

5

A funcionalidade do diálogo na operação da ação dramatizada

“Você ‘se amarra’ nisso, é fissurado nessas coisas que esse cara fala. Gosta muito do submundo”.

A epígrafe recupera a fala produzida no seguinte contexto. Ia completar um ano que estava matriculado no doutorado do curso de Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Tinha acabado de sair de uma aula da pós-graduação e, quando me dirigia à agência bancária, encontrei um amigo no pilotis da faculdade.

Havia algum tempo que não via o Victor. Ele me contou que estava fazendo doutorado em geografia. Falou a respeito do seu projeto de pesquisa e da indecisão acerca do caminho a seguir. Não sabia se faria a discussão do tema a ser tratado pelo lado político-econômico ou sociopolítico. Ia ver isso mais à frente.

Perguntou-me qual era o objeto da minha pesquisa e se, desde que tinha entrado no doutorado, fiz muitas modificações na minha proposta de estudo. Respondi que não. Pouco depois de ter começado a falar sobre o meu projeto, Victor interrompeu-me. Mudou de repente, ficou sério. Disse-me as frases da epígrafe, enfatizando com expressões faciais seu repúdio. Despediu-se de mim, alegando estar atrasado para um compromisso.

A reação de Victor deixou subentendido que o que tinha conseguido falar do meu trabalho, em pouquíssimo tempo, não o agradou. A simulação do atraso para o compromisso nitidamente forjado foi, para ele, uma saída elegante. Saída essa que não me provocou reação alguma, e sim o que tinha acontecido antes disso.

Fiquei desapontado. Mas não por ele ter deixado de me escutar com atenção, como o escutei durante a exposição sobre o seu trabalho. Duas coisas na sua fala me incomodaram mais do que as suas expressões faciais. O vocabulário que ele utilizou (“nisso”, “nessas coisas”, “esse cara”) e a categoria em que ele pôs o trabalho do romancista Nelson Rodrigues (“submundo”). Lamentei não ter tido oportunidade para pedir o esclarecimento do que ele pretendeu dizer com

aqueles termos desqualificativos, em tom irônico, já que ele não se explicou direito.

As palavras evasivas do discurso do Victor não abordavam um assunto de maneira direta, objetiva. No entanto, conotavam um julgamento pejorativo, a partir de seu ponto de vista. Seu modo de remeter-se ao folhetim de Rodrigues fez-me lembrar de como Marcelo Pen marcou sua posição, quando escreveu sobre obras do autor na coluna Folha Ilustrada do jornal *Folha de S. Paulo online* (como mostrado na seção 2.4).

O discurso de Victor referiu-se também ao que Rodrigues fala. Mas ele não especificou a que estava se referindo ao dizer aquilo. Como não nos vimos mais depois daquele dia, fiquei sem saber do que se tratava.

Pensei em começar este capítulo recuperando o episódio do encontro com o Victor a fim de explorar a semântica do termo **fala** (usado naquele contexto e a ser usado também aqui) na reflexão que vou fazer. Procurarei entender a organização da fala da personagem no diálogo. Meu objetivo neste capítulo será discutir a funcionalidade do diálogo na operação da ação dramatizada.

A forma-de-escrita do folhetim de Nelson Rodrigues dá vida à personagem. O corpo da personagem ressalta as tensões nas peripécias da escritura cênica. Ora servindo à narrativa, ora produzindo uma narrativa por meio dos gestos que realiza. Gestos dramáticos que sensibilizam o leitor do folhetim.

Outro recurso explorado com o fim de sensibilizar o receptor é o diálogo. O discurso escrito simula a produção de discurso oral na escritura cênica. As construções frasais do diálogo – frequentemente utilizado por Rodrigues – geram duas percepções: de que o discurso direto destacaria a voz da personagem como uma forma de expressão do corpo e de que o diálogo seria um aparelho potencializador da experiência de escuta de falas na prosa.

A abundância de diálogo na escritura cênica pode ser explicada da seguinte forma. Nas palavras da fonoaudióloga e professora de expressão vocal Janaína Träsel Martins (2004, p. 141):

trata-se de atender à premente necessidade de [sinalizar a] prevalência da voz sobre a escrita, assumindo as funções que ela possui dentro da vocalidade poética que lhe pertence, recusando reduzir o ato vocal ao produto de uma escrita que sufoca os ecos da voz viva. Trata-se, pois, da valorização dos modos de existência vocal como objeto de percepção sensorial-corpórea, motivando-a com a presença do corpo d[o] qual emana.

Entenda-se por **vocalidade** (termo que Paul Zumthor prefere à oralidade) a voz em seu uso concreto. Abrangendo também o seu contexto de produção. Assim, a semântica da fala vai depender das circunstâncias em que ela é produzida.

Sendo a voz concreta, ela transmite de modo sólido, na imediatez do instante. Daí porque ela faz com que ocorra a performance. Isto é, a mensagem transmitida oralmente é compreendida no instante em que é gerada, provocando sensações em quem a recebe.

O enunciado da personagem, de acordo com Sara Lopes (1997, p. 17), não se constitui numa linguagem diferente, mas numa “experiência diferente de linguagem: viva no corpo”. Experiência essa capaz de expressar para o leitor “as emoções [que] habitavam os órgãos do corpo. Plenas de [...] emoções, as ondas sonoras [fluem] através de um corpo e [são] percebidas, sensorialmente, por outros corpos que [experimentam as] emoções contid[a]s nas vibrações do som”.

Repare-se, no seguinte trecho de *A mentira*, a percepção sensorial operando a captura da emoção pela voz no momento da fala:

Primeiro, foi a criada, Zenilda. Vem soprar ao ouvido de Lúcia:

— Foge! Foge!

Ergue o rosto atônito:

— Por quê?

E a outra:

— Teu pai te mata!

Ela não se levanta: continua onde está, com a revista abandonada no regaço. As irmãs descem, antecipando-se ao velho. Querem, como a criada, que ela fuja, já, antes que seja tarde. Transida, na cadeira, pergunta ainda:

— Mas pra quê? Fugir pra quê?

Com a mão na altura do estômago, a irmã da úlcera balbucia:

— Papai evém! Corre, sua boba!

Mas Lúcia é obstinada. Diz, não sem cólera:

— Não saio daqui! Não quero sair daqui!

Então, as outras fogem. O velho Maciel está descendo, num furor magnífico de pai antigo. Mas vem trôpego. Sua resistência física não o acompanha na cólera. E uma coisa o enfurece, acima de tudo. É que a filha continua meiga como sempre, infantil, menina, menina. Essa inocência aparente e pérfida o assombra. Por outro lado, a imagem de Lúcia lendo uma revista é a sua obsessão. Lá fora, as vizinhas cochicham entre si:

— Parece que está havendo um bonde na casa do doutor Maciel!

(RODRIGUES, 2010, p. 28-29)

Note-se bem o efeito antagônico. As ondas sonoras parecem não afetar a percepção sensorial de Lúcia, que estava dentro da residência. Porém, elas são

estímulo que afeta a sensorialidade dos corpos que se achavam fora daquele ambiente. A sensação das vizinhas confirma que seria considerável, em se tratando do folhetim de Nelson Rodrigues,

perceber o texto escrito [também] a partir de sua vocalidade, das sonoridades que dele emanam, sendo ele constituído [a partir dos] valores do corpo-voz. [...] É no ato de apreensão sensível de um texto escrito, no seu momento de constituição voco-sonora, que se definirá sua vocalidade. (MARTINS, 2004, p. 144)

Para tanto, o leitor precisaria fazer da leitura uma “operação”, no sentido que Zumthor (2014, p. 28) entende. Isto é, não a perceber como “unicamente decodificação e informação” (ibidem). Em vez disso, caberia ao “operador da ação de ler” apreender o texto literário na perspectiva poética, priorizando a força e a expressividade de seus elementos constitutivos. (ibidem)

A única maneira de realizar tal operação seria, segundo Zumthor, compreendendo o texto como discurso que é vivido, sentido. Somente assim a transmissão oral do enunciado seria efetivamente percebida de modo único por cada leitor-espectador. Este perceberia a mensagem “através de seus mecanismos perceptivos, sua memória, sua vivência, transformando e reinterprestando as significações em trânsito” (MARTINS, 2004, p. 146).

Dessa forma, a comunicação do diálogo seria percebida não na perspectiva textual, da fixidez da forma. A “existência da forma” (ZUMTHOR, op. cit., p. 33) deixaria de ser considerada; seria substituída por uma noção discrepante dessa: uma forma “não fixa nem estável, uma forma-força, um dinamismo formalizado, uma forma finalizadora” (ibidem, p. 32). O enunciado seria então percebido no ato da performance. Isto é, da transmissão de “signos vocais que se transformam em outros signos no ato da comunicação, de acordo com as percepções de cada [receptor]” (ibidem).

A comunicação da linguagem falada “faz das palavras encantações. Ela impele a voz. Utiliza vibrações e qualidades da voz”. E rompe “a sujeição intelectual à linguagem”, afirma Antonin Artaud (2006, p. 103). Evoca a ideia de ato carnalizado da comunicação, com a presença concreta dos participantes no momento em que é desencadeada, algo que “não poderia ser fixad[o] e escrito na linguagem habitual das palavras” (ibidem, p. 103-131).

Por isso, seria importante o leitor fazer a leitura sensível da linguagem do texto. Assim, ele experimentaria a fala e o gestual predominantes na escritura cênica. Aproveitaria os efeitos que Nelson Rodrigues produz ao escrever seu folhetim. Perceberia através da sensibilidade diferentes formas de comunicação, nas quais sentiria a “presença de um corpo”. (ZUMTHOR, 2014, p. 41) Sentiria os ritmos da linguagem e do gesto, das pulsações do corpo sensível no texto e as do seu próprio corpo. (ibidem)

Dessa forma, a operação da leitura poderia propiciar prazer, “o qual emana de um laço pessoal estabelecido entre o leitor que lê e o texto como tal” (ibidem, p. 28). Nesse caso, explica Zumthor:

[...] Para o leitor, esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade (literariedade). Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo. Mais do que falar, em termos universais, da “recepção do texto poético”, remeterá, concretamente, a “um texto percebido (e recebido) como poético (literário). (ibidem)

Daí porque eu tenho privilegiado, nesta pesquisa, não a leitura convencional, mas a leitura sensório-corporal. Esta leitura proporcionaria a experiência do enredo, dos gestos nas encenações, do efeito de presença da voz no diálogo, do excesso expressivo do espetáculo melodramático.

Nessa leitura, a noção de forma-força da performance – argumenta Matos (2000-2001, p. 210) –, “compartilha com a poesia seu caráter ritual, promovendo uma misteriosa ligação entre quem [escreve] e quem escuta [e sente a força do que percebe na escritura cênica]”. Segundo a autora,

A valorização [do] saber corpóreo é correlata à centralidade conceitual da voz, enquanto emanção desse corpo, que o representa plenamente no nível sonoro. As realidades e valores que a voz instaura e revela permanecem potencialmente ativos no discurso poético e influem na prática de sua leitura, esta também integrante do processo performativo. Instalando a expressão e percepção no universo do corpo, as operações da linguagem vocal também solicitam e ativam mais intensamente conexões inconscientes, acolhendo e promovendo experiências comunicativas e cognitivas radicalmente fundadas na subjetividade profunda.

As falas da personagem fazem-me evocar o que Paul Zumthor (2014, p. 18) chama de “ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita”. A escrita é, pois, um meio de acesso para ouvir o que –

segundo Cláudia Neiva de Matos (2000-2001, p. 207) – no diálogo, “não [é] destinado a ser simplesmente lido”. E sim **ouvido** pelo leitor na leitura da trama. Experimentado.

Observe-se a seguir um trecho extraído de *Meu destino é pecar*. Trata-se da conversa entre Maurício e padre Clemente, a quem aquele, desde criança, dizia tudo; “esvaziava a alma, revelava os desejos, os sentimentos mais secretos, os atos mais graves”. Contudo, sem pensar em penitência. Ele “o fazia sem vontade nenhuma de se absolver ou redimir, mas porque gostava de ter alguém a quem abrir o coração” (RODRIGUES, 2013, p. 70).

Vieram os dois conversando; o padre falava pouco, prestando uma atenção concentrada às palavras de Maurício:

— ...e ela me deu duas bofetadas, padre Clemente.

— Maurício, será que você não se emenda?

— Nunca, padre. Serei sempre assim. Sempre.

— Um dia – não sei se está longe ou perto – você se voltará para Deus. E aí...

— Perca as esperanças, padre. O senhor sabe muito bem que nem eu, nem Paulo acreditamos em nada.

— Mas então como vai ser, meu Deus?

— Muito simples. Se ela tivesse cedido, eu ficaria num beijo, dois e me esqueceria, deixaria de mão... Mas agora! Padre, é a primeira mulher que resiste e eu não me conformo. O senhor vai ver, não sossego enquanto ela não se apaixonar por mim; estou disposto a tudo, tudo – percebeu?

— Não fale assim, Maurício. Não tem medo do castigo divino?

O rapaz pensou um momento. Respondeu, com certa altivez:

— Não, não tenho! Eu poderia dizer que sim. Mas para que mentir?

— Maurício, Leninha é uma mulher casada! Leninha é sua cunhada! Maurício, reflita, olhe o que você vai fazer, Maurício!

— Já refleti, padre! Já refleti!

— E a outra? A que ficou lá em cima? Você não se lembra dela? Nem me perguntou como ela vai!

— Como vai Regina?

— Agora, Maurício! Só agora?

— Esqueci, padre. Mas esquecimento em mim não quer dizer nada. Amo Regina, o senhor sabe disso.

— Ama Regina e persegue outra!

— Ora, padre! Então não sabe como eu sou? Não sabe que eu posso e preciso ter vários amores ao mesmo tempo? Que sou um homem para vários amores? Padre, quantas vezes já lhe disse que nasci para amar, só para amar e nada mais?

— Me disse isso muitas vezes, Maurício. E eu tenho rezado tanto por você, pela sua salvação! Maurício, você está destruindo a si mesmo, está destruindo a própria alma! Cuide de sua eternidade, Maurício!

Pararam numa clareira. Maurício endureceu o rosto; seu olhar tornou-se mau, quando ele disse, de uma maneira quase selvagem:

— O que me interessa é o presente! É a minha vida “aqui”! – e apontava para o chão – “Aqui”, na terra!

O padre Clemente baixou a cabeça, fechou os olhos. Pencia rezar. E quando falou de novo, teve um tom, uma certeza profética no que dizia:

— Maurício, você, que tanto mal tem feito às mulheres, que tem zombado tanto do amor, Maurício, será salvo um dia, não sei quando, por uma mulher. Porque só uma mulher poderá salvar você!
(ibidem, p. 71-72)

Repare-se na passagem citada. Na conversa, Maurício mostra-se inconformado por Leninha ter resistido ao seu poder de sedução. Após ele ter sido rejeitado pela primeira vez por uma mulher, a recusa da moça instiga o seu desejo: — “[...] não sossego enquanto ela não se apaixonar por mim; estou disposto a tudo, tudo”.

Padre Clemente tenta chamá-lo à razão: — “Maurício, Leninha é uma mulher casada! Leninha é sua cunhada! Maurício, reflita, olhe o que você vai fazer, Maurício!” O insatisfeito rebate o apelo do sacerdote, justificando a sua natureza de sedutor: — “[...] Não sabe que eu posso e preciso ter vários amores ao mesmo tempo? Que eu sou um homem para vários amores? Padre, quantas vezes já lhe disse que nasci para amar, só amar e nada mais?”

O padre insiste em alertar Maurício: — “[...] Maurício, você está destruindo a si mesmo, está destruindo a própria alma! Cuide de sua eternidade, Maurício!” Mas este se mostra irredutível: — “O que me interessa é o presente! É a minha vida ‘aqui!’”

A organização da fala e como esta é utilizada no texto para produzir efeito de emissão sugere a saída da mesma do corpo da personagem na cena. O diálogo seria estrategicamente elaborado para aproximar o leitor da narrativa e ativar a sua percepção sensível por meio da escrita. Simulando a emissão e a afetação pela fala, enfatizaria a percepção da voz como objeto que causa alterações sensório-corporais, influenciado pela emoção.

O discurso direto é elaborado de modo a ressaltar a poética da voz – conforme afirma Paul Zumthor (2014, p. 15-16) –, a natureza e os “efeitos da voz humana, independentemente dos condicionamentos culturais particulares”. Justifica o investimento na poética da voz o fato de ela ser um recurso de expressão muito eficiente na produção de grande impacto. Isso é muito importante no folhetim, objeto de arte que proporciona a experiência de encenações veementes, conforme as encenações dos espetáculos dramáticos.

Nos espetáculos dramáticos, a emissão de voz do ator expressa os sentimentos da personagem que é interpretada, para comover o espectador. O

efeito de presença da voz é um elemento de dramatização fundamental no plano artístico do folhetim. Por meio desse elemento, sugere-se para o leitor que a voz emana do corpo da personagem na trama folhetinesca de Rodrigues. A voz, tal como o gesto do corpo, é um elemento de realce de tensões nas dramatizações criadas por Rodrigues. Isso explica a razão do acionamento bastante frequente de ambos os meios expressivos.

Observe-se a poética da voz na pleonástica da dramaticidade da cena a seguir. Veja-se a pontuação expressiva e marcações de cena fazendo alusão a mudanças de estado emocional, explicitadas na trama folhetinesca pela sugestão de diferentes entonações na intensificação da situação dramática. O contexto do trecho a seguir de *Meu destino é pecar* é o da conversa entre sogra e nora.

Na varanda, as duas mulheres – d. Consuelo e Leninha – feriam-se mutuamente, dominadas por um sentimento de cólera que precisava se expandir através de palavras más e violentas.

— E o que é que houve ontem?

— Não sabe, coitada! A ingênuia! Aquele escândalo que você deu! Bonito, muito bonito!

— A senhora queria, com certeza – ah, queria! –, que eu me pendurasse nos braços de Paulo?

— Seria alguma coisa demais? Ele é seu marido!

— Meu marido! E porque é meu marido – Leninha tornava-se cada vez mais veemente – eu sou obrigada a gostar dele, talvez?

— E não é?

— Sou coisa nenhuma! Ah, se todas as mulheres gostassem dos maridos, que maravilha seria este mundo! Uma beleza!

— E você descobriu que não gostava dele depois do casamento? Ou já sabia, pode me dizer?

— Já sabia. Sempre soube. Sempre detestei seu filho.

— Apesar disso se casou, por quê?

— Por quê? – e, emudeceu, desorientada pela pergunta.

— Sim, por quê? Casando-se, você podia não gostar, mas pelo menos ter certa dignidade, uma certa compostura, e não fazer o que fez. Na presença do padre Clemente, do coronel Alcebíades, de todo o mundo!

— Pois é!

— Mas eu sei, sei perfeitamente, por que você se casou. Quer que eu diga?

— Não me interessa!

— Mas assim mesmo eu digo: você se casou para salvar seu pai da cadeia!

— Mentira!

— Seu pai é um ladrão! – D. Consuelo ofendia agora sem nenhum escrúpulo, excitava-se com a própria cólera. — Mas isso não é o pior: o pior é que depois de fazer o que fez, ontem, seu primeiro cuidado hoje foi sair com Maurício. Não teve vergonha!

— Meu Deus, meu Deus! – fez Leninha, cerrando os punhos.

— Eu imagino o que não houve! Você e Maurício lá! Faço uma ideia!

— Imagina – Leninha teve vontade de bater na outra; e, súbito, quis provocar d. Consuelo, exasperá-la; mudou de tom: — Ah, a senhora nem queira saber! Foi tão bom, tão bom!

— Ainda confessa?

— Claro!

D. Consuelo então quis saber; foi uma necessidade conhecer a verdade, toda a verdade. Dentro de si havia uma dúvida, uma suspeita, sim, quase uma certeza. Perguntou, com uma voz diferente, com medo das palavras, da revelação que Leninha poderia fazer:

— Mas o que foi que houve? O que foi?

— Não seja indiscreta – zombou Leninha, frívola, displicente. — A senhora é! Há coisas, a senhora deve saber, que uma mulher não confessa, não diz nunca. Pelo menos claramente. Insinua, apenas. Não é?

Divertia-se, exultava, sentia um prazer agudo, quase físico, com o sofrimento da sogra. Continuou:

— Aliás, a senhora tinha me avisado, me dito que não adiantava a mulher ser séria, Maurício era irresistível, não foi? Pois é. Ah, meu Deus! – suspirou com delícia.

— A senhora tinha razão.

— Sua... sua... – gaguejou d. Consuelo.

(RODRIGUES, op. cit., p. 72-73)

Aguimario Pimentel (2014, p. 39; grifos do autor), observa que “embora apresentados na forma de texto **escrito**, os diálogos estão muito próximos dos modos **orais** da linguagem, inclusive com as hesitações e interrupções de fala que lhe são próprios”. No trecho acima, percebe-se momento de hesitação na fala de dona Consuelo (“Sua... sua...”) e de interrupção na fala de Leninha (nesta transição: “A senhora é! Há coisas, a senhora deve saber, que uma mulher não confessa, não diz nunca.”).

Veem-se, ainda, sugestões de realce em passagens pontuais (“ah, queria!”, “Mas eu sei, sei perfeitamente”). Verifica-se um pensamento interrompido na sequência do ato de fala (“Casando-se, você podia não gostar, mas pelo menos ter certa dignidade, uma certa compostura, e não fazer o que fez.”). Sem contar indicações de variações na entonação (“Leninha tornava-se cada vez mais veemente”, “D. Consuelo ofendia agora sem nenhum escrúpulo, excitava-se com a própria cólera”, “mudou de tom”, “com uma voz diferente”). E a articulação entre expressão vocal e gestual (— “Meu Deus, meu Deus” – fez Leninha, cerrando os punhos.”). Características, como diz Pimentel (ibidem), verificáveis “tanto no teatro como em outros gêneros” que Nelson Rodrigues produziu.

Observe-se a eficiência dos recursos gesto e vocalidade operando juntamente no reforço dramático da seguinte cena de *A mentira*.

Doutor Maciel segurou a mulher pelos pulsos. Branco, o lábio inferior tremendo, arquejou:

— Repete.

Face a face com o marido, dona Ana repetiu:

— Eu o mato, Maciel! Ou você pensa que eu sou cega? Que eu não conheço você? A mim você não me engana! Pode enganar aos outros, a mim, não!

E ele, no seu espanto:

— Enganar o quê? A quem, criatura? Está maluca!...

Largou-a e veio sentar-se num canto do quarto. Dona Ana, em pé, contemplava-o, sem pena, sem medo. Ele, desmoronado, na cadeira, apertava a cabeça entre as mãos. Mas coisa curiosa! De repente, algo mudara nas relações entre marido e mulher. Durante anos e anos, ela fora, para o marido, para as filhas e até para as criadas, uma espécie de trapo, uma criatura sempre ofendida, sempre humilhada. Quantas vezes, o próprio marido não a arrasara: “Mulher sem caráter! Lesma, lesma!” Súbito, após trinta e três anos de humildade, trinta e três anos de falta de caráter, ela o desafia e subjuga. Doutor Maciel, com os ombros vergados, deixa escapar o seu lamento sem cólera:

— Você me julga capaz? Mas, então, que espécie de alma você tem? Responde!

Ergue-se. Está diante da mulher. Olha a mulher, com espanto, como se a visse com um rosto novo, uma face desconhecida e perturbadora. No seu assombro, dizia:

— Que cérebro sujo é o teu? – E perguntou com a voz estrangulada: — Por que não esfregas teu cérebro com potassa? Por quê? Por que não te lavas por dentro?

Dona Ana não se mexeu. Seu rosto, que antes era duma doçura quase alvar, tornava-se uma máscara taciturna, inescrutável. E, de repente, doutor Maciel percebia que ninguém conhece ninguém; e que, após trinta e três anos de convivência diária, a esposa era uma desconhecida.

— Desconfias de mim?

Veio a resposta inapelável:

— Sim.

E ele:

— Por quê? Explica, por quê? Ao menos, explica!

Dona Ana parece morder as próprias palavras:

— Você não gostou nunca das outras filhas. Você sempre as desprezou, sempre!

É verdade ou não é?

— Mentira! Sua mentirosa!

Ela explica:

— É você! Mentiroso é você!

Doutor Maciel estaca. E, numa inocência absoluta, admite, baixando a voz:

— Não gostei, nunca, das outras filhas! Sempre as desprezei! – E completa, com violência: — Só gosto de Lúcia, só! – Vira-se para a mulher: — E, por acaso, eu não tenho direito de preferir uma filha? Você não me dá esse direito?...

Silêncio. Doutor Maciel anda de um lado para outro. Bate no próprio peito: “O que eu sinto por Lúcia é adoração. O que eu sinto por ela é uma coisa que você não compreende, nem compreenderá nunca. É minha filha!” E dona Ana:

— Não! Pai das outras e não de Lúcia! Cuida das outras e deixa Lúcia comigo!...

Cansado de tudo e de todos, ele anda alguns passos, desaba na cama de casal. De braços, crispa as duas mãos nos travesseiros, soluçando:

— Não é minha filha!... Não é minha filha!...

(RODRIGUES, 2010, p. 89-91)

A carga dramática do trecho acima ganha mais força quando a ele se junta este outro trecho, apesar de não estarem em sequência no romance.

A presença do marido decidiu dona Ana. Passa a mão na cabeça da filha e começa: “Minha filha, você vai sair daqui, vai passar uns tempos na casa de sua avó”...

Lúcia vira-se, rápida e assustada:

— Por quê?

Dona Ana hesita: “Bem. Eu não posso explicar ainda... Talvez lhe explique um dia... Mas você tem que acreditar na sua mãe... Você precisa passar uns tempos na casa de sua avó e...” Então, doutor Maciel, que ouvia, com o coração apertado pelo medo, inclina-se sobre Lúcia. No seu desespero contido, diz: “Ela quer me separar de ti, Lúcia!” A pequena levanta-se, espantada:

— Do senhor? Separar do senhor?

Dona Ana repete:

— Você precisa sair daqui, Lúcia! Precisa!

A menina olha para um, para outro. Doutor Maciel baixa a voz:

— Minha filha, se você tivesse que escolher entre seu pai e sua mãe, a quem você escolheria? Entre nós dois?

Lúcia aperta o rosto entre as mãos:

— Entre a mamãe e o senhor?

Explode em soluços:

— O senhor, papai! Eu escolheria o senhor!...

(*ibidem*, p. 94-95)

“O desejo, a vontade e o imaginário subjacentes às intenções da personagem [...] constituem aquilo que dinamizará a voz no ato da fala, desencadeando novas possibilidades expressivas”, diz Janaína Martins (2004, p. 145). Mais do que [Rodrigues] transmitir uma mensagem através do diálogo importa a natureza corpórea da voz da personagem na encenação. Observe-se a conversa entre dona Lígia e Malú, em *Escravas do amor*.

— Quer dizer que tudo o que a senhora disse, os conselhos que me deu, para eu não me deixar beijar, era por isso?...

— Era – e repetiu, ferozmente – Era. Eu não queria que você fosse beijada por ele, não queria!

— Devia ter vergonha!

— E quer saber? – D. Lígia estava triunfante – Quer saber por que ele namorou você? Por que ia casar com você? E por que se matou, quer?

D. Lígia não parava mais. Agora seu único consolo era saber que tinha sido amada, muito mais amada que Malú. Tanto tempo guardava aquele segredo! Não resistia a si mesma, era feliz (ou, pelo menos, experimentava uma amarga felicidade ao abrir a alma de par em par). Malú pareceu crescer para ela:

— Deve ser outra mentira. Mas diga, diga assim mesmo. Por que é que ele ia casar comigo? E por que se matou?...

Estava doente de curiosidade. Naquele momento, chegava a desconhecer-se a si mesma e a desconhecer a própria mãe. [...]

[...]

— Quer então saber? Não se incomode que eu digo... Ele a namorou e ia casar, porque você era minha filha. Pronto!

— O que?

Malú não entendeu direito. Que relação podia haver – era o que pensava – entre uma coisa e outra? D. Lígia repetiu, sem tirar a vista da filha:

— Porque você era minha filha. Achava você parecida comigo. E já que não me podia amar, consolava-se com você que afinal...

— Afinal o que?...

D. Lígia abaixou a voz: teve uma certa doçura:

— Você afinal era minha filha, tinha alguma coisa de mim, de minha carne, do meu sangue...

— Pensa que eu acredito? Que eu sou boba?

Queria desprezar a mãe e não conseguia. Dona Lígia não estava ouvindo Malú. Parecia concentrar-se nas próprias recordações. Lembrava-se de tudo, direitinho. Continuava falando, revivendo coisas, sem se importar ou sem sentir a cólera de Malú e sem ver as suas lágrimas de humilhação. “Isso não é verdade”, refletia Malú. Mas não podia deixar de ouvir as palavras maternais, embora sua tentação fosse tapar os ouvidos ou interrompê-la brutalmente. D. Lígia parecia momentaneamente feliz, sabendo que, quando passasse aquele momento de recordação, a dor voltaria mais aguda:

— Durante o namoro com você, ele uma vez me disse: “Às vezes, quando estou perto de Malú, parece que é você e não ela. Tenho direitinho a ilusão”. Ele não reparava que a nossa semelhança era só de tamanho, a nossa altura é a mesma, ou quase. No mais!... Ah, ele também me dizia: “E só vou casar com ela, porque vou ficar perto de você, sempre perto de você; poderei ter com você mais intimidade, como genro”. [...]

[...]

— Quando eu casar com Malú, você pensa o quê? Que eu quero ser apenas genro? Nada mais do que isso?

— Ricardo, pelo amor de Deus!...

Mas ele não se deteve; quis tomar entre as suas as mãos de D. Lígia; ela retraiu-se alarmada. Quis, até, sair da sala, mas ele barrou-lhe a passagem:

— Pois fique sabendo: eu serei seu genro até o momento... até o momento em que...

— Não seja louco! Veja a minha situação!

— Que importa a sua situação? – no seu egoísmo ele apenas via o próprio amor e nada mais. O que eu quero, só, é que você seja minha – e repetiu, muito pálido – Minha!

— Nunca! Não posso...

Ele continuou, sem lhe prestar atenção:

— Como seu genro, terei um milhão de oportunidades. Você resistirá um dia, dois, quatro, mas sempre, não! Duvido!

— É o que você pensa!

— Você me ama, eu sei que me ama!

Ela chorava. E Ricardo, num crescendo, aproximando-se mais, falando quase ao seu ouvido:

— A mulher que gosta acaba cedendo!

— Eu, não! – chorou.

— Você, sim! Você!

E as lágrimas de D. Lígia, as suas mãos postas, deram no rapaz a certeza de que, mais dia menos dia, ela seria vencida. Não foi ele só que percebeu a fraqueza de D. Lígia. Ela, também teve um sentimento de derrota próxima. Ele:

— Eu já beijei você! Por mais que você faça, não conseguirá nunca destruir um fato! Você gostava, que eu sei!...

Vangloriava-se. Ela se desesperava, sabendo que o rapaz dizia a verdade, que era aquilo mesmo.

Apoiara-se então na filha, na juventude e na beleza da filha:

— Malú é tão mais moça do que eu, mais bonita!...

— Mais moça, pode ser. Mais bonita, duvido! E que fosse mais bonita! Se é a você que eu amo, se é a você que eu quero!...
(RODRIGUES, 1946, p. 32-34)

No trecho acima, percebe-se, outra vez, o cuidado de Nelson Rodrigues com o efeito de sonoridade da voz e as reações emocionais das personagens, elementos expressivos do espetáculo teatral do folhetim. A natureza corporal da palavra, no diálogo, juntamente com as reações emocionais, constituiriam um jogo enunciativo-afetivo para o prazer do leitor. “Trata-se de um brincar com a palavra, jogando teatralmente, foneticamente e sensorialmente, criando sensações, impressões sensório-perceptivas, criando a atmosfera sonora do espetáculo”. Nesse sentido, “a vocalização em cena [...] [é] pensada a partir de uma dramaturgia sonora, em que é desenvolvido o tom da encenação, o qual abrange as relações vocais das personagens, as relações entre [...] [as personagens] e entre os demais elementos cênicos” (MARTINS, op. cit., p. 146).

No diálogo do teatro do folhetim, a vocalidade liberaria os signos linguísticos da escrita com os valores da natureza vocal da linguagem. Por isso, o diálogo seria uma forma narrativa de expressão da natureza corporal da oralidade que sensibilizaria corporalmente a personagem e a percepção sensível do leitor.

Verifica-se, no âmbito do enredo encenado, o esforço do folhetinista Nelson Rodrigues em “reintegrar a relação corpo-voz a partir de um entendimento do corpo enquanto linguagem que se dá pela percepção”. A percepção da experiência da performance vocal levaria à produção de sentidos além do texto. Logo, “a corporeidade da voz [ultrapassaria] a função linguística, ao criar ambientes sonoros que nos circundam e nos põem em estado de imersão sensória” (ibidem, p. 147).

Por conta disso, concordaria com Antônio Guedes (2004, p. 13), que afirma

Não. Nelson [Rodrigues] não é simples. É de fácil apreensão porque inventa sua cena a partir de um jogo de elementos muito próximos da nossa realidade, mas este jogo não busca aludir àquela realidade, simplesmente. Ele promove um jogo em cena que torna seu teatro uma realidade muito própria. Nelson é extremamente sofisticado. A ponto de agradar até àquele homem mais simples.

A apropriação da linguagem falada pela personagem e os tons discursivos nos efeitos de performance oral sugeridos constituiriam um campo sonoro sensório-corporal na escritura cênica. Esses indícios legitimariam a

funcionalidade do diálogo como sendo mais do que transmitir uma mensagem textual. O diálogo causaria no operador da leitura a sensação de comunicação da natureza vocal da linguagem no momento da apreensão da performance oral da personagem.