seu movimento de criação, seu estilo de gênese, o ordenamento da imaginação e sua transformação em linguagem por meio das experimentações na ação de escrita. A análise geneticista resgata o trabalho do autor em seu fazer e demonstra que a construção da expressividade não se dá ao acaso, mas vislumbrando a interação, a partir do entendimento que o escrevente tem do seu interlocutor e do endereçamento do texto.

Dessa forma, entendemos ser possível uma integração estilística entre os aspectos afetivos da língua que são compartilhados socialmente; as tendências predominantes em determinados contextos e as escolhas individuais do autor em função de um projeto poético. Dentre os traços que somam para a compreensão das marcas de autoria nas peças teatrais de Doc Comparato, destacamos seu ritmo de gênese, principais referências e influências, defesas estéticas, temáticas recorrentes e características dos manuscritos autógrafos. Nenhum desses traços, sozinho, pode determinar a identificação de autoria, porém, quando associados, constituem o que podemos chamar de estilo do autor.

#### REFERÊNCIAS

- 
- Alonso, A. (1969). *Matéria y forma en poesia* (3.ª ed.). Editorial Gredos.
- Bally, C. (1951). *Traité de stylistique française* (Vol. 1, 3.ª ed.). Librairie Klincksiek.
- Comparato, D. (2018). *Contos e crônicas* [Edição digital]. Booknando Livros.
- Comparato, D. (2018). *Da criação ao roteiro* (11.ª ed.). Summus.
- Comparato, D. (2013). *Sempre* [Edição digital]. Simplíssimo Livros.
- Comparato, D. (2013). *Eterno* [Edição digital]. Simplíssimo Livros.
- Comparato, D. (2013). *Jamais* [Edição digital]. Simplíssimo Livros.
- Comparato, D. (2013). *Plêiades* [Edição digital]. Simplíssimo Livros.
- Foucault, M. (1979). What is an author? In J. V. Harari (Ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*. Cornell University Press.
- Monteiro, J. L. (1991). *A estilística*. Ática.
- Oliveira, H. F. (2011). Discurso, estilo e mídia impressa. In C. C. Henriques (Ed.), *Estilística e Discurso*. Elsevier.
- Ostrower, F. (2014). *Criatividade e processos de criação* (30.ª ed.). Vozes.
- Panichi, E. R. P. (2016). *Processos de construção de formas na criação: o projeto poético de Pedro Nava*. Eduel.
- Pierrot, A. H. (2005). *Le style en mouvement, littérature et art*. Belin.
- Pierrot, A. H. (2010). *Chemins de l'œuvre. Genesis: Manuscrits-Recherche-Invention*, 30, 87–108. <http://journals.openedition.org/genesis/125>



Reynaud, M. J. (2000). *Metamorfoses da escrita: Húmus de Raul Brandão*. Campo das Letras.

Salles, C. A. (2010). *Arquivos de criação: arte e curadoria*. Editora Horizonte.

Spitzer, L. (1968). *Linguística e história literária* (2.ª ed.). Editorial Gredos.

Vossler, K. (1940). *Filosofía del language*. Instituto Antônio de Nebrija.

Willemart, P. (2002). Como se constituiu a escritura literária? In R. Zular (Ed.), *Criação em processo: ensaios de Crítica Genética*. Iluminuras.

Willemart, P. (2009). *Os processos de criação na escritura na arte e na psicanálise*. Perspectiva.

#### DECLARAÇÃO ÉTICA

**CONFLITO DE INTERESSE:** Nada a declarar. **FINANCIAMENTO:** Nada a declarar. **REVISÃO POR PARES:** Dupla revisão anónima por pares.



Todo o conteúdo do NAUS — REVISTA LUSÓFONA DE ESTUDOS CULTURAIS E COMUNICACIONAIS é licenciado sob Creative Commons, a menos que especificado de outra forma e em conteúdo recuperado de outras fontes bibliográficas.