

Ifigênia: a voz no campo de visão¹ enquanto linguagem cênica

**Ifigênia – the voice in the field of vision as a
performing language**

Rodrigo Spina²

Resumo

Este artigo relata a construção e problematização da vocalidade dos intérpretes no espetáculo improvisado Ifigênia, da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, baseado em Ifigênia em Áulis, de Eurípedes, através do jogo improvisacional Campo de Visão, desenvolvido pelo prof. Dr. Marcelo Lazzaratto, jogo esse que foi alargador das pesquisas expressivas assim como esteve presente enquanto estética da cena.

Palavras-chave: Voz; silêncio; coro; tragédia; improviso.

Abstract

This paper reports the construction of interpreters vocal delivery in an improvised spectacle called Ifigênia, by Cia Elevador de Teatro Panorâmico, based on Iphigenia in Aulis, by Euripides, through the improvisational game called Field of Vision, developed by prof. PhD. Marcelo Lazzaratto, which was the beginning of the expressive research as well as the performing aesthetic.

Keywords: Voice; silence; choir; tragedy; improvisation.

ISSN: 1414.5731

¹ Jogo improvisacional coral desenvolvido e sistematizado pelo prof. Dr. Marcelo Lazzaratto junto à Companhia Elevador de Teatro Panorâmico – tema de seu livro citado nas referências bibliográficas. O Campo de Visão possui somente uma regra em seu improviso: seguir qualquer movimento que entre no campo de visão do intérprete, assim, a ação individual e coletiva se interseccionam o tempo todo.

² Doutorando junto ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Instituto de Artes, da UNICAMP. Prof. Ms. UNICAMP. Campinas (SP). Vocalodrigospina78@gmail.com

Em agosto de 2011, iniciaram-se os ensaios para o espetáculo *Ifigênia*, com a Companhia Elevador de Teatro Panorâmico, sob direção artística de Marcelo Lazzaratto e texto do dramaturgo Cássio Pires. A peça, baseada na tragédia *Ifigênia em Áulis* de Eurípides, tem o Campo de Visão como estrutura principal de encenação e linguagem cênica. Este artigo visa problematizar a construção das vocalidades do elenco, ao longo do processo de montagem do espetáculo. Para podermos discutir a expressão vocal, explicaremos a seguir como o espetáculo foi concebido.

O coro latência: a criação de uma nova realidade cênica

A decisão dessa montagem se dá no feliz encontro entre forma e conteúdo: o enredo de *Ifigênia* como pulsão e as questões éticas e estéticas do Campo de Visão enquanto linguagem cênica. *Ifigênia* é uma peça que brota do coro: nós – um coletivo de atores jogando Campo de Visão com o foco de contar uma história com começo, meio e fim, evidenciando a efemeridade da ação cênica através do improviso. Pela opção do Campo de Visão em que nada é pré-estabelecido a não ser a única regra de seguir o movimento em seu campo de visão, desenvolvemos percepções do coletivo além da cena tradicional, pois para contar-se uma história conhecida por todos de forma improvisada, as percepções necessariamente ampliam-se para além do sentido da visão. Os atores tornam-se um coro de corpos-perceptivos:

A Audição, o Tato, o Olfato e o Paladar juntamente com a Visão, todos em igual nível de importância, são estimulados pelo meio e estimulam o ator. Ou seja, no Campo de Visão desenvolve-se um corpo sensível que se torna sujeito e objeto de si mesmo. Somente com esse corpo sensível é que o ator abre instintivamente as válvulas da intuição, que passa a ser uma grande companheira dos sentidos. Todo o seu corpo se torna uma antena de recepção. Recepção não apenas dos estímulos externos captados pelos sentidos, mas também recepção dos estímulos internos, advindos das sombras arquetípicas, veiculados pela intuição (Lazzaratto, 2009, p. 30).

A peça tem como meta a instauração de uma nova realidade. O elenco, em estado de latência, como uma semente prestes a explodir em vida, cria um mundo novo. Gestos atípicos serão desenhados em nossos corpos, figuras que causam estranhamentos, corpos diferenciados e ao mesmo tempo integrados pelo Campo de Visão. Adivinhos, guerreiros, a rainha Clitemnestra, o comandante do exército Agamêmnon, seu irmão Menelau, o guerreiro Aquiles, todos passaram por um processo de criação gestual e de estado, uma “gestoteca” pesquisada para cada personagem, da qual o elenco poderia se utilizar durante a peça e que serviria como um primeiro acesso a essas figuras míticas.

Nos processos de ensaio, um gesto de Agamêmnon descoberto por um ator é potencializado no corpo do outro, que durante o improviso ressignifica a ação e seu estado, tornando-se um Agamêmnon coletivo. Pelo Campo de Visão, o arquetipo do guerreiro, por exemplo, realmente é evidenciado em si, pois cada um de nós buscou acessar esse material mítico profundo e misturar

com o dos outros. Cada ator busca em seus materiais internos as manifestações arquetípicas e traz à tona durante o jogo, contribuindo para a construção desse universo tão humano e fonte primeva de nossa civilização.

Um gesto no Campo de Visão é ação, é estado, é respiração. O ator durante a dinâmica não pode simplesmente “vestir” o corpo do outro ou escolher um gesto angariado na pesquisa. O ator deve mergulhar nas camadas mais profundas da criação corporal: tensões musculares, quebras de eixo e linhas desenhadas no espaço são consequência de um estado de entrega e pesquisa sobre o mito.

Mar e onda: escuta sensível e vocalidades

Cada gota tilinta numa altura diferente; cada onda estabelece um filtro diverso, num inexaurível suprimento de ruído branco. Alguns sons são separados, outros contínuos. No mar, os dois se fundem em unidade primordial. Os ritmos do mar são muitos: infrabiológicos – pois a água muda a altura e o timbre mais rapidamente do que a capacidade do ouvido para captar essas mudanças; biológicos – as ondas se identificam com o pulmão e as batidas do coração, e as marés, com o dia e a noite; e suprabiológicos – a presença eterna e inextinguível da água (Schafer, 2001, p. 35).

Para poder montar a peça, tivemos que ouvir o mar com a audição mais afiada possível, para entendermos ao cabo que: *“uma onda é uma onda, ondas juntas são o mar”*, frase sintética que nosso dramaturgo nos trouxe a partir da concepção da direção de Lazzaratto que privilegiou o coro como fonte primeira da existência dos mitos. O coro gerará tudo e dele crispará a singularidade da onda Agamêmnon, por exemplo, em estado de conexão e porosidade em relação ao coletivo o tempo todo.

Ifigênia também é uma peça de ar, de vento, de respiração. Um sopro de vida e o último suspiro da menina. *Ifigênia*, mantendo ainda as qualidades das tragédias gregas, é uma peça de canto coral, de pulmões acesos para gerar combustível energético suficiente para contagiar a plateia, de vocalidades dilatadas vinculadas aos grandes mitos e aqui então, surge um tema para discussão: como alcançar uma vocalidade que consiga atingir as profundezas trágicas, atravessando as dores psicológicas do drama contemporâneo ao qual fazemos parte? Como revelar pela voz estados mais aprofundados sem cairmos num pré-conceito da vocalidade trágica?

Nossos ouvidos, talvez por um acúmulo de atuações no cinema, no teatro e até na televisão, têm um timbre pré-estabelecido vinculado a essa voz trágica. Tal timbre é estereotipado em frequências muito graves, com uma superarticulação e empostação do texto: “Ai, de mim!”

Ninguém mais sabe gritar na Europa, e especialmente os atores em transe não sabem mais dar gritos. Essas pessoas que só sabem falar e que esqueceram que tinham um corpo no teatro, esqueceram também de usar a garganta. Reduzidos a uma garganta anormal, não é nem mesmo mais um órgão mas sim uma monstruosa abstração que fala: os atores, na França, agora só sabem falar (Artaud, 1984, p.171).

Obviamente a tragédia, ou melhor, o mito requer vozes dilatadas, precisa do grito artaudiano mais uma vez, precisa ser fonte de combustão no palco. Porém, essa vocalidade deverá estar vinculada aos estados verdadeiros da construção poética. O cuidado na criação está em confluir voz, corpo e pensamento. E uma grande parte das tragédias montadas atualmente tende a valorizar o aspecto vocal do intérprete, um preparo técnico apurado envolvendo a qualidade de sua elocução, do alcance de projeção vocal, etc.

Em *Ifigênia* passamos a compreender a voz coral. Uma fala que é dita por outro ator também é respirada por mim, assim mantemos o estado de conexão e dilatação.

Porém, os mitos só são grandes quando em relação. Agamêmnon só é um grande general em relação aos guerreiros gregos, Clitemnestra só revela sua vontade de vingança olhando o próprio marido. O que queremos dizer é que o ator deve apoiar sua construção poética no encontro entre as figuras míticas, em relação de alteridade. A voz de Clitemnestra no Campo de Visão se dá na refração pelos corpos de Agamêmnon, de Ifigênia e até do adivinho Calcas. O ator não busca a vocalidade trágica, ele a acessa juntamente com os estados da circunstância desses mitos com os outros atores.

Um mar. O coletivo forma um mar, onde as formas individuais são nítidas, porém esmaecidas. O traço do grupo no espaço gera as ondas, o ar que faz com que uma onda surja como Agamêmnon é o mesmo ar que foi expirado pelo coro que criou o mundo. Todos constituídos dos mesmos elementos, compreensões menos racionais e mais intuitivas fazendo com que o ator tenha a grandeza de um Aquiles e a fúria de vingança de uma Clitemnestra. Uma voz arquetípica que paira sobre o ar, gerando as vocalidades das ondas, uma fala espera ser falada por um de nós e o apuro nas percepções e sentidos que o jogo nos traz faz com que as vozes não se conflitam, mas se potencializem.

Uma onda. Uma onda contém a imensidão do mar. E os atores todos devem saber todas as falas, todos os estados, todos os conflitos e vontades, pois em qualquer momento da peça improvisada, eles terão de alcançar a palavra adensada desses personagens, por exemplo:

ONDA/COREUTA

Ifigênia, nesta hora, verá Agamêmnon.

Deverá, então, alegrar-se.

Deverá, então, passar por sua mãe e lançar-se aos braços do pai.

ONDA/IFIGÊNIA

Mãe, não te aborreças com o meu impulso!

ONDA/CLITEMNESTRA

Não, minha filha; você está certa.

De todos os filhos que gerei, você foi sempre a mais querida por teu pai.

ONDA/CLITEMNESTRA

Quanta alegria eu sinto, pai, depois de tanto tempo sem te ver!

ONDA/AGAMÊMNON

Teu pai também. Tuas palavras, Ifigênia, são as minhas também.

ONDA/COREUTA

O rosto de Agamêmnon.
Ele agora deverá estar preocupado.

ONDA/IFIGÊNIA

O que te preocupa, meu pai?

ONDA/AGAMÊMNON

Um rei, um comandante de tantos soldados,
Tem mil motivos para estar preocupado.

ONDA/IFIGÊNIA

Esquece o mundo por mim.

ONDA/AGAMÊMNON

O meu coração e o seu coração, são um só coração.

ONDA/COREUTA

Cala teus pensamentos, Agamêmnon,
A verdade deve esperar.

Eis um trecho do texto de Cássio Pires. Ondas que derivam de um mesmo mar. O elenco deve estar pronto para manifestar estados anímicos dessas figuras que foram construídas por todos durante a elaboração do material que serve como um arcabouço das intensidades trágicas. Ao ator, caberá colocar a máscara invertida, ou seja, ao invés de vestir um personagem, pelo Campo de Visão deverá acessar materiais profundos, deverá localizar em si onde o mito de Agamêmnon, por exemplo, se manifesta, deverá escavar-se, em um processo arqueológico, sendo a voz a manifestação final dessa latência:

[...] o ator, é composto de camadas sedimentadas em seu terreno líquido da intimidade, e que algumas vezes essas camadas são acessadas de alguma maneira fazendo com que dali emerjam padrões arquetípicos que necessariamente dilatam a interpretação levando-a a um nível exemplar, universal (Lazaratto, 2008, p. 19).

Ao longo dos ensaios, nós, atores, nos deparamos com dificuldades claras de construção corpórea-vocal que durante o Campo de Visão são evidenciadas quando não estão integradas. Lazaratto nos advertia que o texto pela voz vinha carregado de uma potência que não se ajustava ao que estávamos trabalhando corporalmente. Não havia um pensamento estruturante condizente

com aquela expressão, não existia o estado vocal e nem ainda a criação de um corpo-voz integrado. Mais uma vez, ficava escancarado nosso “preconceito” da vocalidade trágica e o achatamento dos indivíduos a um timbre grave pré-estabelecido, que não encontrava ressonância no próprio corpo e muito menos no espaço cênico. Nesse instante, deixávamos de jogar o Campo de Visão e nos preocupávamos inconscientemente com a criação representativa do universo trágico pela fala, dicotomizando a voz de nosso corpo e pensamento. Deixávamos de reagir aos estímulos advindos do jogo e pensávamos nas próprias vozes:

A premissa mais importante para desenvolver o trabalho vocal com a noção de ressonadores é não se escutar, não manipular a voz de maneira consciente, mas sempre reagindo a estímulos precisos. No momento em que o ator dirige sua atenção para a própria voz, a laringe tende a fechar-se, dificultando e até impedindo o movimento orgânico da voz. [...] O ator tem que ser receptivo. A verdadeira ação é sempre uma recepção (Burnier, 2009, p. 133).

Precisávamos da voz não enquanto ação individual da fala, mas enquanto consequência de uma recepção como diz Burnier, uma escuta sensível de si, dos outros e do espaço.

Ficava claro aos olhares do diretor que o jogo se esvaía em função de se “contar a história”, a dilatação poética do elenco era perdida quando nossa atenção focava na qualidade da locução do texto. Em alguns momentos, o bombardeamento de imagens e referências do drama burguês nos atrapalhava para chegarmos efetivamente ao lamento ou grito trágico, à voz arquetípica. Lazzaratto percebia e nos direcionava para a dilatação do estado dessas figuras pelo corpo, pelo traço gestual definido e rigoroso no espaço cênico, assim não cairíamos na armadilha do “ensimesmado”. E pelo suor gerado, pelo sangue em ebulição e principalmente pelos gases vitais em combustão, chegaríamos a esses estados genuínos do trágico, com vozes acionadas e carregadas de urgência.

A Fábula Improvisada: uma voz a serviço de todas as vozes

O mar: incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem. [...] Empregava-se sileo para falar de coisas, de pessoas e, especialmente, da noite, dos ventos do mar. Silentium, mar profundo. E aí deparamos com o aspecto fluido e líquido do silêncio. A nossa metáfora aproveita esse impulso etimológico. Como para o mar, é na profundidade, no silêncio, que está o real do sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras) (Oorlandi, 2007, p.32 – 33).

Quando recebemos a versão final do texto de *Ifigênia*, detectamos algumas qualidades narrativas que seriam guias importantes em nossa expressão corpórea-vocal. Além de todo pensamento estético sobre o mar e onda advindos do Campo de Visão, algumas figuras com diferentes qualidades de narração e estado foram balizadas pelo diretor:

CORO LATÊNCIA – O elenco, nós atores, o mar mais profundo, de onde tudo será gestado. A metalinguagem discreta onde os atores estarão prontos para criar um mundo ficcional de onde *Ifigênia* brotará. O silêncio fundador, fertilizado pela fábula.

EURÍPIRES – Um apelido carinhoso que demos ao nosso autor contemporâneo, Cássio Pires, que se faz presente vendo essa criação de Eurípedes no momento atual. Eurípedes tem a ironia dos momentos atuais, tem a consciência acumulada de Eurípedes expandida para os dias atuais, sem demonstrar sua adaptação por elementos didáticos. Eurípedes é o nosso homem atual que cria a tragédia de Agamêmnon, tornando-se seu conselheiro, seu carrasco, seu guardião e até mesmo seu próprio espelho. A voz de nosso autor sobre o mito.

CALCAS – O adivinho. Aquele que, por suas palavras, sentencia o futuro de Agamêmnon. Além de narrador, Calcas é grego e assim sendo, surpreende-se a cada informação descoberta de seu herói e se compadece com ele.

CORO das mulheres de Cálcis - O coro tradicional presente na tragédia de Eurípedes. O olhar do espectador colocado em cena pelos atores. O coro que assiste e lamenta: "Que os deuses não nos notem!", finalizando a peça.

CORO de soldados – Guerreiros gregos que pressionam e questionam Agamêmnon sobre a falta de ventos favoráveis: "Dez mil homens que desejam Troia e sangue."

Foi necessário aos atores um profundo conhecimento das qualidades narrativas do texto, pois além de se contar a fábula, precisávamos entender os diferentes juízos de valor nas falas de Calcas, de Eurípedes e do Coro das mulheres de Cálcis, por exemplo. O elenco inteiro precisava ter esclarecido os estados de todos os personagens e narradores durante todas as cenas, pois quem gesta tais figuras é o jogo daquele dia. Um ator pode ser escolhido pelo coletivo – deixado pelo líder do Campo de Visão, por exemplo – e tem que assumir um comentário de Eurípedes sobre o herói Agamêmnon ou, então, tem de acessar a dor do pai que decide matar a própria filha, em segundos. As qualidades narrativas evidenciam-se pela voz, pela maneira pela qual o ator expressa suas palavras. Eurípedes provavelmente nunca gritará, pois é recheado de ironias; Clitemnestra, no entanto, terá que tornar sua voz tridimensional, usando todo o corpo como caixa de ressonância para dar conta espacial de sua profunda dor pela perda da filha, por exemplo. Porém, o elenco não possui tempo de transitar de um estado para o outro, a mudança é radical, como *Lazaratto* diz: um disjuntor. Ligar e desligar tais estados é muito mais complicado ao ator do que entender linearmente a construção de seu personagem. Não há tempo de ajustar o aparato vocal de acordo com cada construção, o jogo torna tudo urgente. O ator deve misturar razão e sensibilidade o tempo todo durante

o espetáculo, deve saber e sentir em seu corpo claramente que o Campo de Visão impregna todos os atores com todos os personagens para que, quando houver a necessidade de uma afirmação individual do personagem, quando a onda nascer e quebrar, este esteja alicerçado por materiais verdadeiros e construídos em relação um aos outros.

A polifonia trágica: Personagens, gestos e vozes

No início dos ensaios e claramente influenciados pelo Campo de Visão, intuíamos que a fronteira entre coro e protagonistas seria esfumada: o coro como latência, de onde se entrevê o personagem, com o personagem não desvinculado do coro, mas para sempre conectado a ele. O que queríamos era construir a cena entendendo essa relação indivíduo-coro como uma entidade única que se autogere. Entender o binômio como unidade, sem que as características distintivas entre um e o outro se perdessem. Realçar as intersecções, trabalhar nessa zona, nesse espaço “entre”, onde o eu e o todo lutam, gerando de fato um movimento transformador (Lazaratto, 2012, p. 7).

Ifigênia foi concebida pelo Campo de Visão mesmo em sua pesquisa de construção de personagens. No início, buscávamos compreender pelo Campo de Visão quais eram as manifestações corais de nossos Agamêmmons, de nossas Clitemnestras e Ifigêneas. Pelo jogo, buscávamos a identificação coletiva de aspectos individuais desses mitos. Sendo assim, Agamêmnon foi criado a nove mãos e cada ator, com seu traço distintivo, pôde contribuir para a construção desse personagem criado exclusivamente por esse coletivo, mas com humanidades universais, pois transgride a criação de um único indivíduo com suas primeiras interpretações e possíveis maneirismos sobre esse material poético.

Antes de surgir o texto, buscávamos entender onde o mito se manifestava em nosso corpo e em nosso gestual. Desenvolvemos assim uma “gestoteca” para cada personagem e para os diferentes narradores e os coros. Essa “gestoteca” serviria como um primeiro acesso coletivo ao estado dos personagens. Um gesto de Aquiles, por exemplo, foi descoberto como sendo a síntese de um guerreiro infalível, qualidade ligada a esse personagem. Esse gesto foi concebido por um ator na dinâmica de levantamento de traços distintivos e estados de Aquiles e encontrou ressonância no grupo todo pelo Campo de Visão.

Uma vez levantado nosso arsenal de gestos para cada personagem, nós, atores, tínhamos um leque de possibilidades expressivas que dialogariam primeiramente com a circunstância das cenas e com o desenvolvimento do jogo. Tais gestos, rigorosamente desenhados no espaço, transformam nossos corpos, mudando rapidamente nossos fluxos respiratórios, nossos espaços internos, tensões musculares, estados psíquicos, e por consequência nossas vocalidades.

É preciso deixarmos claro como a peça foi construída nos corpos dos atores para podermos entender o texto e seus estados vocais. Uma riqueza do trabalho é a expressão coral de um mesmo personagem, por exemplo. Numa mesma cena, pelo Campo de Visão, atores configuram diversas qualidades de

Agamêmnon, diferentes gestualidades, e diferentes estados do grande general, misturando presente, passado e futuro, revelando um aspecto que Lazzaratto fez questão de nos sugerir: a simultaneidade do mito, o mito sendo nosso silêncio em comum de onde pudéssemos extrair as palavras manifestas e de onde pudéssemos voltar para nos rechearmos de mais humanidade, sem distinções temporais.

Um outro aspecto expressivo que surgiu em decorrência do trabalho coral foi a construção de um personagem por vários atores no mesmo coro que diluía uma fala entre esse coletivo. Aqui, a questão da escuta, da estrutura do próprio jogo e de percepções finas foram importantes para que tal coro não soasse como um jogral, mas que o espectador fosse tomado pela essência dessa vida em questão. Por exemplo, a fala de Ifigênia ao decidir se entregar à morte:

ONDA/IFIGÊNIA

Eu vou me entregar à morte.
 A Grécia inteira neste instante,
 Dirige os olhos para mim;
 Dependem só de mim a viagem da frota
 E a extinção de Tróia; e de mim depende
 Eliminar de vez a possibilidade
 De os bárbaros tentarem novas agressões
 Contras as mulheres gregas.
 Não é justo que me apegue
 Demasiadamente à vida, minha mãe:
 Deste-me à luz um dia para toda a Grécia,
 E não somente para ti.
 Milhares de soldados protegidos por seus escudos
 Terão de arriscar-se a lutar e morrer pela terra natal
 Porque ela foi insultada.
 E minha vida, a existência de uma única mulher,
 Poderá ser um obstáculo a tanto heroísmo?
 Se Ártemis quer receber meu corpo em santo sacrifício
 Que ela saiba que serei então a mãe do vento.
 Minha morte me trará renome eterno
 Como se fosse minhas núpcias, meus filhos, minha glória!

Essa fala tem uma lógica interna de raciocínio e uma circunstância muito específica para ser vivida pelo ator. Um coro pode, numa dinâmica, por exemplo, ter as frases fragmentadas entre seus atores e nisso há um grande risco, pois não se trata simplesmente de cada ator falar uma frase, mas concretamente configurar um coro de Ifigênias, no mesmo estado, ou seja, várias vozes para a mesma menina. Sua humanidade é amplificada coletivamente. Todas as vozes são a mesma voz. Aspectos humanos e de alma de Ifigênia são revelados por cada ator que, no exercício da escuta, faz com que sua frase “dita” seja

constituente de algo maior. Talvez eu, como ator, fale a última frase da fala, porém no Campo de Visão e dentro do coro, devo ouvir como meus colegas conduzem esse pensamento e tais sensibilidades. O gesto ajuda a explicitar as intencionalidades e a escuta torna a sintonia fina.

Alguns momentos o coro pode manifestar textualmente o subtexto do personagem que estiver destacado no jogo. Agamêmnon receberá um beijo final de sua filha, o coro de Agamêmnon pode revelar a decisão do general, ou adverti-lo como consciência: "Cala teus pensamentos, Agamêmnon. A verdade deve esperar." Frases ditas pelos personagens podem se reconfigurar pelo coro e transmitir assim novos sentidos. A dramaturgia está a serviço do jogo e da sensibilidade dos atores, ela foi concebida como mar e ondas também. Algumas vezes, as palavras da uma cena podem surgir, por necessidade do jogo, para grifar ou realçar algum aspecto da tragédia em outra cena, intensificando os conflitos dos personagens, evidenciando a questão atemporal do universo mítico.

O Campo de Visão é um jogo sensível, seus intérpretes devem estar muito porosos e com sua escuta muito dilatada para que a criação seja genuína. Mas às vezes não é. Às vezes, como Lazzaratto atenta, não fazemos Campo de Visão, no sentido mais profundo da dinâmica. A peça assim acontece com uma "coreografia" bela, pois o Campo de Visão traz também essa qualidade visual, e simplesmente informamos a plateia sobre a tragédia do mito. A voz achata-se a uma primeira compreensão e opção em relação ao texto – por mais que já tenhamos adquirido novas camadas – timbres graves e "óbvios" surgem à cena, como no início dos ensaios, afastada do material mítico e humano.

Ifigênia nos ensina o tempo todo que é preciso gestar coletivamente. Nós, atores, deveremos silenciar, deveremos escutar antes de falar, receber antes de agir, esboçar antes de formalizar, respirar juntos, em alteridade.

Link do espetáculo na íntegra: <https://www.youtube.com/watch?v=SGR-zQajWOHI>

Referências

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação*. Campinas, SP: UNICAMP, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do Silêncio: no Movimento dos Sentidos*. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

LAZZARATTO, Marcelo. *Campo de Visão – Exercício e Linguagem Cênica*. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.

LAZZARATTO, Marcelo. Ifigênia e o Campo de Visão. *Revista Sobe?*, n. 2, p. 4-8.

São Paulo, 2012.

SCHAFER, R. Murray. *A Afinação do Mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.

Recebido em 22/05/2014

Aprovado em 30/06/2014