

VOZES DE AUGUSTINE: preparação vocal e presença da voz em cena¹

Janaina Träsel Martins²
Daiane Dordete Steckert Jacobs³

Resumo

Este texto apresenta uma reflexão sobre o processo de preparação vocal - realizado por Janaina Träsel Martins, e a presença da voz em cena - analisada por Daiane Dordete Steckert Jacobs, no espetáculo *Retrato de Augustine*, escrito pelas dramaturgas Peta Tait e Matra Robertson e dirigido por Brígida Miranda na montagem estreada em 2010 na cidade de Florianópolis, Santa Catarina.

Palavras-Chaves: Preparação vocal; Presença da voz; Palavra.

Abstrac

This text presents a reflection on the vocal training process conducted by Janaina Träsel Martins for the play *Retrato de Augustine*. Daiane Dordete Steckert Jacobs also analyzes the materiality of the voice on the stage. *Retrato de Augustine*, by Australian playwrights Peta Tait and Matra Robertson, was directed by Brígida Miranda. The staging premiered in 2010 in Florianópolis, Santa Catarina.

Keywords: Vocal training; Voice's materiality; Word.

¹ Parte deste texto foi publicada sob o título *As Vozes de Augustine* nos anais do I Seminário Internacional História do Tempo Presente, organizado pelo Programa de Pós-Graduação em História da UDESC e pela Associação Nacional de História – seção Santa Catarina, ocorrido entre os dias 07 e 09 de Novembro de 2011 em Florianópolis-SC.

² Janaina Träsel Martins é Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC/UFBA, Mestre em Teatro pelo PPGT/ UDESC; Professora Adjunta II do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina. Foi preparadora vocal no processo de criação do espetáculo *Retrato de Augustine*. E-mail: janaina.martins@ufsc.br

³ Daiane Dordete Steckert Jacobs é atriz, diretora e dramaturga; Professora Assistente I do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina; Doutoranda em Teatro pelo PPGT/UDESC, sob orientação da profª. Dra. Maria Brígida de Miranda (UDESC) e co-orientação da profª. Dra. Janaina Träsel Martins (UFSC); Mestre em Teatro pela mesma instituição. E-mail: daiane_dordete@hotmail.com.

Retrato de Augustine

O espetáculo *Retrato de Augustine*, de autoria das australianas Peta Tait e Matra Robertson, e dirigido pela professora Dra. Maria Brígida de Miranda (Brígida Miranda), do Departamento de Artes Cênicas (DAC) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), foi contemplado com o Prêmio Funarte de Teatro Myriam Muniz de 2008, e estreou em 2010 na cidade de Florianópolis, Santa Catarina.

A dramaturgia, cujo título original é *Mesmerized*, foi baseada em uma pesquisa documental e escrita em 1990, sendo traduzida pela primeira vez para o português por Brígida Miranda para esta montagem. Conforme a sinopse do programa do espetáculo:

A peça se passa no hospital La Salpêtrière da Paris do século XIX, onde o famoso neurologista Jean-Martin Charcot, futuro orientador de Freud, realiza estudos sobre a histeria. Augustine, jovem francesa tida como histérica e internada no hospital, é paciente de Charcot, que além de exibí-la em palestras públicas por considerá-la uma perfeita ilustração da histeria, utiliza a fotografia como ferramenta que traz um registro fiel da realidade para seu estudo de caso.

Em *Retrato de Augustine* tanto vozes e ações dos atores/personagens quanto as gravações de áudio e as projeções de vídeo do espetáculo são as mídias (*medium*, meios) para revelar diversos discursos e controvérsias sobre a condição da mulher tida como histérica no século XIX.

O espetáculo traz três planos de atuação: o proscênio, o espaço atrás de um grande *voil* branco e as projeções de vídeo que acontecem no *voil*. O trânsito dos diversos personagens - entre eles médicos do hospital francês de *La Salpêtrière*, a protagonista Augustine e sua amiga interna-, pelos três espaços de cena conduz o espectador a diferentes temporalidades, que revelam os conflitos que giram em torno da personagem central.

Nestes espaços surge também a mãe, subjugada

ao patrão e convertida em amante do mesmo homem, que também tenta aliciar Augustine. Em vídeo aparece o homem, que chama repetidas vezes pela menina, para que o lave na banheira, como um eco do pensamento e rancor da protagonista. As imagens do homem/patrão são alternadas com imagens de Santa Teresa - ícone da piedade católica para as mazelas do corpo e da alma, e para quem Augustine sempre reza - e da mãe da menina, que em um momento substitui a figura do homem no ardiloso banho.

Na preparação vocal, o trabalho foi conduzido a partir do contexto histórico apontado na sinopse da peça, tendo como proposta a criação de vocalidades e ambiências sonoras que revelassem as ideologias, estados e sensações da trama. Com a atriz protagonista de Augustine, focamos as práticas criativas de composição vocal a partir de suas interações com os homens (o médico, o interno, o assistente, o fotógrafo, o Patrão de sua mãe) e com as mulheres (a colega de quarto, a enfermeira, a mãe e a Santa Tereza). Algumas destas relações dialógicas se estabelecem a partir de sua consciência ordinária, e outras em estado de lembrança/memória ou de alucinação, provocando em Augustine projeções de uma voz oprimida, de uma voz de menina se transformando em mulher.

Vozes, palavras e mídias: a presença da voz em cena

Neste item apresentaremos uma reflexão sobre a presença da voz e a criação de sentidos em cena nas relações estabelecidas entre palavras, vocalidades e intermediações tecnológicas no espetáculo *Retrato de Augustine*.

Paul Zumthor faz a seguinte diferenciação entre voz e palavra: "Chamo aqui palavra à linguagem vocalizada, realizada fonicamente na emissão da voz." (Zumthor, 2010, p.11). Deste modo, podemos entender a palavra como a realização corporal e vocal da linguagem codificada por determinada cultura, já que corpo e voz compartilham sistemas físicos e sensoriais. Esta realização demanda uma atitude interior, e revela a ideologia e a visão de mundo de seu enunciador. No trabalho do ator, podemos entender tais instâncias como a partitura (forma como faço) e a sub-partitura (sensações, estados e imagens que me impulsionam) da criação corporal e vocal⁴.

⁴ A esse respeito ver PAVIS, Patrice. "Da Stanislavskij a Wilson: antologia portatile sulla partitura". In: DE MARINIS, Marco (org.). *Drammaturgia dell'attore*. Porreta Terme: Quaderni Del Battello Ebro, 1996.

Em *Retrato de Augustine* podemos identificar nas palavras (dramaturgia-linguagem e vocalidades dos atores) a presença de discursos heterogêneos em relação à situação da confinada protagonista, devido à abordagem feminista que o espetáculo propõe. Uma das autoras, Peta Tait, em entrevista à diretora Brígida Miranda esclarece: “A peça [dramaturgia] tem seu aporte na teoria feminista, ao invés de ter o discurso apresentando as bandeiras feministas – o texto apóia-se nos desafios intelectuais às cisões corpo/mente, emoção/razão, masculino/feminino no pensamento ocidental.” (Miranda; Oliveira, 2010, p. 191).

Esta possibilidade de entender a situação de Augustine de distintas maneiras é oferecida ao público pela encenação, que realiza nas palavras a dramaturgia, com poéticas vocais específicas, carregadas de movimentos e ações vocais denunciadores dos estados emocionais e atitudes - muitas vezes dúbias e contraditórias - das personagens.

Os diferentes discursos são contrapostos em cena, apresentando outras abordagens para as problemáticas femininas, como pressupõe o teatro feminista e como contextualiza Brígida Miranda ao discorrer sobre o surgimento deste movimento artístico:

Assim, a necessidade de criar outros modelos de representação da mulher na arte, especificamente no teatro, foi uma das principais motivações para que nesses ‘espaços de mulheres’ e/ou ‘espaços feministas’ houvesse uma grande produção de textos teatrais. [...] São textos que além de serem escritos por mulheres, têm também a mulher como foco e costumam direcionar o discurso para outras mulheres. Parece apropriado pensar que, peças com estas características objetivam a conscientização de mulheres sobre os mecanismos de opressão e controle nas sociedades patriarcais. (Miranda, 2007-2008, s/p).

As relações estabelecidas entre as diversas “vozes” presentes no espetáculo trazem ao espectador o retrato da condição de ocultação/omissão dos discursos da mulher na história, situação que os estudos sobre gênero e feminismo têm abordado desde o fim do século XX.

Deste modo, as controvérsias e discursos divergentes que permeiam a figura da protagonista histórica, Augustine, imprimem no espetáculo um discurso central dialógico polifônico (Bakhtin, 1992), por apresentarem vozes “polêmicas”, atitudes e pensamentos diferentes sobre o mesmo fato: a situação da protagonista (louca ou oprimida? Verdadeira ou representada em fotografias?). Tal característica de linguagem já é presente na própria dramaturgia, porém, é potencializada pela encenação, que cria “espaços artificialmente compostos” (Zumthor, 2007, p. 14) nas vozes e corpos intermediados, na interação dos atores, nas vocalidades propostas e nos diferentes planos de atuação do espaço cênico.

Zumthor afirma: “Ora, a voz ultrapassa a palavra. [...] A voz não traz a linguagem: a linguagem nela transita, sem deixar traço. [...] As emoções mais intensas suscitam o som da voz, raramente a linguagem: além ou aquém desta, murmúrio e grito, imediatamente implantados nos dinamismos elementares.” (Zumthor, 2010, p. 11).

Em *Retrato de Augustine* a protagonista realiza este pressuposto de Zumthor nos momentos mais intensos de suas crises de neurose/histeria. Nestes momentos, também a dubiedade do delírio enquanto apenas repressão de memórias de abusos e maus-tratos é trazida à cena.

Augustine sempre apresenta uma voz trêmula, que tanto pode ser reflexo de sua condição de subjugação na sociedade e no hospital *La Salpêtrière* quanto um artifício forjado de fragilidade, meiguice e delicadeza de quem quer seduzir os doutores do hospital para poder participar das palestras de *Monsieur Charcot*.

Porém, em suas crises ela apresenta mudanças repentinas de qualidade vocal, alterando timbre, intensidade, ritmo e frequência da voz. Nestes momentos, a relação corpo-voz se torna ainda mais evidente, apresentando uma voz incorporada, que move e é movida pelo corpo da atriz. Movimentos corporais e movimentos vocais se afetam reciprocamente nessas mudanças de qualidades corpóreo-vocais, que

fazem emergir em cena as emoções intensas da personagem.

Em certa cena do espetáculo, Augustine sofre uma tentativa de estupro pelo atendente do hospital. Durante a cena, ela repete diversas vezes a palavra “esfrega”, alterando a entonação da voz e imprimindo emoções distintas na mesma palavra, também pela variação da respiração empregada (duração, tipo e intensidade). “Esfrega” faz alusão ao episódio do patrão na banheira, recorrente também em outros momentos do espetáculo, o que ressalta o rancor da protagonista com relação a essa lembrança (ou sensação). Após a saída do atendente, ela transita entre diferentes vocalidades em seu surto/confissão, revelando que matou o “homem”, e pedindo clamor à Santa Teresa. Augustine corporifica memórias das “mulheres loucas” e socialmente forjadas de nossa história através de matrizes corpóreo-vocais que atravessam a cena e o público com sua energia e potência.

As oscilações de qualidades corpóreo-vocais que a atriz de Augustine apresenta instauram um trânsito contínuo na representação do que a personagem vive, imagina e relembra, reforçando a ambiguidade da protagonista.

Um dos momentos em que esta ambiguidade se faz presente é em uma das palestras de Charcot. Enquanto Doutor Charcot analisa a neurose de Augustine, esta faz referências contínuas ao ex-patrão, a sua pele, aos seus pêlos, ao seu cheiro, e ao seu suposto assassinato, do qual ela já disse ser a responsável. E parece transitar entre estados de consciência nas suas falas aparentemente desconexas e suas representações históricas para posar para as fotografias dos médicos e conquistar a admiração de Charcot.

No decorrer da peça, todos os atores alteram os parâmetros do som/voz em timbres, ritmos, alturas e intensidades juntamente com suas corporeidades, apresentando texturas no corpo e na voz que ora reforçam e ora deixam em dúvida suas atitudes em relação à histórica Augustine.

A cena intermediada por projeções de vídeo e gravações (de vozes e de sons/

músicas, indicativos da atmosfera emocional da cena) também oferece um ambiente ambíguo ao espectador. São ausências de presenças, que podem remeter tanto a lembranças de Augustine, quanto a sua consciência ou seus desejos.

Paul Zumthor compara a voz intermediada à palavra escrita em três aspectos:

1. Abolem a presença de quem traz a voz;
2. Mas também saem do puro presente cronológico, porque a voz que transmitem é reiterável, indefinidamente, de modo idêntico;
3. Pela sequência de manipulações que os sistemas de registro permitem hoje, os medias tendem a apagar as referências espaciais da voz viva: o espaço em que se desenrola a voz mediatizada torna-se ou pode se tornar um espaço artificialmente composto. (Zumthor, 2007, p. 14).

É este espaço artificialmente composto por vozes e corpos que a peça traz nas sobreposições dos espaços cênicos (frente do palco, fundo do palco atrás de *voil* e projeções de imagens no *voil*), e que possibilita o espectador a ter leituras múltiplas do que acontece e dos discursos apresentados em cena (opressão do patrão, subjugação da mãe, piedade da santa, loucura e autoafirmação de Augustine, ou a própria projeção da opressão autoritária dos médicos), pois as relações dessas três instâncias não são realistas ou afirmativas.

Para Zumthor, a tecnologia traz às sociedades um retorno forçado da voz e da pluralidade de discursos, pois ocorre “[...] uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade, energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita.” (Zumthor, 2007, p. 15).

Em uma das cenas do espetáculo, Augustine vê e ouve a imagem projetada do homem/patrão na banheira, ordenando-lhe que lave suas costas. A repetição da

voz gravada do ator juntamente com o repertório sonoro imponente (com vários ruídos e sons de chuva) lembra um temporal – um turbilhão de pensamentos da menina Augustine, que tenta sobreviver aos fantasmas do hospital e de sua mente.

Em outro momento, é a mãe que assume o banho na banheira, e ambas – mãe e filha – estão agora em vídeo, trazendo outra perspectiva do passado ou da imaginação que assombra Augustine: a mãe também é uma opressora, que reproduz em sua família as atitudes seculares de opressão à mulher – neste caso, sua filha.

Por vezes, Santa Tereza também aparece em projeções de vídeo, como uma consciência que tranquiliza Augustine, e que também faz alusão à irmã que a menina diz ter, e que teria o mesmo nome da santa. Uma referência direta à religiosidade da personagem central, que é menosprezada pelo médico Charcot e seu “cientificismo”.

As intermediações da voz no espetáculo *Retrato de Augustine* trazem à cena também a eterna reiteração da voz de acalanto de Santa Tereza, como uma prospecção de redenção para a mulher oprimida. Por ser um elemento fixado no tempo, a imagem de vídeo reafirma a eterna presença do discurso crivado.

Santa Tereza em vídeo, enquanto “uma voz que emana de um corpo” (Zumthor, 2007, p.63) virtual e fixado no tempo – assim como na escultura sacra *O êxtase de Santa Tereza* de Gian Lorenzo Bernini –, reitera e personifica em uma iconografia o clamor coletivo das mulheres subjugadas através dos séculos.

Procedimentos da preparação vocal: a projeção da voz no espaço lúdico da cena

Neste item serão compartilhados alguns princípios que regeram o processo de preparação vocal da atriz protagonista da peça, intérprete de Augustine⁵, tendo como foco específico de reflexão o aspecto da projeção vocal.

O que é projetar a voz? No dicionário o verbete /Projeção/ significa: “[do lat. *Projectione*] substantivo feminino. 1. Ato ou efeito de projetar-se. 2. Lanço, arremesso.” (Ferreira,

2004, p.1639). No meio teatral, para além da perspectiva da /projeção vocal/ como o ato de lançar a voz para frente para que as palavras sejam audíveis pela plateia e especialmente “pela velhinha surda da última fileira”, ou da perspectiva de que a plateia escute o texto e entenda determinada mensagem, podemos perceber outras funções da projeção vocal como o seu potencial criativo de composições das ambiências sonoras da cena por meio do recurso das variações das intensidades da voz, dentro da faixa audível. Assim, na preparação vocal, o trabalho com a projeção da voz significa mais do que o ator treinar técnicas para dizer bem o texto. Trata-se do desenvolvimento da consciência criativa da ação vocal que se está projetando, irradiando no espaço, contribuindo para a composição sonora da cena. Projetar a voz envolve a execução de uma ação física no espaço, envolve compartilhar algum som ou palavra com alguém: uma ação com alguma intencionalidade e objetivo de expressar, comunicar, compartilhar, interagir, criar, compor. A projeção vocal tem o potencial de criar ambiências sonoras para as cenas por meio dos deslocamentos do som no espaço, por meio das variações de intensidades da voz, criando espaços-tempos.

Na cena teatral a voz está sempre em relação, com algo ou alguém, na composição criativa no espaço cênico. Patrice Pavis (2001, p. 132) define: “o espaço cênico é o espaço real do palco onde evoluem os atores, quer eles se restrinjam ao espaço propriamente dito na área cênica, quer evoluam no meio do público”. Dentre os componentes que abrangem o espaço cênico, de acordo com este autor, estão: espaço cenográfico ou espaço teatral sendo aquele em cujo interior situam-se público e atores durante a representação; espaço dramático, constituído pelo espaço dramático; espaço textual é o espaço considerado em sua materialidade fônica; e o espaço lúdico, como o espaço criado pelo ator, por sua presença e seus deslocamentos, por sua relação com o grupo, por sua disposição no palco.

⁵ Atriz intérprete de Augustine: Juliana Riechel.

Estes espaços acima citados estão entre as dimensões que influenciam a projeção vocal: desde o espaço interno do corpo (a dinâmica fisiológica necessária para o aumento da intensidade da voz), até os seus envolvimento com o espaço relacional e lúdico entre atores, e, finalmente, a concepção do espaço que se estabelece entre atores-espectadores (as marcações das posições dos atores no palco, os ângulos sonoros em relação à plateia, os tipos de palco e a acústica do espaço). Assim, na preparação da atriz protagonista de *Augustine* foi trabalhado o aspecto da projeção vocal no espaço cênico a partir das possibilidades de modulações de intensidade da materialidade fônica, pela disposição e deslocamento do som no espaço cenográfico e pelas intensidades-intenções no espaço relacional lúdico entre personagens.

No espaço cenográfico de *Retrato de Augustine* foi representado o Hospital *La Salpêtrière*. O palco do teatro em estilo italiano foi dividido por um tecido transparente, criando dois ambientes: no espaço em frente ao tecido (proscênio) está o quarto de Augustine, e na parte de trás do tecido (fundo do palco) está o consultório do Dr. Charcot e no próprio tecido há a projeção de imagens das alucinações e lembranças de Augustine, como a imagem da Mãe, da Santa e do Homem. Nestas dimensões espaciais, as cenas acontecem na frente do tecido, atrás destes e no próprio tecido, de tal maneira que o trabalho com a projeção vocal permeou o uso consciente dos focos de direcionamento da voz, do deslocamento do som por entre o tecido, dos trajetos e da disposição do som nestes ambientes.

Por meio da malha interconexa do espaço relacional lúdico entre personagens surgem intensidades, afetos, ações, projeções, criações poéticas. Em relação ao Dr. Charcot, médico do hospital diz a atriz protagonista Juliana Riechel: "A maior motivação de Augustine em relação ao Dr. Charcot é o desejo de ser a grande estrela do famoso médico do Hospital *La Salpêtrière*."⁶ No

hospital, sua amiga Bernadette é companheira na fase de transição da adolescência para o corpo de mulher. Na voz da atriz Juliana Riechel:

O que estas duas personagens são uma para outra? A relação entre elas é de amizade e brincadeira, são quase como irmãs lá dentro, uma tem a outra para se apoiar dentro daquele ambiente sufocante do hospital. A relação corporal entre as duas também foi muito importante para a relação vocal, pois elas são muito próximas corporalmente, há uma afetuosidade, elas se abraçam, brincam juntas. A relação vocal foi construída juntamente com a construção de seus momentos e histórias. (Juliana Riechel).

Com estas falas, percebem-se as intenções que se estabeleceram nas relações corporais e que ressoaram na relação vocal. A projeção vocal é um acontecimento corpóreo: sua qualidade de vibração se expande de acordo com a intenção do corpo, pelos estados corporais, por suas sensações e afetos, que impulsionarão a ação vocal no espaço. As intenções geram as vibrações do corpo, as quais influenciam nas vibrações da voz. O corpo vibra, a voz vibra. A ação corporal influencia na expansão da voz no corpo e no espaço. A amplificação da voz começa dentro do corpo, do centro para a periferia, para então a expansão no espaço. O ato da projeção da voz carrega em si as qualidades das ações corporais, a vocalidade está intimamente ligada à dinâmica do corpo em movimento: das variações dos eixos de equilíbrio, das posturas, das tonicidades musculares.

Nas cenas dos ataques histéricos, Augustine tem uma intensa atividade corporal: com contrações musculares e com diversas posturas que exigem variações nos eixos de equilíbrio. Durante a fala abaixo, de alucinação com o Homem, Augustine está tendo um ataque histérico, vocalizando enquanto se movimenta com intensidade:

Ele está na banheira. Eu devo lavar suas costas. Eu não quero. Eu odeio

⁶ Todos os depoimentos da atriz Juliana Reichel presentes neste texto foram coletados por entrevista através de e-mails trocados pela internet, em janeiro de 2012.

ele. (Move-se para trás encostando contra a parede e olhando para cima. Bate seu punho na parede, sua respiração é rápida). Está ficando escuro. As paredes estão me pressionando. Eu estou esmagada. (Coloca uma mão na garganta). As paredes estão subindo do chão. (Afunda no chão em um ataque. Estica seus braços e pernas rigidamente, suas costas arqueadas, sua cabeça rolando de um lado e sua boca aberta). (Texto dramático *Mesmerized* – Retrato de Augustine).

A consciência de onde colocar o ponto de força dos movimentos promove uma reorganização muscular, de forma a não sobrecarregar a força nas regiões musculares do sistema fonador, ainda mais em uma cena como esta em que Augustine tem a sensação de estar sendo esmagada. Trabalhamos, então, os ajustes musculares, os apoios corpóreos e respiratórios dentro das posturas criadas para a personagem, para buscar formas de inter-relações e tensões musculares, a fim de propiciar o efeito de projeção vocal ativado pela expansão dos harmônicos nas cavidades de ressonância do corpo⁷.

No espaço dramático da peça teatral, Dr. Charcot experimenta a prática da nosografia para tratar a histeria de Augustine, investigando “o ponto reflexo para tocar”, conforme conta: “Estou investigando as vinte zonas heterogêneas que, quando pressionadas, provocam um tipo de resposta que identificamos na histeria.” (Texto dramático *Mesmerized* – Retrato de Augustine). Com o intuito de compartilhar as pesquisas sobre a histeria, o Dr. Charcot realiza palestras demonstrando este procedimento da nosografia e também o procedimento da hipnose. Nestas palestras estão presentes todos os médicos, o assistente e a enfermeira. A plateia também participa

do acontecimento, como ouvinte da palestra, assistindo as explicações sobre estes procedimentos terapêuticos. Acendem as luzes na plateia e Augustine se comunica com o público em uma qualidade vocal de sussurro: “Geralmente a voz é baixa e em tom de sussurro para que os médicos não ouçam.” (Juliana Riechel).

Na poética da projeção vocal, nos entrelaces entre voz, espaço, intenção e intensidade, as modulações de intensidade ocorrem de acordo com a intenção. O jogo de intensidades aparece também como um sussurro audível em algumas conversas de Augustine com Bernadette: “Augustine lhe conta segredos, sussurrando as palavras.” (Juliana Riechel). Na preparação vocal, a fim de o sussurro ser audível, é preciso ampliar a precisão e a amplitude do gesto articulatório, bem como aumentar o nível de pressão sonora em função da distância palco-plateia. A utilização das escalas de intensidade (do suave ao intenso) cria planos sonoros, dimensões acústicas, abrindo as possibilidades de criar relações sonoras com os espectadores, convidando-os a perceberem o espetáculo a partir de uma outra escuta, uma escuta sensível, sutil, atenta.

Durante uma das cenas das palestras, Augustine, sentada em uma cadeira, ao som do gongo, é hipnotizada, e sua fala entra em uma dimensão de sonambulismo. Neste hipnotismo, a voz de Augustine tem uma qualidade neutra, em monotom, com ritmo lento. Diz a atriz:

A cena do hipnotismo é uma das que mais gosto, pois há muitas possibilidades para o jogo vocal. O transe hipnótico ao qual Augustine é submetida é um momento em que a voz muda bastante: por momentos é sonolenta, voz de quem acabou de acordar. Nestes instantes, a voz muda rapidamente de aguda para grave ou muito lenta, por exemplo. São diferentes estados de consciência, que se manifestam na cena principalmente através da voz, pois a personagem está sentada em uma cadeira durante a maior parte do transe hipnótico. Esse momento vocal é muito rico, pois Augustine passa

⁷ A projeção vocal depende de ajustes feitos entre os apoios respiratórios e as cavidades de ressonância, e, entre estes, os ajustes articulatórios são definidores para o aumento do nível de pressão sonora. No efeito de ressonância vocal a amplificação da voz, o aumento da sensação de *loudness*, ocorre devido à ênfase de determinados harmônicos que sintonizaram frequências formantes nas cavidades do trato vocal. (Master, Suely. *Análise Acústica e perceptivo-auditiva da voz de atores e não atores masculinos: long term average spectrum e o “formante do ator”*. 2005. Tese de Doutorado – PPDC, USP, São Paulo).

a copiar a maneira com que os doutores falam; é muito rico em jogo com os personagens (doutores, principalmente), ambiente, em suas relações com o espaço. (Juliana Riechel).

As relações que envolvem a projeção vocal também dizem respeito à evolução vocal da personagem no desenrolar da trama: Augustine amadurece como mulher durante a peça. Estas mudanças influenciaram na sua qualidade vocal. Podemos observar tais diferenças na qualidade vocal mais infantilizada nas cenas iniciais com Bernadette, em que as duas brincam; noutra passagem em que Bernadette conta que está menstruada; depois em outra cena quando estão experimentando o vestido que Augustine usou no jantar. No decorrer da peça, sutilmente as vozes de Augustine e de Bernadette vão ganhando um tom mais de mulher, há um amadurecimento das personagens, que se repercute nas vozes delas. Juliana comenta:

As primeiras cenas da dupla são mais inocentes, nos momentos de brincadeira é doce com Bernadette, mas também, em alguns momentos, é como uma irmã mais velha que lhe dá ensinamentos. É possível perceber um amadurecimento na relação das duas durante a peça e isso também foi colocado na voz, que vai ficando cada vez mais grave e não tão mais infantil. Timbre, altura, intensidade, ritmo vão mudando conforme elas mudam na peça. (Juliana Riechel).

No tecer das relações lúdicas se constitui o ambiente sonoro do Hospital *La Salpêtrière*. Os deslocamentos do som no espaço-tempo criam diversas camadas sonoras que se entrecruzam, compondo os diferentes espaços cênicos: da palestra, do quarto de Augustine, do consultório de Charcot e do “auditório” da palestra. Nestes entrelaces se compõem intensidades sonoras: do sussurro ao grito, das lembranças às alucinações, da voz oprimida à voz que se liberta. No desenrolar da trama, fica a sensação de que Augustine projeta a

voz da mulher inserida em uma sociedade que muitas vezes oprime o feminino. Tais palavras são vocalizadas na última cena, quando Augustine veste o terno masculino para se libertar do Hospital: “Uma mulher por dentro, mas um homem por fora. Eu sei como me tornar um homem, agir como um homem. É fácil, depois de todos estes anos assistindo e observando doutores. Os homens que não me viram.” (Texto dramático *Mesmerized* – Retrato de Augustine).

A partir desta trama, instalam-se relações da projeção vocal no espaço cênico: no espaço cenográfico, no espaço dramático, no espaço textual, no espaço lúdico. Neste tecer, a projeção vocal se dá de fato no instante presente da ação vocal na cena, nas circunstâncias da enunciação que se estabelece na relação comunicativa. A consciência criativa da projeção vocal envolve mais do que apenas lançar um som ou arremessar algo para frente: envolve o sentido de escuta de si e escuta do outro para o estabelecimento do sentido de troca. A escuta envolve o uso dos ouvidos como órgãos da consciência: a escuta das suas modulações de intensidade a partir das interações com o colega que está contracenando, da atmosfera sonora e o espaço acústico que se instala no ambiente. Trata-se da consciência criativa da ação da voz em sua projeção no espaço no instante em que se vocaliza, gerando variações de intensidades de acordo com as intenções, advindas das relações que se estabelecem no espaço cênico.

Como um acontecimento corpóreo, a projeção vocal toca, irradia, cria e compõe poéticas na relação com a palavra em cena, na relação com o outro e na relação com o espaço. Desta maneira, ampliamos o conceito de projeção vocal no teatro, levando em consideração que a voz e a fala são mais do que ondas sonoras que se propagam no espaço: elas constroem e interferem no espaço, criando ambiências sonoras, provocando interações e ações perceptivas e corpóreas.

Considerações finais

Para uma arte de cena, o ambiente si-

nestésico instaurado entre artistas/obra e espectadores é primordial. A voz traz suas vibrações energéticas em frequências sonoras que tocam os corpos daqueles que tocam a obra com os olhos. Assim, as dimensões visual e acústica da cena orquestram o jogo poético do texto que se transforma em textos na cena – de figurinos, cenografia, iluminação e espaço cênico –, e texturas nas dinâmicas corpóreo-vocais dos atores.

Augustine não economiza seu corpo-voz para estar em cena: ela despende energia no grito que quer ser ouvido, no devaneio que pode ter acontecido da mulher calada pelo tempo, mas revelada no retrato apresentado pelas dramaturgas, pela diretora e pela protagonista do espetáculo.

Em *Retrato de Augustine* tanto a polifonia do discurso dramático quanto a vocalidade poética trabalhada na relação da voz com o espaço cênico desafiam o espectador a se mover dos ambientes mais familiares a respeito das representações da mulher na sociedade e reativar suas percepções sinestésicas e críticas sobre o universo feminino e suas problemáticas; e também sobre o evento teatral, que expande seu alcance aos sentidos do espectador para além da semântica do texto: ambiências sonoras são criadas em um jogo de intenções e intensidades para além da palavra.

As imagens e sonoridades da peça, escritas em palavras, vozes e intermediações, conjugam uma poética do sensível, da efemeridade da mulher que se esvai ou que se vai, como Augustine ao final do espetáculo.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed.rev. Curitiba: Editora Positivo, 2004.

MIRANDA, Brígida; OLIVEIRA, Júlia. Entrevistas (Peta Tait). In: *Urdimento – revista de estudos em Artes Cênicas/Universidade do Estado de Santa Catarina*. Programa de Pós Graduação em Teatro. Florianópolis: UDESC/CEART, 2010, vol. 01, n. 16, p.189-193.

MIRANDA, Brígida. Teatro feminista: da pesquisa à sala de aula. In: *Dapesquisa – revista de investigação em artes/Universidade do Estado de Santa Catarina*. Florianópolis: UDESC/CEART, 2007-2008, vol. 1, n. 3.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

TAIT, Peta; ROBERTSON, Matra. *Mesmerized*. Austrália, 1990 [1996].

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naïf, 2007.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.