

# *Seleção Lexical no Processo Criativo de Doc Comparato*

Edina Regina Pugas **PANICHI\***  
Livia Sprizão de **OLIVEIRA\*\***

\* Pós-Doutora em Teoria e Crítica Literária pela Universidade Federal de Minas Gerais. Professora Sênior na Universidade Estadual de Londrina (UEL). Contato: edinapanichi@sercomtel.com.br.

\*\* Mestre (2017) e Doutoranda em Estudos da Linguagem pela Universidade Estadual de Londrina. Contato: liviaoliveiratv@gmail.com.

## **Resumo:**

Palavras lexicográficas significam coisas – materiais ou abstratas – e também são carregadas de contornos expressivos atribuídos socialmente. O emprego gramatical dos vocábulos veicula sentidos denotativos, mas também é capaz de alçar efeitos metafóricos, acionadores de emoções. O contexto em que as palavras se inserem gera um sistema de retroalimentação entre o signo e as imagens psíquicas que ele evoca. Por meio da análise de manuscritos do dramaturgo Doc Comparato, vamos observar o movimento de experimentação e seleção de palavras no processo de criação do roteiro da peça *Jamais* (também chamada de *Calabar* ou *O elogio à traição*). Verificaremos as alterações nos efeitos de sentido comparando os tratamentos dados ao texto, acompanhando a busca do autor pela forma gramatical que dará vida à ideia. Vamos aplicar os fundamentos da Crítica Genética, para analisar as metamorfoses no processo de escritura, e a Estilística, para avaliar os resultados alcançados pelo autor – considerando que o texto dramaturgic é escrito para ser encenado e, assim, deve prever o impacto sonoro das palavras e também as ações que as acompanham.

## **Palavras-chave:**

Crítica Genética. Estilística. Léxico.

*Signum: Estudos da Linguagem, Londrina, v. 22, n. 1, p. 141-158, abr. 2019*

*Recebido em: 17/03/2019*

*Aceito em: 22/04/2019*

# Seleção Lexical no Processo Criativo de Doc Comparato

---

Edina Regina Pugas Panichi; Livia Sprizão de Oliveira

## INTRODUÇÃO

Neste artigo, vamos aplicar os fundamentos da Crítica Genética a uma análise estilística da seleção lexical no texto dramaturgicamente de Luís Filipe Loureiro Comparato, conhecido como Doc Comparato. Escolhemos o processo de criação da peça audiovisual *Jamais*, cujo título – uma única palavra – é tão expressivo quanto abstrato. Seleccionamos excertos da primeira cena, em que a escolha das palavras e a configuração dos diálogos são de extrema importância para construção do perfil das personagens.

A peça foi escrita em 2006, em Barcelona, e trata da ocupação holandesa no nordeste brasileiro, resgatando temas do Brasil colonial e destacando como protagonista Domingos Calabar, executado por supostamente trair os exploradores portugueses. Pretendemos demonstrar como se dá o processo de depuração do texto até que as intenções do autor se desenhem por meio do uso da linguagem. Também queremos explorar os efeitos expressivos gerados pelos tratamentos dados aos diálogos e verificar como os sentidos mudam ao longo das alterações.

A primeira cena de *Jamais* tem 18 fólhos, ou folhas, manuscritas por Comparato. São rascunhos que deram origem à versão oficial da peça que veio a ser publicada. Seleccionamos alguns trechos e os transcrevemos em quadros, onde verificaremos a experimentação do autor, suas rasuras, complementos, anotações e reescrituras. São registros únicos dos momentos solitários em que o escritor conversa com a própria sensibilidade, em busca da conexão entre a ideia e a linguagem que dará vida a ela, entre a palavra e a sonoridade, entre a imaginação e a ação.

Preferimos trabalhar com um escritor em atividade, para que nossas hipóteses pudessem ser validadas pelo próprio autor. Escolhemos Doc Comparato, dramaturgo de grande relevância para a televisão brasileira, autor de filmes e minisséries que marcaram gerações. Este iniciou sua carreira em 1978 e elaborou um método de criação de textos audiovisuais que se tornou referência nos países de língua portuguesa e espanhola.

Lançar luz sobre este lugar desconhecido da criação abre uma porta para que o leitor acompanhe alguns instantes da intimidade do autor durante o trabalho de lapidação do texto. Olhar para o processo também mostra que a inspiração não gera textos prontos e acabados, mas que a linguagem e suas subjetividades são entalhadas a partir da memória sensível e da percepção que o escritor tem sobre sua cultura e seu público.

## SELEÇÃO LEXICAL E A EXPRESSÃO DA SUBJETIVIDADE

A Estilística Léxica trabalha com as variações de significado das palavras, procurando entender os diversos empregos que os usuários da língua lançam mão, de acordo com a intenção e o objetivo a serem alcançados. Enquanto lexemas, palavras designam coisas, emoções, ações, qualidades, pensamentos... e alçam significados metafóricos. Para Martins (2012, p. 104), as palavras lexicográficas têm significação extralinguística, pois “remetem a algo fora da língua e que faz parte do mundo físico, psíquico ou social”. Pertencem a esse grupo substantivos, verbos de ação, adjetivos e advérbios.

Metalinguisticamente, tentamos reconstruir as marcas deixadas nas palavras ao longo da história, pela forma com que são escritas ou pronunciadas. Portanto, o significado de cada lexema não depende apenas de seu emprego, mas também da maneira com que serão percebidos no tempo, no espaço, nas relações afetivas. “Tudo o que diz respeito à construção, ao uso e à escolha das palavras (e dos morfemas) pode sugerir dentro da frase, dentro do texto um valor expressivo/ impressivo para o que se pretende comunicar” (HENRIQUES, 2011, p. 103).

Cada palavra adquire especial relevo quando engajada no contexto, ou seja, as palavras ganham força e significado de acordo com o conjunto de circunstâncias em que são empregadas. No entendimento de Monteiro (2009, p. 92), a contextualização é determinante: “o que, visto isoladamente, é simplesmente absurdo, incoerente ou mesmo vazio, carregasse de toda a expressividade num contexto cabível”.

Tendemos a associar nuances afetivas às palavras que aprendemos em meios onde nos sentimos acolhidos, valorizamos vocábulos assimilados em ambientes formais, sentimos asco, medo ou ficamos em estado de alerta ao ouvirmos determinadas palavras a ponto de considerarmos algumas delas “impronunciáveis” ou “inaceitáveis”.

Isso acontece porque determinadas palavras trazem em seu escopo a carga positiva ou negativa de que são imbuídas, cabendo ao usuário escolher aquela que melhor representa a ideia que tem em mente. O universo psíquico caracterizado pelos sentimentos e emoções é vasto e múltiplo e as sensações provocadas pelo léxico não possuem o mesmo peso ou colorido para todos os falantes.

A atribuição de sentidos às palavras pode ser uma experiência individual ou coletiva, no entanto, a representação ou expressão destes sentidos deve ser compartilhada socialmente para que exista interação. É a convergência entre o valor atribuído aos signos pelos agentes ativos e passivos, no ato de linguagem, que faz com que a comunicação se estabeleça, criando o que chamamos de coerência.

A coerência é um princípio de interpretabilidade, ou seja, a coerência de um texto não se manifesta apenas através da decodificação de seus elementos linguísticos, mas de uma série de fatores extralinguísticos e pragmáticos inerentes à construção de sentidos. Tais conhecimentos são acionados, sempre, durante a interação, e variam de acordo com cada situação comunicativa (CAVALCANTE, 2012, p. 32).

As palavras são carregadas de história, emoções e expressividade. O léxico evidencia a dinamicidade e a mobilidade da língua, revelando a maneira como uma sociedade, em dado momento, representa o mundo. Além disso, a ordem na qual elas são colocadas, assim como a grafia ou a entoação, impulsionam ou reduzem a vibração dos efeitos de sentido. A forma como organizamos os vocábulos cria marcas de estilo e pode servir como estratégia para atingir os objetivos comunicacionais como emocionar, persuadir, orientar, explicar ou convencer.

Quanto mais se conhece a cultura em torno de uma língua, e sobre os recursos que essa língua oferece para expressão da cultura na qual se insere, maiores são as chances de convergência entre os objetivos do agente emissor no ato de linguagem e a interpretação do agente receptor. Sendo assim, a escolha dos lexemas e a disposição deles no enunciado são carregadas de intenções, sejam elas empregadas de forma estratégica ou intuitiva.

Os vocábulos não podem ser empregados indiferentemente. Existe uma necessidade não só de corresponderem às ideias a serem manifestadas, em linguagem formal, mas também de que possuam expressividade, sonora ou semântica, a fim de obterem efeitos estilísticos positivos (VILANOVA, 1984, p. 54).

Nesse processo contínuo de ativação de conhecimentos socioculturais o agente receptor também participa com as informações de mundo que traz em seu repertório. “O leitor/ouvinte utiliza tudo o que sabe, consciente ou inconscientemente, sobre o funcionamento da língua para interpretar o texto” (CAVALCANTE, 2012, p. 22). Os elementos linguísticos, na superfície do texto, são catalizadores de efeitos expressivos e os autores selecionam e organizam palavras e frases, alinhando-as com o gênero proposto.

Conforme Bakhtin (2013, p. 23), “As formas gramaticais não podem ser estudadas sem que se leve sempre em conta seu significado estilístico. Quando isolada dos aspectos semânticos e estilísticos da língua, a gramática inevitavelmente degenera em escolasticismo”. Por “significado estilístico” podemos entender os efeitos expressivos gerados pelos conhecimentos de mundo implícitos nos atos de linguagem e que estão vinculados ao contexto.

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 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 a forma com o 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. Enveredamos pela Estilística genética, ou do indivíduo, para investigar o estilo do autor e da obra dentro de um contexto.

Considerando que cada autor tem um conhecimento próprio, uma formação individual, uma história de vida, além de características físicas e intelectuais únicas, podemos afirmar que cada autor tem potencial para desenvolver um estilo particular de produção textual em que possa imprimir sua verdade dentro das balizas relativamente permeáveis que separam os gêneros textuais.<sup>1</sup>

Entendemos que o processo de criação de uma obra e suas características textuais podem denunciar o enunciador e – considerando-se suas intenções, visão de mundo e momento histórico – é possível identificar traços individuais de estilo e determinar que alguns efeitos expressivos façam mais sentido do que outros. Neste artigo, vamos nos concentrar nas sensações provocadas pela seleção lexical, relacionando a escolha das palavras e suas formas de uso no contexto da escritura da peça *Jamais*, considerando o processo criativo do autor.

## RECRIANDO OS MOVIMENTOS DA ESCRITURA

Por meio da análise de manuscritos acompanhamos as formas de organização das ideias do escritor na composição do texto a fim de fazer uma crítica do processo de criação, que chamamos de Crítica Genética – a busca pela gênese do trabalho criativo. Não temos a pretensão de recriar a obra, mas de 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 (2006, p. 28), “o crítico geneticista 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.

---

<sup>1</sup> Optamos pela terminologia proposta por Bronckart (2003), 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. Por gênero dramático tomamos os textos escritos para serem encenados (nas ruas, espaços cênicos, palcos de teatro ou sets de filmagem). O gênero dramático pode ser dividido em subgêneros ou formatos, tais como drama, comédia, aventura etc.

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.

Manuscritos não são essenciais para análise do processo criativo, mas têm incalculável valor ao revelar detalhes do fazer linguístico. Não podemos acompanhar os processos químicos do pensamento ou as redes formadas por ligações entre razão e emoção que fazem 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” (p. 106).

Na gênese da criação está a ideia, fruto de uma série de conexões mentais, que só passa a existir de fato a partir de um movimento contínuo de atos concretos que dão forma ao pensamento por meio da linguagem. Se considerarmos que a originalidade de uma obra 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 sempre 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” (p. 34). O que nos interessa é o recorte do evento que recria o discurso por meio de recursos linguísticos – interagindo com um contexto de características únicas – e como esse processo se organiza. “A criação alimenta-se e troca informações com seu entorno em sentido bastante amplo” (2006, p. 32).

Assim, a inspiração parece ser formada por uma rede de ligações entre memórias e habilidades no uso da linguagem que se conectam a partir de como informações e acontecimentos afetam 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.

A ideia de escrever sobre os conflitos entre portugueses e holandeses no nordeste brasileiro acompanhou Comparato por décadas. O interesse pelo tema surgiu na infância, quando ouvia o pai discorrer longas teorias acerca do tema, por acreditar que uma possível colonização holandesa naquela região teria sido benéfica ao Brasil. A história fazia parte do imaginário do dramaturgo, mas a criação de um roteiro só foi posta em prática em 2006, durante um período emocionalmente difícil, por incentivo de um amigo.

Comparato passava férias em Barcelona e hospedou-se na casa do escritor catalão, Francesc Barceló, que determinou: “Só a criatividade te salva, então, senta e escreve”.<sup>2</sup> De manhã, Barceló saía para o trabalho e os filhos dele para a escola. Naqueles momentos de solidão, Comparato dedicava-se ao trabalho de escritura de *Jamais* e, claro, deixou uma homenagem ao amigo, registrada no nome da personagem Xesc (apelido de Francesc), o aprendiz.

## LINGUAGEM AUDIOVISUAL E GÊNERO DRAMÁTICO

O texto dramaturgico é ação e representação simbólica. Escrito para ser oralizado e representado, ele combina imagens e palavras simultaneamente, como é próprio da linguagem audiovisual. Em geral, tem a predominância de uma sequência narrativa na sua estrutura externa. A sequência narrativa é composta por etapas, 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.

Essa macroestrutura narrativa vem combinada com sequências dialogais<sup>3</sup> na estrutura interna, ou infraestrutura, do roteiro. As sequências dialogais, dispostas em atos e cenas, trazem uma primeira fase de abertura, seguida pela fase transacional e, depois, a fase de encerramento (BRONCKART, 2003).

Um roteiro – para cinema, teatro ou televisão – é 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.

Tomando-se como parâmetro as montagens clássicas que se realizam sobre um roteiro pronto, cada apresentação é um processo que se constrói sobre a planta baixa do

---

<sup>2</sup> Relato feito por Doc Comparato em entrevista às autoras.

<sup>3</sup> Exceto nos monólogos ou roteiros em que as personagens não falam (filmes mudos, por exemplo).

texto, acrescentando-se diferentes acabamentos. No cinema e na televisão as versões são mais perenes, o que não limita as possibilidades de representação de um mesmo texto.

No entanto, nada garante a sintonia, ou a sinergia, entre o que imaginou o autor e o que será executado por atores e diretores. A atribuição de significados é um processo aberto de compreensões provisórias em que os intérpretes estudam a obra a fim de diminuir possíveis ambiguidades criando uma relação de coerência com a proposta do texto.

Os roteiros podem ser construídos pelo autor em uma etapa inicial, independente, ou em processos coletivos e colaborativos. No processo clássico, o autor fecha um ciclo de criação da escritura para que posteriormente se inicie uma outra etapa, que executa o texto em uma dimensão diferente, audiovisual (teatro, cinema, televisão). O dramaturgo pode sugerir, nas rubricas, intenções e composições para o cenário, figurino, iluminação e, até mesmo, gestual para os atores.

Todas estas mensagens simbólicas compõem uma compilação de signos que serão interpretados e reinterpretados para tocar emoção e razão: interpretados no processo infracênico, ou seja, na relação atribuída pelos artistas às personagens e reinterpretadas pela plateia no processo extracênico, em que os agentes passivos do ato de linguagem decodificam a ação simbólica de acordo com seus próprios conjuntos de saberes e valores.

No século XX, ganharam força correntes dramatúrgicas que propunham a criação coletiva ou colaborativa do roteiro. Processos coletivos não costumam ser assinados individualmente, mas em equipe. 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.

Neste artigo vamos analisar textos de Doc Comparato, para quem o momento da produção do texto é único e apenas dele. O dramaturgo entrega o roteiro pronto e pode ou não participar do processo de edição. Comparato considera que diretores europeus costumam ser bastante respeitosos com a proposta dos autores, mas, no Brasil, surpreendeu-se diversas vezes com o resultado da interpretação dada ao texto. “No teatro americano ou europeu, a figura do autor, quando vivo, é solicitada, inclusive nos ensaios. Primeiro por uma questão de respeito e segundo para esclarecer dúvidas que naturalmente possam surgir. No Brasil pode ser até abolida” (COMPARATO, 2018, p. 281).

No método de criação de roteiros proposto por Comparato, a escritura se desenvolve em etapas e com uma disciplina específica. O dramaturgo costuma seguir a ordem cronológica ao transpor ideias para o papel, começando pela sumarização do conflito, ou *storyline*, que será a base da composição. No segundo momento delineiam-se as personagens, suas características e composições de caráter e qual a relação de cada uma delas com o conflito principal.

Depois disso começa a estruturação da ação dramática, com a proposição de cenas em sequências dialógicas. Cada uma dessas cenas ganha contornos expressivos por meio das emoções alçadas por palavras e ações que determinam o tempo dramático de cada

sequência. É durante o afinamento do tempo dramático que se dão as revisões no texto, as rasuras e tratamentos. Nas palavras do próprio dramaturgo, a grande diferença entre o primeiro roteiro e o roteiro final é a reescrita, “é a transformação do primeiro roteiro, um texto, numa ferramenta de trabalho que será entregue a uma equipa para ser traduzida em imagens e som” (COMPARATO, 2018, p. 264).

## **EXPERIMENTAÇÃO E ESCOLHA DE LEXEMAS NO PROCESSO CRIATIVO DE DOC COMPARATO**

Em 1976, Luiz Felipe Loureiro Comparato era cardiologista e participava de um programa de *fellowship* do *British Council*, em Londres. 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. Mas o médico, de 26 anos, não sabia por onde começar. Foi então que leu *The Story of Adele H.*, de François Truffaut, e começou a desenvolver seu próprio método de construção de personagens e roteiros.

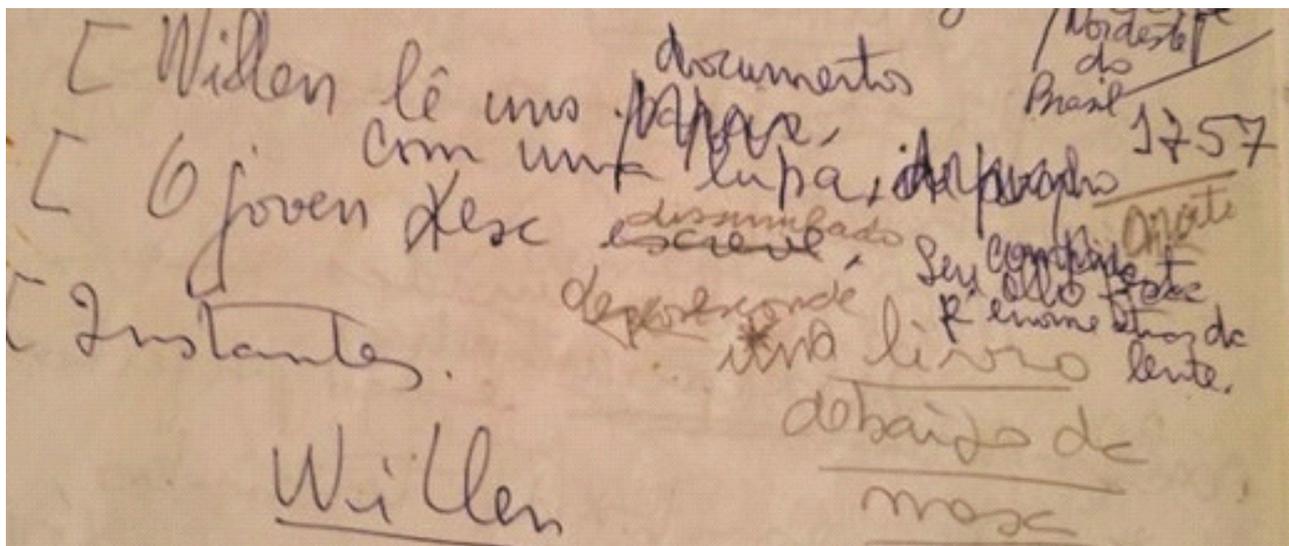
Dois anos depois, em 1978, estava datilografado o primeiro *script* para teatro, a peça chamada inicialmente de *Três Aranhas*, com assinatura que adotaria para toda a carreira: Doc Comparato. De volta ao Brasil, o cardiologista dividia os plantões médicos com a produção de roteiros para televisão. Em 1979 já escrevia para renomadas séries da Rede Globo, como *Plantão de Polícia*, *Caso Especial* e *Malu Mulher*. A jornada dupla acabou em 1982, com um convite do diretor Bruno Barreto: adaptar *O Beijo no Asfalto*, de Nelson Rodrigues, para cinema. A transição de uma carreira à outra custou muitas sessões de terapia, e deu início a uma jornada sem volta ao universo das palavras.

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 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.

A presença do roteirista, quando vivo, pode ser requisitada ao longo da montagem da peça de teatro, gravação ou filmagem. Conforme Comparato (2018, p. 282), “o roteiro se torna um instrumento de trabalho e se consome nas mãos dos atores, diretores e outros profissionais. Mas dependendo do feitio do autor ele pode estar mais atuante ou menos presente nessa fase”. Neste artigo, vamos nos restringir à análise da fase anterior à encenação, em que apenas o dramaturgo interage com o texto.

O autor adotou como rotina fazer no máximo três revisões de originais antes de escolher a versão final. É possível identificar as etapas de testes com palavras e expressões nos documentos de processo do script de *Jamais*, porque Comparato utiliza primeiro caneta

azul, com a qual faz rabiscos e substituições, depois, acrescenta ou suprime com lápis, até chegar à versão final.



Fonte: Doc Comparato.

**Figura 1** – Rascunho de *Jamais*, cena 1

No primeiro tratamento do texto, o dramaturgo coloca todas as ideias no papel. A escrita à mão é rápida e corrente, mas em alguns momentos é descontinuada para reflexão e escolha de palavras. Esse movimento se repete nas revisões como que para experimentar a sonoridade das frases e lexemas, como também para cortar excessos e trazer mais clareza ao texto que será oralizado.

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, em que há 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. 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 a 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 foi escrita a caneta por falta de lápis e borracha à disposição naquele momento em que as ideias estavam organizadas e prontas para ganhar forma e linguagem.

A peça *Jamais* (que também tem como opções de títulos *Calabar* ou *O elogio à traição*) é uma versão livre, para teatro, da história de Domingos Fernandes Calabar, personagem histórico do século XVII, que ficou conhecido como um grande traidor, por ter sido aliado dos portugueses contra os holandeses e, depois, ter mudado de lado, durante a invasão holandesa ao nordeste. No texto de Comparato, o protagonista nega ser filho da Coroa Portuguesa, identificando-se mais como um brasileiro que luta de acordo com os próprios interesses.

Analisaremos abaixo algumas passagens da primeira cena do roteiro de *Jamais*, comparando as versões ao longo do processo. Trata-se de um diálogo entre Mestre Willen, o conselheiro, e seu aprendiz, Xesc. No Quadro 1, verificamos a substituição do adjetivo “reverendíssimo” pelo adjetivo “eminente”. Ambos remetem a uma posição hierárquica superior, no entanto, o primeiro também tem, em sua carga semântica, alguma relação com o 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 1 – 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 pelas autoras.

No Quadro 2, 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



que pode abrir muitas possibilidades de interpretação para os atores que virão a encenar um texto audiovisual de ficção e, certamente, o autor quer garantir que a intencionalidade da ação dramática fique o mais alinhada possível com a intenção imaginada durante a produção textual. Monteiro (2009, 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 adequa 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 3 – Xesc questiona o Mestre

Original	<u>O reverendíssimo</u> 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 reverendíssimo Willen</u> 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 pelas autoras.

No Quadro 4, 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.

A troca do verbo “irrita” pelo adjetivo “irritante” torna o posicionamento de mestre Willen menos pessoal, reforçando sua autoridade: o mestre não se irrita, não tem reações emocionais, é a atitude do aprendiz que se torna inadequada, irritante. A expressão “jovem escrevinhador” parece ter sido considerada excessiva ou desnecessária e, por isso, 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 4 – 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 pelas autoras.

No Quadro 5, 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 5 – 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 pelas autoras.

No Quadro 6, 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 6 – 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>arrob</b> as 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 pelas autoras.

No Quadro 7 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 um artigo definido seguido de sujeito com nome e sobrenome: 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”. 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 7 – 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 pelas autoras.

No Quadro 8, observamos a supressão do imperativo “basta”, que já havia sido empregado na fala anterior da personagem, conforme vimos no Quadro 4. 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 8 – 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 pelas autoras.

No Quadro 9 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 9 – 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 pelas autoras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os rascunhos manuscritos de Doc Comparato nos permitem acompanhar as pausas para reflexão e as rasuras, na busca pela palavra mais apropriada. 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 imagéticas. 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, frequentemente compartilhados socialmente em determinados contextos, o que justifica o cuidado do autor no emprego de cada uma delas durante o processo de experimentação.

Comparato utiliza sempre a ordem direta, valorizando a ação. E prefere enxugar as frases, eliminando o que pode ser considerado supérfluo, para simplificar a pronúncia e, conseqüentemente, o entendimento do público. Os períodos são curtos, favorecendo as pausas e a modulação do ritmo. Esta disposição das palavras permite que substantivos, adjetivos e verbos possam ser reforçados durante a encenação, agregando efeitos de sentido.

Analisar as metamorfoses do texto durante a criação, observando os bastidores, nos proporciona a oportunidade de refletir sobre o ofício de dar forma à linguagem e de participar, ainda que na posição de espectadores, de um momento íntimo, em que uma ideia em movimento se transforma em produto por meio da escolha e organização de signos. Embora a análise genética não presuma, necessariamente, a existência de manuscritos, estes registros são um tesouro, pois carregam expressões da ideia em movimento, ainda que de maneira fragmentada. Para o autor, também podem funcionar como ativadores da memória sensível e protótipos da obra que será entregue.

Acreditamos que o conhecimento dos processos de criação, e dos efeitos que a seleção lexical provoca, possa servir como referência para estudantes e profissionais da escrita. Esse olhar para possíveis técnicas de produção textual pode ser um atalho na busca por um modelo próprio de trabalho, adequado a um gênero, a um tempo e a um estilo próprio.

## REFERÊNCIAS

BAKHTIN, M. *Questões de estilística e ensino da língua*. Tradução de Sheila Grillo e Ekaterina Vólkova Américo. São Paulo: Editora 34, 2013.

BRONCKART, J. P. *Atividade de linguagem, textos e discursos: por um sócio-interacionismo-discursivo*. Tradução de Anna Rachel Machado e Péricles Cunha. São Paulo: EDUC, 2003.

CAVALCANTE, M. M. *Os sentidos do texto*. São Paulo: Contexto, 2012.

COMPARATO, D. *Jamais*. Rio de Janeiro: Simplíssimo Livros, 2013. Edição digital.

- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro*. São Paulo: Summus, 2018.
- HENRIQUES, C. C. *Estilística e discurso*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2011.
- MARTINS, N. S. *Introdução à Estilística*. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2012.
- MONTEIRO, J. L. *A Estilística*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.
- SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- VILANOVA, J. B. *Aspectos estilísticos da Língua Portuguesa*. 3. ed. Recife: Editora Universitária, 1984.
- WILLEMART, P. *Os processos de criação na escritura na arte e na psicanálise*. São Paulo: Perspectiva, 2009.