

As vozes de Augustine

The Augustine's voices

Daiane Dordete Steckert Jacobs

Departamento de Artes Cênicas, UDESC
Doutoranda em Teatro pelo PPGT –UDESC
daiane_dordete@hotmail.com

Janaína Träsel Martins

Departamento de Artes e Libras, UFSC
Doutora em Artes Cênicas pelo PPGAC –UFBA
janainatmar@gmail.com

Resumo: Este artigo analisa a presença da voz no espetáculo *Retrato de Augustine*, escrito pelas dramaturgas australianas Peta Tait e Matra Robertson, e dirigido pela professora Dra. Brígida de Miranda, do DAC/CEART/UDESC, na montagem estreada em 2010 na cidade de Florianópolis, Santa Catarina. As relações estabelecidas entre texto, vocalidades e intermediações tecnológicas são o foco desta análise, bem como as diretrizes e o processo de preparação e criação vocal trazidos para o espetáculo.

Palavras-chave: Voz, teatro, intermediação tecnológica, preparação vocal, polifonia.

Abstract: This article analyzes the presence of voice in the play Portrait of Augustine, written by australian playwrights Peta Tait and Matra Robertson, and directed by Professor Dr. Maria Brígida de Miranda, DAC/CEART/UDESC, in the assembly that premiered in 2010 in Florianopolis, Santa Catarina. The relations established between text, vocalists and technological intermediation are the focus of this analysis, as well as the guidelines and the process of preparing and creating vocal brought to the play.

Keywords: Voice, theater, technological intermediation, vocal preparation, polyphony.

Retrato de Augustine

O espetáculo *Retrato de Augustine*, escrito pelas dramaturgas australianas Peta Tait e Matra Robertson, e dirigido pela professora Dra. Brígida de 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 pela

professora Dra. Maria Brígida de Miranda para esta montagem. 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 exibi-la em palestras públicas por considerá-la uma “perfeita ilustração da histeria”¹, utiliza a fotografia como ferramenta que traz “um registro fiel da realidade”² para seu estudo de caso.

As vozes em Cena

Em *Retrato de Augustine*, as vozes e ações dos atores/personagens, as gravações de áudio e as projeções de vídeo do espetáculo são as mídias (*medium*, meios) para diversos discursos 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 as projeções de vídeo. O trânsito dos diversos personagens - entre eles médicos do hospital e a mãe de Augustine -, pelos três espaços conduz o espectador a diferentes temporalidades, de memória talvez, que revelam conflitos que giram em torno da personagem central. Nestes espaços surge a mãe, subjugada ao patrão e convertida em amante do mesmo homem, que também tenta aliciar Augustine. E em vídeo aparece o homem, que chama repetidas vezes pela menina, para que o lave na banheira, como um eco do pensamento e rancor de Augustine.

Enquanto Charcot analisa em suas palestras 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, que ela diz. 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.

Por vezes, Santa Teresa 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”.

¹ Texto do programa do espetáculo *Retrato de Augustine*.

² Id., *Ibd.*

A cena intermediada por projeções de vídeo e gravações (de vozes e de sons/músicas, indicativos do atmosfera emocional da cena) 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 (2007, p. 14) 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.

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 (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 (2007, p. 15), 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”.

Podemos relacionar esta exclusão dos discursos heterogêneos à abordagem feminista que o espetáculo *Retrato de Augustine* propõe. Uma das autoras, Peta Tait, em entrevista à diretora Maria Brígida de Miranda (MIRANDA; OLIVEIRA, 2010, p. 191), 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.

Esta possibilidade de entender a situação de Augustine de distintas maneiras é oferecida ao público pela encenação, que contrapõe os diferentes discursos em cena, apresentando outras abordagens para as problemáticas femininas, como pressupõe o teatro

feminista e como contextualiza Miranda (2007-2008, s/p) 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 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.

A relação dentre as diversas vozes e discursos da peça traz 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 (BAKTHIN, 1992), por apresentar 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 os “espaços artificialmente compostos” citados por Zumthor, nas vozes e corpos intermediados, na interação dos atores e nos diferentes planos de atuação do espaço cênico.

Outra importante questão para ser avaliada na realização deste artigo diz respeito ao documento de análise: a gravação em vídeo do espetáculo perdura como única fonte possível de registro integral da montagem, e traz algumas implicações à análise do trabalho em questão. A intermediação do evento teatral pela lente e microfones de captação da câmera de vídeo, neste caso, interfere bruscamente na recepção da obra, visto que o teatro não abrange as especificidades do trabalho com o vídeo, bem como a réplica também é verdadeira. A oralidade mediatizada, torna-se aqui incidental e insuficiente para a análise do trabalho vocal da obra, que em si mesma já apresenta outras ausências de presenças, nas intermediações tecnológicas dos discursos que emergem na cena.

Sendo assim, foi emergente assistir o espetáculo analisado ao vivo, fato que ocorreu no dia 14 de Agosto de 2011, no Teatro da Ubro, em Florianópolis.

Criação vocal: a voz de Augustine

Neste item será abordada a poética da vocalidade da palavra a partir da experiência de preparação vocal da atriz de Augustine. Dentre os princípios desenvolvidos na preparação vocal, tece-se considerações sobre a projeção vocal no teatro. Discute-se a projeção vocal para além da função de projetar o texto para que a platéia escute determinada mensagem ou da função de amplificação do som. A projeção vocal é percebida a partir do fluxo constante entre corpo e ambiente, em suas relações com o espaço. O foco está na construção de uma vocalidade poética calcada na relação com o outro. Trata-se de perceber a presença da voz em relação com o ambiente, do corpo em ação nas circunstâncias de sua enunciação. O corpo no espaço e do espaço no corpo.

Dentre as definições de espaço cênico³ propostas por Patrice Pavis (2001) o foco deste item será no espaço lúdico, neste caso, o espaço lúdico vocal criado pelo ator, por sua presença e seus deslocamentos, por sua relação com o grupo. A ludicidade da voz está na composição da ação da corpóreo-vocal, no instante presente em que se vocaliza, em relação com o espaço cênico. Assinala o teatrólogo Pavis (2003) que espaço-tempo-ação são um trinômio que formam um só corpo: o espaço situa-se onde a ação acontece e se desenrola com certa duração; o tempo manifesta-se de maneira visível no espaço; a ação concretiza-se em lugar e momento dados. A encenação organiza espaços-tempos em uma seqüência de ações. Todos estes espaços são um só. Através de sua ação, o ator cria um espaço-tempo de jogo.

Para a criação cênica, o processo de criação vocal dos atores esteve em relação também com a proposta de preparação corporal trabalhada por Pedro Coimbra, cujo foco estava no Método Viewpoints⁴. O Método Viewpoints trabalha princípios do movimento através do tempo e do espaço. São nove os Viewpoints Físicos, subdivididos em duas

³ Patrice Pavis (2001, p. 132): “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”. Compõe-se do espaço cênico: Espaço cenográfico ou espaço teatral sendo aquele em cujo interior situam-se público e atores durante a representação; espaço dramático constituído pelo espaço dramatúrgico; 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.

⁴ Viewpoints, prática desenvolvida pela diretora teatral americana Anne Bogart.

categorias: Tempo (Tempo, Duração, Resposta Cinestésica e Repetição) e Espaço (Forma, Gesto, Arquitetura, Relação Espacial e Topografia).

No espaço lúdico das relações entre preparação corporal e vocal, emana a vocalidade poética a partir das relações do corpo. Nestas relações, espaço e movimento determinam-se mutuamente: a voz está sempre em relação com o meio e tem sua força no instante presente que se dá o ato da criação verbal-sonora. A voz navega neste fluxo constante entre corpo e ambiente, entre o espaço lúdico interno e externo, no espaço relacional entre atores, no espaço relacional entre atores e platéia. Tais relações permeiam a oralidade da palavra como um acontecimento corpóreo, gerado pelo instante presente em que se vocaliza, por suas sensações e afetos que interferem e compõe o espaço sonoro da cena.

Neste sentido da relação da voz com o ambiente, o conceito de *corpo-mídia* desenvolvido por Helena Katz e Christine Greiner aponta para a percepção as relações entre corpo e espaço:

O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a idéia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão construindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005, p. 131).

No processo de criação, no espaço relacional lúdico, a voz de Augustine era contaminada pelas interações com os demais personagens. Relações estas que se estabeleceram não somente através do diálogo de Augustine com os demais personagens, mas também nos momentos de monólogo, em que Augustine tem alucinações, lembranças e ataques histéricos. Tal subjetivação (memórias, lembranças, inconsciente) provocam a quebra na unidade da ação da palavra via narrativa do diálogo como dialética, deslocando a lógica linear narrativa da ação da palavra. Esta quebra da narrativa é reforçada no repertório sonoro criado por Morgana Martins e Renata Swoboda, em que elas fazem uma mixagem em áudio das vozes da Santa Tereza e também da Mãe, criando jogos sonoros que desconstroem os sentidos semânticos das palavras, ressaltando distorções vocais para gerar ambiências sonoras que mesclam imagens reais, memórias e alucinações.

Assim, na criação vocal a atriz que atua como Augustine estabelece relações vocais com as vozes gravadas e mixadas. Como por exemplo, nas interações com os audiovisuais dos

personagens *Homem, Santa Tereza, Mãe*, projetados na tela transparente *voil* que divide em dois o espaço cênico do palco e nas interações com as vozes gravadas que aparecem em *|off|*, emitidas fora do campo visual.

Estes jogos vocais estabeleceram novas relações da voz com o som e o sentido, pois eis que as sonoridades vocais das palavras trazem em si múltiplas possibilidades perceptivas, desde os aspectos semânticos aos aspectos da materialidade sonora (timbre, altura, intensidade, ritmo), ambos enraizados na relação do espaço com o instante em que se vocaliza.

Neste tecer das relações vocais constitui-se a paisagem sonora do cenário do *Hospital La Salpêtrière*. A *|Paisagem Sonora|*, de acordo com Murray Schafer é o “ambiente sonoro, ou qualquer porção do ambiente sonoro, referindo o termo à ambientes reais ou construções abstratas” (SCHAFER, 2001, p.366).

Desta maneira, amplia-se 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 a ambiências sonoras provocando interações e ações perceptivas e corpóreas.

Considerações finais

A composição da vocalidade do ator é uma capacidade criativa, pois representa a recriação de novos sentidos cada vez que a enunciação se faz presente (seja ao vivo ou midiaticizada). A voz em sua relação com o espaço estabelece um uso da linguagem verbal-vocal e sonora através dos sentidos, como um acontecimento corpóreo. A voz propõe aos espectadores introduzirem nela o seu próprio imaginário, não se detendo somente nas informações das palavras, mas nas informações das sonoridades, nas frequências vibratórias que lhes chegam e que lhes fornecem outro espaço para a entrada no espetáculo.

A esse respeito, Zumthor (2007, p. 17-18) diz:

Com efeito, nas formas poéticas transmitidas pela voz (ainda que elas tenham sido previamente compostas por escrito), a autonomia relativa do *texto*, em relação à *obra*, diminui muito: podemos supor que, no extremo, o efeito textual dessa parceria é que todo o lugar da obra se investiria dos elementos performanciais, não textuais, como a pessoa e o jogo do intérprete, o auditório, as circunstâncias, o ambiente cultural e, em profundidade, as relações intersubjetivas, as relações entre representação e o

vivido. De todos os componentes da obra, uma poética da escrita pode, em alguns casos, ser mais ou menos econômica; uma poética da voz não o pode jamais.

Pudemos perceber que 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.

Referências:

- BAKHTIN, M. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. 6ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.
- GREINER, C. *O corpo*. São Paulo: Annablume, 2005.
- MIRANDA, B.; OLIVEIRA, J. 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, B. *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, P. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- _____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- SCHAFFER, M. R. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naïf, 2007.