

## corpoVoz\_espaco: a arte do corpo vivo com som e movimento

Edith Marlis de Camargo Mosberger<sup>i</sup>

Ana Paula Dassie-Leite<sup>ii</sup>

Robson Rosseto<sup>iii</sup>

Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR, Paranavaí/PR, Brasil<sup>iv</sup>

### Resumo - corpoVoz\_espaco: a arte do corpo vivo com som e movimento

Este artigo parte das reflexões de uma pesquisa de mestrado em andamento, cujo objetivo é investigar o desenvolvimento da voz para a cena, por meio da integração de três eixos principais: a abordagem somática BMC<sup>sm</sup> (Body-Mind Centering<sup>sm</sup>) como ferramenta para a estruturação corporal e conhecimento anatômico experienciado, a Pedagogia e Fisiologia Vocal, e o jogo improvisacional em coro, denominado “Campo de Visão”. A pesquisa visa à integração, à criatividade e ao desenvolvimento de habilidades corpoVocais, com especial atenção à singularidade e os processos criativos dos artistas.

**Palavras-chave:** Voz em cena. Integração. Somática. Campo de Visão. Criatividade.

### Abstract - bodyVoice\_space: the art of the living body with sound and movement

This article is part of the reflections of an ongoing master's research project, which aims to investigate voice training for the stage, by integrating three main axes: the BMC<sup>sm</sup> (Body-Mind Centering<sup>sm</sup>) somatic approach as a tool for body structuring and experienced anatomical knowledge, Vocal Pedagogy and Physiology, and the improvisational choir game “Campo de Visão” (Field of Vision). This research project seeks integration, creativity and bodyVoice skill development, with special attention to the uniqueness and creative processes of the artists.

**Keywords:** Voice on stage. Integration. Somatics. Campo de Visão (Field of Vision). Creativity.

### Resumen - cuerpoVoz\_espacio: el arte del cuerpo vivo con sonido y movimiento

Este artículo forma parte de las reflexiones de un proyecto de investigación de maestría en curso, cuyo objetivo es investigar el desarrollo de la voz para la escena, mediante la integración de tres ejes principales: el enfoque somático BMC<sup>sm</sup> (Body-Mind Centering<sup>sm</sup>) como herramienta para la estructuración corporal y el conocimiento anatómico sentido, la Pedagogía y Fisiología Vocales, y el juego de improvisación en coral “Campo de Visão” (Campo de Visión). La investigación busca la integración, la creatividad y el desarrollo de habilidades cuerpoVoz, con especial atención a la singularidad y los procesos creativos de los artistas.

**Palabras clave:** Voz en escena. Integración. Somática. Campo de Visão (Campo de Visión). Creatividad.

## Introdução

*A única constante na voz é seu caráter variável e irregular. (Davini, 2019, p. 103)*

Este artigo busca refletir sobre ideias pedagógicas que conduzem ao desenvolvimento da corpoVoz<sup>1</sup> individualizado no processo formativo das dos artistas da cena, integrando arte, criatividade, educação, saúde e aspectos filosóficos. Como acessar e explorar as infinitas possibilidades da expressão vocal, vocalidades e sonoridades tanto no âmbito individual quanto no coletivo de maneira criativa e segura? O caráter híbrido dos espetáculos cênicos e a enorme diversidade no campo das performances e acontecimentos artísticos que vêm surgindo nas últimas décadas fazem crescer a demanda de interpretações e atuações específicas. A interdisciplinaridade é uma constante; bailarinas.os e atrizes.atores cantam, performers dançam e falam, musicistas e músicos atuam. Em muitas montagens cênicas na atualidade, a classificação artística não se define facilmente. A necessidade de uma preparação corpoVocal específica para cada projeto artístico se torna evidente, assim como a busca por novos caminhos pedagógicos participativos. Apesar da grande quantidade de estudos sobre as técnicas da voz falada e cantada, é necessário expandir o campo de exploração do corpo em relação à voz e ao espaço, para que o conhecimento em torno da voz em cena possa, literalmente, ganhar cada vez mais corpo.

A partir do Campo de Visão, sistema de improvisação em coro criado e desenvolvido por Marcelo Ramos Lazzaratto<sup>2</sup> na Cia. Elevador de Teatro Panorâmco, este artigo derivado de uma pesquisa mais abrangente<sup>3</sup>, pretende investigar a possibilidade de usar o jogo improvisacional em coro Campo de Visão como dispositivo para desenvolver a criatividade e habilidades corpoVocais para a cena, além de fomentar conteúdo e suporte para as.os artistas no tema corpoVoz\_espaco<sup>4</sup>. Nesta investigação propomos o Campo de Visão como método

---

<sup>1</sup> Termo criado por Edith de Camargo, autora deste artigo, como proposição da voz enquanto produção vocal corporal.

<sup>2</sup> Lazzaratto é graduado em Interpretação pela USP e doutor pelo Instituto de Artes da Unicamp, onde é professor. Publicou os livros *Campo de Visão: exercício e linguagem cênica* (2011) e *Campo de Visão: um exercício de alteridades* (2022).

<sup>3</sup> Pesquisa de mestrado de Edith de Camargo, sob orientação de Robson Rosseto e Ana Paula Dassie-Leite, na Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR.

<sup>4</sup> Termo criado por Edith de Camargo, autora deste artigo, para abarcar a voz enquanto produção vocal corporal, incluindo o fenômeno acústico do som da voz e as camadas relacionadas a expressão corpoVocal.

para pesquisar o potencial sonoro e de vocalidades individualmente e no coletivo. A proposta busca oferecer às/os estudantes das artes do corpo e da voz um aprendizado híbrido que estimula a construção de um pensamento prático-teórico corpoVocal, transcendendo a dicotomia entre corpo e voz que perdurou por muitos anos. O presente artigo se propõe contribuir para as pesquisas da área sobre Campo de Visão, na medida em que acrescenta reflexões sobre a voz, de um modo não só prático<sup>5</sup>, como também técnico.

O tripé fundante, composto pelo Campo de Visão, BMC e Pedagogia Vocal, integra ética, estética, poesia, experiência, e técnica. Seu propósito é valorizar a expressão corpoVocal das/os estudantes e capacitá-las/os a fazer escolhas tanto na expressão corpoVocal, como na definição estética de seus estilos de atuação. De acordo com Davini (2019), é preciso fugir de um campo de formação que atribui o êxito das/os alunas/os à habilidade de reproduzir estilos interpretativos antigos ou com fortes referências estilísticas coloniais, como por exemplo a tradição do teatro shakespeariano para atrizes e atores. Segundo ela, muitas formas experimentais de criação livre têm surgido nos últimos anos, porém muitas carecem de sistematização do conhecimento. “De fato, os modelos estabelecidos em relação à produção da voz e da palavra, aceitos e eficientes durante décadas, pareciam ter-se tornado ineficazes” (Davini, 2019, pp. 113-114). Segundo Davini, por falta de um registro sistemático consistente, os supostos novos estilos e sua originalidade tornam-se bastante discutíveis. Davini também identifica problemas nas propostas com perfis exploratórios, porque estas carecem de reformulação adequada e, muitas vezes, perdem-se em um trajeto circular. Porém, ela enxerga um caminho equilibrado:

É possível pensar em uma terceira tendência que, implementando um referencial técnico independente de qualquer opção estética prévia, aponte para a flexibilização dos recursos do corpo na performance. Possibilitando modos de atuação fluidos, que não contrariem ou sobrecarreguem a produção da voz e da palavra na performance, esta tendência objetiva um domínio técnico que, em lugar de se orientar para a reprodução de estilos, propicia a configuração de novos lugares de vocalidade e de mecanismos de controle da produção de sentido em cena (Davini, 2019, p. 115).

Em consonância com a ideia de Davini sobre modos de atuação fluidos e experimentação vocal, o Campo de Visão, juntamente com o suporte das vivências corporalizadas do BMC<sup>sm</sup>, oferece um espaço aberto para explorar novas dimensões de corpo, voz, movimento e gesto, permitindo o desenvolvimento de uma prática corpoVocal que

---

<sup>5</sup> Edith de Camargo, que configura na autoria deste artigo, desenvolve seu conceito de corpoVoz e corpoVoz\_espaco tendo também como referência sua prática de mais de 25 anos de atuação como artista, educadora, pedagoga vocal, na qual integrou a abordagem somática BMC<sup>sm</sup> (Body-Mind Centering<sup>sm</sup>)<sup>5</sup>.

abrange expansão tanto no âmbito da pesquisa de repertório, quanto na corporalização de conteúdo teórico-técnico. Aqui emerge um ambiente fértil de experiência, aprendizado e integração.

A pesquisa prática-teórica corpoVoz\_espço apresenta três eixos fundantes, conforme apresentado abaixo.

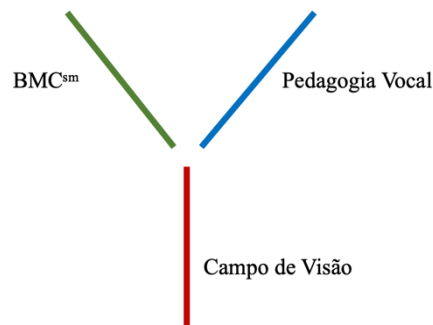


Figura 1 - Tripé fundador da pesquisa

Fonte: Ideograma criado pela autora Edith de Camargo, 2023.

A prática do Campo de Visão, junto da metodologia de aprendizagem somática BMC<sup>sm</sup> para o estudo da corporeidade e estruturação corpoVocal (evidenciando a anatomia e fisiologia experienciada), e a pedagogia e acústica vocal encontram-se na experiência da percepção que se dá através das modalidades sensoriais, principalmente auditiva, visual, motora, e somato-sensitiva. Essa abordagem se desenvolve através das sensações, ou seja, pela experiência de si mesmo, sem desconsiderar o mundo ao redor. O BMC<sup>sm</sup> valoriza a diversidade de corpos e não ambiciona homogeneizá-los, ao contrário de outras práticas, o que é de extrema importância no estudo da corpoVoz\_espço, onde a autopoiesis (Maturana; Varela Garcia; Acuña Llorens, 1997)<sup>6</sup> é um pressuposto. É fundamental que cada pessoa seja acolhida com suas características e peculiaridades pessoais, culturais e de gênero.

Diferente de outras abordagens somáticas, o *Body Mind Centering* não propõe um método centrado em exercícios corporais codificados, através dos quais se operaria uma reorganização do corpo na direção de um uso sensorio-motor mais adequado previamente estabelecido. Trata-se aqui de uma aprendizagem eminentemente experimental através da qual o corpo compreendido em sua ontogênese perpétua explora os seus próprios meios de constituição tanto materiais e energéticos, quanto formais. Esta aprendizagem ocorre por meio da focalização senso-perceptiva sobre uma ou várias estruturas anatomo-fisiológicas (regiões teciduais constitutivas da matéria-corpo em sua pluralidade) implicadas num movimento determinado e em relação com o meio circundante (Lima, 2017, p. 169).

<sup>6</sup> Autopoiese ou autopoiesis (do grego auto “próprio”, poiesis “criação”) é um termo criado na década de 1970 pelos biólogos e filósofos chilenos Francisco Varela e Humberto Maturana para designar a capacidade dos seres vivos de produzirem a si próprios (Maturana; Varela Garcia; Acuña Llorenz, 1997).

Conhecer-se e aprender através de e junto com outros é uma das premissas da proposta corpoVoz\_espço, ou seja, na alteridade como conexão e inspiração. Reconhecer-se numa estrutura parecida, fortalecendo-se na singularidade e ao mesmo tempo estreitar os laços com o coletivo. Na sequência evidenciamos alguns aspectos do Campo de Visão e do BMC<sup>sm</sup>, e como sua combinação se reflete na corpoVoz\_espço, fornecendo *insights* e possíveis conexões no trabalho de desenvolvimento vocal com artistas.

## Campo de Visão - o que é?

*Porque, antes dos resultados, me interessam a latência, os impulsos, os mistérios que gestam e anunciam a vida.*  
(Lazzaratto, 2009, p.28)

Campo de Visão é uma pesquisa em interpretação teatral e linguagem cênica criada por Marcelo Lazzaratto, que está em constante desenvolvimento ao longo dos últimos 30 anos. Desde o ano 2000, Lazzaratto e a Cia. Elevador de teatro Panorâmico têm trabalhado incansavelmente nele como estratégia de processo de criação de espetáculos, assim como meio de preparação das.dos atrizes.atores na busca de personagens e do corpo perceptivo. É um jogo improvisacional, cuja base é a mimese no sentido mais nobre da palavra; homenagear movimento e gesto da.do colega através da imitação de forma rigorosa, porém respeitando suas características individuais. O jogo inicia-se com as.os jogadoras.es posicionadas.os em forma de U, no *ponto zero*. O ponto zero descreve um estado corporal de tranquilidade e conexão consigo, com o ambiente e com os outros. Um corpo disponível para agir em qualquer momento, em prontidão e concentração poética. É um estado de escuta corporal; da pele para o espaço de dentro. Ninguém pode olhar diretamente no olho das.dos colegas. O desafio é estar plenamente presente no ato da recepção do estímulo e da ação, sempre aberto para o contágio estético-sensível.

O Campo de Visão é simples por não apresentar muitas regras, mas sua dinâmica é bastante complexa. De acordo com Lazzaratto (2011), existem duas regras básicas no Campo de Visão: 1) Movimentar-se somente quando algum movimento estiver ou entrar em seu campo de visão. 2) Assim que perceber o movimento, é preciso colocar-se no mesmo sentido, na mesma direção daquele.a que está gerando o movimento. O jogo sempre conta com

uma.um líder, um coro, e um.uma condutor.a. que pode interferir no jogo com sugestões e elementos cênicos nos momentos precisos e necessários para realimentar e impulsionar o jogo, e exerce o tão precioso papel do olhar de fora. Lazzaratto define a proposta da seguinte maneira:

Trata-se de um exercício de Improvisação Teatral, coral, no qual os participantes só podem movimentar-se quando algum movimento gerado por qualquer ator estiver ou entrar em seu campo de visão. Os atores não podem olhar olho no olho. Eles devem ampliar sua percepção visual periférica e, através dos movimentos, de suas intenções e pulsações, conquistar naturalmente uma sintonia coletiva para dar corpo a impulsos sensoriais estimulados pelos próprios movimentos, por algum som ou música, por algum texto ou situação dramática (Lazzaratto, 2011, pp. 41-42).

O Campo de Visão pode ser jogado de muitas maneiras, e objetivos diferentes podem ser estabelecidos em cada jogo. Pode-se trabalhar com tema (abstrato ou cotidiano), objeto, texto, palavra, poema, música, gesto, voz e movimento, ou mesmo abordagens livres e espontâneas. O jogo pode proporcionar:

- potencialização do *jogo* teatral
- ampliação da percepção do *outro* e da noção espacial
- ampliação do repertório gestual e imagético
- estímulo à *escolha* criativa
- exercício de alteridades
- relação entre movimento e ritmo
- relação entre movimento e objeto
- relação entre movimento e palavra
- relação entre coro e protagonista
- reflexão entre indivíduo e coletividade
- reflexão entre a metonímia e a metáfora no que diz respeito ao trabalho do ator (Lazzaratto, 2022, pp. 46-47).



Figura 2 - Prática do exercício de Campo de Visão  
Fonte: Mai Fujimoto<sup>7</sup>, 2023.

<sup>7</sup> Fotografia realizada durante o encontro do grupo de pesquisa CorpoVoz\_Espaço no Teatro Laboratório da FAP - TELAB, da Universidade Estadual do Paraná – Unespar, campus de Curitiba II.

O Campo de Visão não se trata de um treinamento, embora sirva para exercitar-se nas diversas camadas que envolvem a interpretação. Ele é um constante exercício de percepção de si próprio e do grupo (propriocepção, interocepção, exterocepção). Os sentidos e a sensibilidade são requisitados o tempo todo. “Somente com esse corpo sensível é que o ator abre instintivamente as válvulas da intuição, que passa a ser uma grande companheira dos sentidos” (Lazzaratto, 2009, p. 30). A imaginação dá suporte à sensibilização, preenche a ação, e tem um grande poder poético. Uma das estratégias propostas por Lazzaratto para trabalhar a imaginação é o uso de objetos imaginários reais ou abstratos. A inspiração pode vir da morfologia, do material, do peso, da temperatura, da memória que se criou em relação ao objeto, etc., como os objetos também podem servir de narrativa imagética ou sensorial para a exploração investigativa na busca da personagem. Cada elemento novo que entra no exercício do Campo de Visão tem o potencial de desdobrar as possibilidades de conexão e interfere, ou melhor, enriquece o imaginário das.dos jogadoras.es, assim como muda a dinâmica cênica.

A função do.da condutor.a tem um papel essencial no jogo, não somente por poder interferir diretamente na dramaturgia do improviso, seja com objetos ou direções cênicas, mas também por ser observador.a das.dos jogadoras.es. O olhar de fora contribui para dinâmica do jogo como um todo e, individualmente, para a percepção proprioceptiva que ajuda às.aos artistas a entender a própria posição no espaço. Esse olhar de fora não precisa ser necessariamente uma pessoa, pode ser algo de fora que ‘nos olha’. De acordo com Lazzaratto (2022), “esse algo pode ser o outro, a plateia ou pode ser qualquer coisa que você imagine”. Mesmo que as.os jogadoras.es aos poucos, com a prática continuada, adquirem a habilidade de pulsar dentro mas também ‘vêm e se vêem de fora’, não substitui o.a condutor.a, por ele.ela ter uma função central no jogo.

Quando o ser humano é percebido de fora, do ponto de vista de um terceiro, o fenômeno do corpo humano é percebido [...]. O soma, sendo percebido internamente, é categoricamente distinto de um corpo, não porque o sujeito é diferente, mas porque o modo de percepção é diferente - é a propriocepção imediata - um modo de sensação que fornece dados únicos (Hanna *apud* Fortin, 2002, p. 128).

É pelos sentidos que recebemos todas as informações do ambiente externo. O jogo é um campo de ampliação de percepção. Por não termos o estímulo da visão direta, os sentidos de posição e movimento têm um papel essencial. Propriocepção e cinestesia se misturam: o sentir do ambiente na pele, das pessoas posicionadas ou em movimento, locomovendo-se pelo espaço, o movimentar-se junto, as informações que chegam ao cérebro sobre como e onde nosso corpo se encontra no espaço, em que postura, em quais posições, e as sensações que temos por todo o corpo. De acordo com Souza (2021, p. 117), a habilidade de conscientizar as informações sensoriais, decorrentes do posicionamento e do deslocamento do corpo no

espaço, pode ser treinada, e se aprende e se refina com a prática e o direcionamento intencional da nossa atenção. Klein<sup>8</sup> também defende que a cinestesia deve ser praticada e desenvolvida assim como os outros sentidos:

A cinestésica está relacionada à minha ideia de que existe uma compreensão corporal, um conhecimento interno que pode ser desenvolvido da mesma forma que desenvolvemos ou ajustamos nossos outros sentidos externos: visão, olfato, tato, paladar e audição. A cinestésica seria o nosso 6º sentido, o sentido que nos diz onde e como existimos no nosso ambiente interno e como nos conectamos e nos relacionamos com o nosso ambiente externo (Klein, 2013, p. 32).<sup>9</sup>

O Campo de Visão torna-se campo de percepção ação, estimulando um estado de presença aumentado, um corpo em potência latente, integrando as coisas de dentro e as coisas de fora. Trata-se de um organismo vivo no coletivo, onde a diversidade gera riqueza em conteúdo, experiência, pensamento e afeto. Nele, a técnica e o conteúdo se entrelaçam. As/os jogadoras/es se impregnam de tudo e são impregnadas/os ao mesmo tempo. Estar em relação é uma essência do jogo, e é uma característica do corpo vivo, seja nas relações internas ou externas. O Campo de Visão é um lugar ideal para o exercício da presença e da alteridade.

### Sentir, perceber e agir<sup>10</sup>

Sentir e perceber são aspectos fundamentais do nosso sistema somático e interferem diretamente na resposta da ação. A ação, de acordo com Pees (2016, p. 34), é gerada pelos nossos sistemas corporais, e “organizada pelo sistema somatossensorial, visual ou vestibular”. Segundo Pizarro (2020, p. 344), “sentir, perceber e agir, residem no cerne da vivência com o material e como estamos em comunicação e interpretação constante com o mundo”. Há sempre uma leitura, um filtro. A capacidade de interpretar o mundo ao nosso redor e agir de acordo com nossas percepções é um instinto básico essencial para a sobrevivência e faz parte da construção de uma vida significativa. Os aspectos sensório-motores, assim como as noções

<sup>8</sup> Susan Klein é fundadora e diretora da Susan Klein School of Movement and Dance. Ela vem desenvolvendo Klein Technique™ desde 1972. Seu trabalho foi fortemente influenciado por Bonnie Bainbridge Cohen, Barbara Vedder, Irmgard Bartenieff, Fritz Smith, e J.R. Worsley.

<sup>9</sup> Tradução livre do original: “Kinesthetics is related to my idea that there is a body-felt understanding, an internal knowing that can be developed in the same way we develop or fine tune our other external senses: sight, smell, touch, taste, and hearing. Kinesthetics would be our 6th sense, the sense that tells us where and how we exist in our internal environment and how we connect and relate to our external environment. It needs to be developed in the same way we develop all our other senses”.

<sup>10</sup> *Sentir, Perceber e Agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering®* (2015) é o título do livro de autoria de Bonnie Bainbridge Cohen, lançado pelo Sesc São Paulo. Título original: *Sensing, Feeling and Action: the experiential anatomy of Body-Mind Centering* (1993).



de sentido de posição e de sentido de movimento permeiam tanto a educação somática BMC<sup>sm</sup>, como também o Campo de Visão. No Campo de Visão, o presente é constantemente vivenciado, percebido e interpretado devido ao fluxo contínuo do jogo e sua linguagem dialógica entre o indivíduo e o coletivo. O novo que se instaura a cada momento gera novas possibilidades e escolhas. Através da prática, a consciência sensorial naturalmente desencadeia uma autonomia de movimento e escolhas cênicas, que devem ser genuinamente tomadas. Rosseto confirma:

Ao longo do aprendizado proporcionado pelas experiências com o Campo de Visão, vivenciado no papel de espectador, ator e professor, constatei que tal exercício aguçou as percepções do corpo e desenvolveu uma autonomia interior relativa à capacidade de assumir atitudes e decisões baseadas em discriminações sensoriais. De fato, as impressões sensoriais instigaram a releitura da realidade objetiva, sob o salto sensível perceptivo, e revelaram novas abordagens, outras visões, sobre as temáticas exploradas (Rosseto, 2014, p. 173).

Perceber é apreender conhecimento de forma não intelectual. Isso não significa que não haja inteligência; pelo contrário, perceber implica muita atividade celular e é parte do ato criativo. A palavra *perceber* deriva do latim. *Percipere*: per (por meio de) + cipere (sentir), aprender por meio do sentir. Aristoteles (2002) já defendia que nada vai à mente sem ter passado pelos sentidos<sup>11</sup>. (Camargo, 2021). A atividade cerebral gasta muito mais energia para processar estímulos perceptivos do que para atividades intelectuais conscientes. De acordo com Klein (2013, p. 32), o conhecimento cinestésico precisa ser desenvolvido da mesma forma que desenvolvemos ou ajustamos nossos outros sentidos externos<sup>12</sup>.

Bainbridge Cohen, em seu curso *online* mais recente<sup>13</sup>, discorre sobre o cérebro/sistema nervoso central como órgão da percepção e propõe exercícios através dos quais o cérebro recebe o estímulo a partir das células. Como, por exemplo, sentir o lado esquerdo do corpo incluindo o hemisfério esquerdo do cérebro, pisando no pé esquerdo. Aos poucos transferir o peso para o lado direito, e repetir esse processo várias vezes para depois desse balanceamento achar o equilíbrio interno do centro. O exercício tem o suporte da ideia da notocorda<sup>14</sup> que estabelece a orientação da linha mediana do corpo e a simetria bilateral. O fortalecimento da

<sup>11</sup> "Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu". Frase atribuída a Aristóteles, pelos escolásticos e autores como S. Tomás de Aquino.

<sup>12</sup> Tradução do original: "It needs to be developed in the same way we develop all our other senses."

<sup>13</sup> Bonnie Bainbridge Cohen (BMC<sup>sm</sup>) no curso *Transforming Stress into Calm and Confusion into Clarity by Embodying Key Embryological and Neural Pathways* (trad. livre: Transformando estresse em calma, e confusão em clareza, corporalizando as principais vias embriológicas e neurais. Março de 2024.

<sup>14</sup> A notocorda forma-se a partir da linha primitiva e tem como função definir o eixo do embrião, que serve de base para a formação da coluna vertebral.

noção do centro pode gerar segurança e liberdade em relação ao espaço. A consciência celular é uma experiência direta, tranquila, sem mapeamento consciente, o cérebro é o último a saber. Segundo Bainbridge Cohen (2015, p. 279), “há um conhecimento completo. Há um entendimento tranquilo. Desse processo de corporalizarão surgem sentimento, pensamento, testemunho, compreensão. A fonte desse processo é o amor”.

A partir de conhecimentos da anatomofisiologia da respiração e das bases respiratórias da produção da voz (Behlau; Azevedo; Madazio, 2001), fazemos um convite para experimentar o caminho da respiração: Deito no chão, sento nos meus ísquios ou entro em contato com o chão na vertical, relaxo a língua, as narinas se abrem e sinto o ar entrar pelas três cavidades nasais (inferior, mediana e superior), a nasofaringe, orofaringe, laringofaringe. O ar passa pela glote, descendo pela traqueia, chegando aos pulmões direito e esquerdo, que se expandem tridimensionalmente. Passa pelos brônquios e bronquíolos em bifurcações cada vez mais numerosas, cada vez mais finas, o diafragma abaixa, os espaços intercostais se abrem. Sinto as costas longas e largas. O movimento pode ser sentido até o fundo da bacia, ou quem sabe, até o contorno da pele. O ar agora chegou nos alvéolos, onde acontece a troca gasosa e onde, através da circulação sanguínea, o oxigênio é levado para o coração que, continuamente bombeia o sangue oxigenado para todo corpo. É nos alvéolos onde inicia a respiração interna, celular, e onde termina a respiração externa. Na expiração o diafragma sobe, voltando ao seu leito, calibrando a pressão do ar. O fluxo do ar na expiração pode se tornar voz, vibração, ar sonorizado. Som, do sussurro ao grito, exigindo um tônus adequado para cada palavra, emoção e intensão. Os pulmões condensam-se até um novo fluxo de ar entrar, o diafragma baixar e o movimento da expansão acontecer novamente. São sobreposições de múltiplos acontecimentos, e não ações que acontecem em partes. Somos corpo, voz e espaço.

O método BMC<sup>sm</sup>, além de ser muito eficiente na recuperação de indivíduos com lesões ou problemas de saúde, é uma forma de conhecimento do corpo e do movimento que proporciona um melhor entendimento do conjunto de movimentos que ocorrem no corpo simultaneamente. Conforme Pees (2010, p. 186), “os sistemas corporais no BMC propiciam, ampliam e favorecem uma melhor corporalização. Desse modo, ampliam a percepção, levando a uma maior apropriação do conhecimento, na relação entre corpo e ambiente propiciando o

equilíbrio corporal”. A corporalização passa pela experiência<sup>15</sup>, que é única e singular para cada sujeito enquanto pesquisador.a e criador.a de si. “Somos laboratórios da percepção criativa. A Somática nos convida a irmos fundo nesse laboratório celular, vibrátil, poético, e descobriremos as performatividades inatas de nossa inteligência natural”. (Pizarro, 2020, p. 372).

A corporalização é um processo de ser, um convite ao encontro com nós mesmos; a consciência das células sobre si mesmas. De fato, é um processo amoroso.

## A arte de ser e estar no mundo

A ontogênese desenvolve-se a partir da união de um óvulo e um espermatozoide, dando origem a uma célula única, o zigoto. O zigoto então se divide, gerando duas células que, por sua vez, se dividem novamente, resultando em quatro células, oito, assim por diante, seguindo um processo de divisões celulares sucessivas que conduzem ao desenvolvimento embrionário e, posteriormente, ao desenvolvimento do organismo completo. Os somas começam a ser e estar na mais originária forma de nossa criação.

Os somas são seres vivos e orgânicos que você é nesse momento, nesse lugar que você está. O soma é tudo o que você é, pulsando dentro dessa membrana frágil que muda, cresce e morre, e que foi separada do cordão umbilical que unia você - até o momento da separação - há milhões de anos de história genética e orgânica dentro desse cosmos [...] (Hanna, 1972, p.28).

*Soma* em grego significa corpo; corpo vivo. *Soma* é pulsação, fluxo, receber e expelir energia, é tônus e relaxamento. *Soma* não é algo estático, mas sugere flexibilidade e movimento, um corpo vivo em constante transformação. O norte-americano Thomas Hanna<sup>16</sup> definiu o termo *Educação Somática* pela primeira vez, quando publica seu artigo “*What is Somatics?*”, nos anos 1970. Segundo Hanna, *Educação Somática* é “a arte e ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente. Esses três fatores vistos como um todo agindo em sinergia” (Vieira, 2015, p. 130) . O estudo interdisciplinar inclui a

---

<sup>15</sup> A palavra “experiência” vem do latim *experiri*, provar (experimentar). A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. Experiência é o que nos passa, ou o que nos acontece, ou o que nos toca, e não o que passa, acontece ou toca. (Larrosa, 2002, p.21-25)

<sup>16</sup> Thomas Hanna (1928-1990) Professor de filosofia e teórico do movimento que cunhou o termo somática em 1976. Ele chamou seu trabalho de Hanna Educação Somática.

descoberta pessoal, a consciência do corpo com os seus movimentos e sensações, e abre também as portas da percepção para outros e para o ambiente.

Educação Somática é um termo atual, nasceu na Europa e América do Norte, entre os séculos XIX e XX, surgido para qualificar diversas práticas que trabalham com o soma, nome dado à percepção e consciência que cada pessoa possui acerca de seu próprio corpo-mente. Sua abordagem de educação busca trazer a teoria para a experiência, enfatizando a 'corporalização' do conhecimento, ou seja, o processo de tornar o conhecimento uma parte de nosso soma. Para tanto, diversas técnicas e ferramentas de aprendizado são utilizadas, como o movimento somático, o estudo de anatomia e fisiologia, o trabalho com imagens, a visualização, a sonorização e o toque (Taylor *apud* Silva, 2013, p. 18).

A abordagem somática é uma forma de exploração do *mundo corpo* que, para as/os artistas da cena, é a matéria prima, a matéria primeira. Ela sugere um caminho de estar na experiência singular tanto num processo investigativo, assim como no criativo, sem excluir o que acontece ao redor; a percepção artística age por meio de todos os sentidos e tecidos. Estar na experiência e relacionar-se são qualidades essenciais para os três eixos que formam a ideia de corpoVoz\_espço, cujo foco é a transdisciplinaridade, estimulando a flexibilização e a multiplicidade de recursos corpoVocais. Inclusão e relação; entre eu e você, o grupo, o propósito, a técnica, o público, a sociedade, o tempo, os povos, as plantas, o espaço, os animais, as árvores, as florestas, os planetas... *Soma*: a arte de ser corpo vivo e co-existir de forma possível e criativa?

Nossa voz, um *tudojuntomisturado*<sup>17</sup>, expressa o que somos, com todos os atravessamentos que permeiam nossa vida. O que absorvemos do mundo, processamos, e devolvemos para o espaço, compondo relações, criando vínculos, formando ambientes. A voz é multidimensional; expressamo-nos em múltiplas formas, com múltiplas possibilidades de sonoridades e gestos a cada momento. A voz é viva, é corpo, é vibração, é fluxo, um fenômeno acústico, um processo neuro-sensorial-motor que se relaciona com nosso corpo físico-emocional de um jeito natural ou construído. A voz para a cena abrange polícamadas verbais, linguísticas e extraverbais. Visuais e invisíveis. Sonoras e silenciosas. O silêncio pulsante é o primeiro signo da linguagem falada, o silêncio fundante, como Eni Orlandi (2007) nomeia esse tempo no espaço livre, que contém todas as vozes e todas as palavras.

Vazio cênico é latência - no palco o nada aparece, silêncio se escuta. E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E lembrar e imaginar e evocar e

<sup>17</sup> Termo usado na plantação da agrofloresta, criada por Ernst Goetsch (2007).

---

inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido (Fabião, 2010, p. 322).

Nesse *corpo palco* infinito, futuro e passado ao mesmo tempo, a audição tem um papel principal. Ela é um sentido não voluntário, portanto, lida com muitos sons fora do espectro de interesse e precisa ser trabalhada para diferenciar o ouvir passivo da *escuta ativa* (Schafer, 1991). O reconhecimento dos sons que fazem parte da paisagem sonora (Schafer, 1991) do ambiente tem se mostrado um exercício eficiente para a limpeza do ouvido. Perceber de onde vem o som, qual é a fonte sonora, a intensidade e de que maneira o som se sobrepõe faz da escuta uma ação. A educação sonora pode começar por diversos caminhos. Para este estudo, propomos entender e experimentar primeiramente os quatro parâmetros musicais: duração, altura, timbre (qualidade sonora) e intensidade. Nestas categorias encontramos o ritmo, a melodia, os formatos das cavidades do trato vocal com seus articuladores, as nuances das intenções, os volumes diferentes, a prosódia, etc.

As diversas camadas que preparam o artista cênico para compreender a complexidade da ação dramaturgical formam uma verdadeira polifonia teatral. De acordo com Maletta (2021), entender os mecanismos da composição faz a cena ganhar vida. Francesca Della Monica<sup>18</sup> comenta no prefácio do livro *Atuação polifônica*, de Ernani Maletta:

Para a voz, torna-se possível, portanto, fazer encontrar os seus fios verbais e extravertais com aqueles do movimento corpóreo, com a estrutura geométrica que as ações desenham no espaço, com a rítmica e os timbres que a luz vai articulando na cena, com o elóquio iconográfico do corpo, com o gesto musical e instrumental. E que desse encontro derive uma complexidade perceptível como um unicum, tornado eloquente pela articulação interna da multiplicidade (Della Monica, 2021, p. 17).

Cada artista é compositor.a de sua música da fala e do canto, é singular na expressão corpoVocal, assim como é na forma e estrutura. Tirar as palavras do papel é dar *vida* e som ao signo, transformando-o em outros signos, formando a multiplicidade de significados. “A língua é o interpretante de todos os outros sistemas, lingüísticos e não-lingüísticos” (Deleuze; Guattari, 1995, p. 78). Falar ou cantar para ser ouvido é estar a serviço da imaginação, da poesia, do mundo sensível. Falamos e cantamos para formar imagens e memória. Múltiplas musculaturas acionam-se para pronunciar uma simples palavra ou letra, mecanismos e órgãos formam uma engrenagem polirrítmica. Desta orquestra, fazem parte não apenas os pulmões, a

---

<sup>18</sup> Artista, cantora e pedagoga italiana, considerada uma das mais importantes pesquisadoras no campo da voz para cena; criadora da metodologia Arqueologia da voz.

laringe, as pregas vocais e o diafragma, mas todos os articuladores da boca, língua, dentes e lábios, toda a motricidade orofacial, além do corpo se movendo no espaço, jogando com a gravidade que atua na atmosfera do nosso planeta: o corpo palco, o corpo vivo.

O enunciado em devir gera uma expectativa de escuta e um ajuste de tónus específico no corpo. De acordo com Spritzer (2020, p. 41), “temos um repertório de escuta que nos faz criar sons e vozes e ambientes ao mesmo tempo em que nos faz reconhecer espaços e timbres. É desse repertório que nasce a composição vocal do ator e é o que sustenta a imaginação do ouvinte”. Escutamos o humor, a intenção e emoção do.a locutor.a. Mesmo de olhos fechados imaginamos a estatura, o gênero ou a personalidade da pessoa. Ouvidos treinados são capazes de perceber como o sistema fonador é utilizado durante a produção sonora. Fonagy (1967)<sup>19</sup> demonstrou que somos capazes de visualizar os movimentos labiais de um.a falante apenas ouvindo sua voz (apud Sundberg, 2022, p. 213). Somos ouvintes criativos.

A.O artista da cena é parte da obra em questão, seja teatro, dança, ópera, canção, performance ou música instrumental. Sua percepção, experiência e conhecimento são parte do processo criativo que refletem maioritariamente na obra de arte. A singularidade de cada artista consiste na organização desses dados. O corpo põe à luz a intimidade que tem consigo mesmo e com a obra. Pintoras.es estudam cores, formas e proporções, artistas cênicos investigam e experimentam os e com os corpos, em silêncio ou vocalizando; o ser humano se funde com o instrumento de trabalho. A.O artista faz-se arte, sempre em processo, sempre inacabado.

O caminho da construção corpoVoz\_espço não é um caminho linear, é um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, um percurso que depende do desejo pessoal ou da natureza estética de um projeto. O ser vivo em processo integrativo de si e do redor. A filosofia sul-africana *Ubuntu* traduz esse sentimento em significado e palavra. A palavra tem origem na língua Zulu e significa que uma pessoa é uma pessoa através de outras pessoas, indicando que não somos ilhas isoladas, mas sim, seres interconectados. Ubuntu é humanidade. A humanidade referida entende-se num contexto coletivo em contraste com o individualismo predominante em muitas sociedades ocidentais, onde a busca pelo destaque individual é uma constante. O Campo de Visão revela-se uma estratégia exemplar nesse sentido, um espaço

---

<sup>19</sup> Fónagy, Ivan. “Hörbare Mimik” (trad. mímica audível), *Phonetica*, 1967.

livre onde tudo pode acontecer, onde os contrastes são inspiração, um convite para o compartilhamento, a generosidade, e o desenvolvimento humano ético e estético.

## corpoVoz\_espço

O espaço faz parte da estrutura do ser humano desde a gastrulação (terceira semana de gestação). Os três folhetos embrionários, ectoderme, endoderme e mesoderme formam juntos o espaço, o saco vitelino e amniótico. De acordo com Bainbridge Cohen (2015), o espaço vazio é a primeira corporalização, antes de corporalizar a estrutura. Ela afirma que, “em toda a nossa história embriológica, estamos em uma sequência de espaços. Mas não somente ocupamos o espaço; nós criamos espaço” (2015, p. 288). Essa perspectiva ressalta a importância do vazio como um estágio inicial no processo de formação corporal, onde a criação de espaço é fundamental.

O espaço é a fonte da criação, seja no universo, no corpo ou nas artes cênicas. No vazio surge tudo, o espaço como uma potência vital. Nosso corpo anseia por espaço - espaço pessoal, corporal, mental e emocional. Gerar novos espaços no corpo significa aliviar os apertos da vida, as tensões, liberar os fluxos energéticos presos, contidos, que afetam o corpo. A ideia de espaço na terminologia corpoVoz\_espço ultrapassa os limites do corpo físico, abrangendo também a acústica da sala ou o espaço onde nossa voz ressoa, como também o espaço inter-relacional artista-espectadores, e o espaço lógico-projetivo, o espaço da história, o espaço da criação. O espaço mistura-se com a essência da expressão.

“O que é voz?”, pergunta Sundberg<sup>20</sup> no primeiro capítulo do livro *Ciência da Voz* (2022). Pergunta tão ampla e difícil de responder. Diante à insatisfação de uma breve resposta, ele resolve abandonar temporariamente as reflexões e dedicar-se às propriedades objetivas do estudo da voz.

Assim, decidamos que a palavra “voz”, neste livro, será empregada para designar os sons gerados pelo sistema fonador quando as pregas vocais estiverem em vibração ou, mais precisamente, pelo fluxo de ar pulmonar que é primeiramente modificado pelas pregas vocais em vibração e depois pelo trato vocal, e por vezes também pela cavidade nasal. Assim, “voz” passa a significar o mesmo que som vocal. As propriedades da voz dependem em parte das características morfológicas do sistema fonador e, em parte, do modo como ele é utilizado (Sundberg, 2022, p. 21).

---

<sup>20</sup> Johan Sundberg, cientista da voz, é professor emérito de acústica musical no Instituto Real de Tecnologia em Estocolmo, Suécia; doutor honoris causa na Universidade de York, Reino Unido, e na Universidade Nacional de Capodistriana de Atenas, Grécia.

A fonação é a base técnica da comunicação verbal, permitindo que os sons sejam formados e articulados em palavras compreensíveis, e refere-se ao processo fisiológico de produção da voz. Sundberg (2022) opta por apresentar em primeiro momento uma visão ampla sobre o sistema fonador, seu funcionamento e como as propriedades da voz são determinadas, para depois entrar nas propriedades subjetivas. A voz propicia um ponto de encontro entre ciência e arte, e se torna delicada e instigante por conta disso; ela não se resume à ciência, nem à técnica, ela transborda permanentemente para todas as direções possíveis, filosóficas, psicológicas, prosódicas, etc. Na voz poética, o conceito não se impõe apenas no plano do logos, “mas se faz espaço cambiante e prismático de sensações e sentidos, de experiências múltiplas verbi-voco-sensório-corporais” (Matos, 2018, p. 178). A voz surge e mostra-se onde menos a procuramos. Ela habita silêncios e gestos, olhares e sorrisos. Se cala, é calada, é perdida e achada. Se esconde e se exhibe, estrapola e transgride na sua multidimensionalidade.

A voz para cena acontece no nosso *mundo corpo* ou *corpo palco*, acima mencionado. O BMC<sup>sm</sup> nos oferece uma pedagogia cartográfica, gerando em primeiro lugar conhecimento estrutural e energético de si, intimidade corpo-espaço, e oportunidade de reorganizar o movimento. Todos os sistemas propõem conhecimento e inspiração, porém, alguns são mais essenciais para o estudo da corpoVoz em cena: o sistema ósseo, o sistema dos órgãos, o sistema muscular com ênfase nos músculos que envolvem a respiração e a fonação, o sistema nervoso parassimpático e simpático, os fluídos, e os sentidos. A anatomia experienciada facilita o acesso ao entendimento e à corporalização dos movimentos internos no uso da voz. Os princípios iniciais usados nesta pesquisa são:

1. Ceder, empurrar, alcançar e trazer para si<sup>21</sup> (BMC<sup>sm</sup>)
2. Apoio precede movimento, ou estabilidade dá suporte a mobilidade (BMC<sup>sm</sup>)
3. A relação da estrutura (continente) e tecidos moles (conteúdo) (BMC<sup>sm</sup>)
4. O Hara<sup>22</sup> como centro que polariza enraizamento (peso) e liberdade (leveza/levidade) (Riesch (1972) e Aikidô)
5. Diafragmas (vocal, torácico e pélvico) em relação à fonação (BMC<sup>sm</sup>, Pedagogia vocal)
6. Organização dos sentidos (roda das percepções) e relação com o mundo (BMC<sup>sm</sup>)
7. Padrões Neurocelulares Básicos (PNBs) para compreensão da ontogenética (BMC<sup>sm</sup>)

<sup>21</sup> Original em inglês: yield, push, reach and pull.

<sup>22</sup> Termo em chinês, significa o centro da terra em cada pessoa, equivalente ao Ki em japonês.



Os sistemas corporais são interligados e interdependentes. A estrutura óssea é um tecido corporal extremamente vivo, nele se formam os glóbulos vermelhos e a maior parte dos brancos. É o tecido mais denso, mais profundo, e que demora mais tempo para se formar. O sistema esquelético promove estabilidade, locomoção e dá ao corpo a forma básica. Ao entrar em contato com o sistema ósseo, estabelecemos o principal apoio gravitacional, e desenvolvemos noções de peso e leveza, noções relevantes no entendimento da corpoVoz. Através do alinhamento, a força da gravidade pode fluir pelo corpo e a energia circular livremente. O chão se torna nosso aliado valoroso.

O sistema respiratório envolve o corpo todo promovendo uma sinfonia de movimentos que afeta o organismo de maneira profunda. A estrutura óssea pelo movimento das costelas, ossos torácicos e do hióide, o sistema orgânico pela expansão e condensação contínua dos pulmões, movimento que pode ser percebido sutilmente até a pele; sensação suscitada pela respiração celular. A respiração externa inicia no sistema muscular, no diafragma torácico, que divide a caixa torácica da cavidade abdominal, e cujo movimento encadeia o movimento dos órgãos viscerais, e pode ser percebido até o fundo da bacia. O diafragma é o músculo mais flexível do corpo, responsável pelo controle da saída do ar. Ele está conectado ao psoas, que, por sua vez, está ligado às pernas, e cujo tecido bio-inteligente se conecta ao sistema nervoso influenciando nosso estado de humor. Estudos recentes consideram o psoas um órgão de percepção “composto de tecido bio-inteligente que incorpora literalmente nosso desejo mais profundo do sobreviver e florescer, ou seja, ele é o mensageiro primário do sistema nervoso central, por isso também é considerado um porta-voz das emoções” (Anuardo, 2017). O entendimento do processo respiratório, assim como a movimentação do diafragma, organiza a corpoVoz e promove apoio para uma expressão fluida.

A medida que cada sistema contribui de forma independente para o movimento de corpomente, sua interdependência resulta em uma estrutura completa, oferecendo suporte para a atuação e presença cênica nas diversas qualidades de expressão.

Os principais fluidos, além do sangue, são a linfa, o fluido sinovial, intercelular (intersticial), e cerebrospinal. Eles são um sistema de transporte e filtragem, sempre em transformação, passam por diferentes membranas e interagem com diferentes substâncias. 70% do nosso corpo é água. A água conhece estados pesados como um rio até a leveza do vapor, assim como nosso corpo, toque, e estado mental conhecem essas dinâmicas. Podemos

traçar um paralelo com nossa voz que tem diferentes modos de fonação, dos mais leves aos mais firmes, gerando qualidades vocais diversas; lembrando que cada fluido tem seu próprio ritmo, densidade e velocidade, assim como o som de nossa expressão vocal.

As breves linhas acima, sobre um tema tão vasto e rico, são escassas. Poderíamos ter citado qualquer sistema corporal para elucidar que cada um deles, na sua função e feitura, nos proporciona um potencial inesgotável para a exploração sonora e rítmica. Através das vivências somáticas e do conhecimento corporalizado abre-se um campo de conexão íntima entre matéria, vibração e som. Nosso corpo, na sua anatomia e fisiologia, torna-se pura inspiração para experiências corpoVocais. Cada sistema oferece características particulares que, ao serem exploradas, podem oferecer estímulos resultando em vocalidades surpreendentes. Sons e qualidades vocais nascem de forma livre, porém com apoio corporal específico.

## Considerações finais

Somos corpoVoz em movimento. Para os Kaluli da Nova Guiné, “a água é para a terra o que a voz é para o corpo. A voz conecta as muitas partes do corpo; pela ressonância na cabeça e no peito, o corpo todo está sempre presente no fluxo da voz, assim como as conexões da terra estão sempre presentes no fluxo da água”<sup>23</sup> (Feld, 1994, p. 4). Essa analogia destaca a complexidade e a beleza do processo da comunicação corpoVocal, desde a inspiração inicial até o impacto das palavras nas.nos ouvintes e espectadoras.es. É um lembrete poético de como nossas palavras têm uma jornada singular, moldada por nossos corpos, desejos, memórias e experiências, e ao final tornando-se parte da experiência e compreensão de outras pessoas. Assim como a água nasce da fonte, filtra e percorre a terra e chega ao mar, nossa voz faz o percurso da respiração, e passa pela fonte e filtros<sup>24</sup> para chegar no mundo, no espaço da comunicação, nas.nos espectadoras.es e ouvintes, formando conteúdo, sentido, novas ideias e sonhos.

---

<sup>23</sup> Tradução livre do original: “Water is to land what the voice is to the body. The voice connects the many parts of the body; by resounding in the head and chest, the full body is always present in the “flow” of the voice, just as the connections of land are always present in the “flow” of water”.

<sup>24</sup> Fonte-filtros são as características anatômicas e fisiológicas do trato vocal e as ressonâncias dos sons originados dos pulsos glóticos.

As experiências corporais estruturantes com princípios do BMC<sup>sm</sup> promovem integração entre o conteúdo teórico e experienciado. Na integração, corporalizamos o conhecimento celularmente e atingimos nossa imensidão interna, material e imaterial, o corpo inteiro.

Isso significa entender que a consciência celular é a própria inteligência inata dos corpos vivos. Salienta-se, ainda, que corpo inteiro significa a corporalização das diversas nuances e dimensões que formam a realidade corporal: corpo físico, corpo mental, corpo energético e corpo emocional, relacionando-se com corpo da alma e corpo espiritual. Falar em conhecimento somático significa afirmar que o conhecimento corporal é atravessado por camadas variadas e complexas da existência humana (Pizarro, 2020, pp. 143-144).

A expressão cênica corpoVocal envolve a expressão humana, a representa, a recria de mil formas e vai muito além de processos técnicos e fisiológicos da produção corpoVocal. Queremos ser, ver e encontrar pessoas vivas. Sentir-nos vivas e vivos. Esse corpo vivo evidentemente é de todas.os, mas pode ser uma ferramenta potente no estudo das artes cênicas, pois o corpo é palco da teatralidade humana.

Efetivamente, o sistema fonador é composto por três partes: respiratória (pressão aérea), laríngea (aproximação e vibração das pregas vocais) e ressonantal/articulatória (amplificação sonora nas cavidades do trato vocal como faringe, boca e nariz e moldagem sonora pelos articuladores como língua e lábios). Os espaços internos e externos misturam-se na produção corpoVocal. O espaço lógico-projetivo, o espaço da relação, o espaço da história a ser contada, narrada, expressada, cantada, funde-se ao espaço físico, à corpoVoz. O corpo vocal e sonoro em fluxo constante, sem se fixar em lugar nenhum; uma dança. De acordo com Dias Matos (2018, p. 174): “A voz, mutante por natureza, é parte do corpo que não se reduz a um espaço, mas alonga e prolonga esse corpo, locus de origem, referência. Nesse movimento sinuoso, trapaceira, a voz se desdobra em *perpetuum mobile*”. A expressão corpoVocal é um movimento contínuo, um processo que se refaz num eterno *continuum* na troca corpo-mundo.

A criatividade, o aprender e o ensinar permeiam esta pesquisa por meio do estudo, da troca constante com o coletivo, da escuta integral, corporal e auditiva, da experiência intensa, do respeito ao próprio corpo e da relação com outros corpos em sua diversidade. O processo é singular, mesmo dentro do coletivo, e pode fortalecer a autenticidade artística das.dos participantes, além do autoconhecimento e criação de repertório.

O Campo de Visão e a pesquisa corpoVoz\_espaco se encontram num constante exercício de acontecer, de estar presente. O jogo é *soma*; corpo e improviso nascem das

infinitas possibilidades de expressão. Corpos são afetados e afetam outros corpos em tempo real nas mais diversas camadas do ser. Justamente isso acontece no jogo cênico onde se fala da vida, dos prazeres e das mazelas de estar vivo, em potência maior. Segundo Lazzaratto:

A radicalidade e a força da escolha criativa é escolher sem excluir, seja o que for. Quando entendemos isso tocamos de fato nos problemas humanos, vivemos sim em contradição e o ator, na cena, não pode deixar de conviver com essa angústia e com essa alegria, porque talvez isso seja de fato a sua arte (Lazzaratto, 2011, p. 60).

O corpo cênico é um corpo em estado sensível, atento a si próprio, aos outros e ao meio. É um corpo não-cotidiano, desautomatizado, disponível para o devir, tonificado na medida da exigência da cena. Este corpo atento e disponível está altamente conectado consigo mesmo, interagindo com todas as percepções e corpos possíveis a cada instante. Podemos afirmar que é um corpo em pleno estado fenomenológico, essencialmente, a arte do corpo vivo, uma expressão contínua de existência, transformação e consciência. O corpo se é na fisicalidade e a transcende, tornando-se um veículo de experiência e percepção, refletindo a profundidade da existência humana em cada movimento e som.

---

## Referências

- ANUARDO, Ana. Psoas, o músculo da alma. **Blog Instituto Mood**. 2017. Disponível em: <https://www.institutomood.com.br/blog/psoas-o-musculo-da-alma/>. Acesso em: 05 maio 2024.
- ARISTOTELES. **Aristotele Metafísica**. Trad. Proprietà Rusconi Libri. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- BAINBRIDGE COHEN, Bonnie. **Sentir, Perceber e agir: Educação somática pelo método Body-Mind Centering®**. Tradução de Denise Maria Bolanho. São Paulo: SESC, 2015.
- BEHLAU, Mara; AZEVEDO, Renata; MADAZIO, Glaucya. **Anatomia da laringe e fisiologia da produção vocal**. In: BEHLAU, Mara (Org.). **Voz: O Livro do Especialista**. Vol. 01. Rio de Janeiro: Revinter, 2001. p. 01-51.
- CAMARGO, Marcos H. **Arte e pensamento estético**. Londrina: Syntagma Editores, 2021.
- DAVINI, Silvia Adriana. **Cartografias da voz no teatro contemporâneo**. Tradução de Patrícia Cohan. Brasília: Universidade de Brasília PPGCEN, 2019.
- DELLA MONICA, Francesca. Prefácio. In: MALETTA, Ernani. **Atuação Polifônica: Princípios e Práticas**. Belo Horizonte: UFMG, 2021.
- FABIÃO Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, vol. 10 - n. 3 - p. 321-326. set-dez 2010.
- FELD, Steven. From Ethnomusicology to Echo-Muse-Ecology: Reading R. Murray Schafer in the Papua New Guinea Rainforest. **The Soundscape Newsletter**, Burnaby, Canada, Simon Fraser University, n. 8, p. 4-6, jun. 1994.
- HANNA, Thomas. **Corpos em revolta: a evolução - revolução do homem do século XX em direção à cultura somática do século XXI**. Tradução de Vicente Barreto. São Paulo: Edições MM, 1972.
- KLEIN, Susan. **Klein Technique™ Book, Susan Klein School of Movement and Dance**. New York City, NY: 2005, 2013.
- LAZZARATTO, Marcelo Ramos. **Campo de Visão: exercício de linguagem cênica**. São Paulo: Escola Superior de Artes Célia Helena, 2011.
- LAZZARATTO, Marcelo. **Campo de Visão: um exercício de alteridades**. Campinas: Unicamp, 2023.
- LAZZARATTO, Marcelo. O Campo de Visão e o Corpo-Perceptivo. **Olhares - Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 28-32, 2009.

- LIMA, Patrícia, de. Pistas somáticas para um estudo da corporeidade: uma aprendizagem das sensações. **Fractal: Revista de Psicologia**, Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, v. 29, n. 2, p. 168-176. maio.-ago. 2017.
- MALETTA, Ernani. **Atuação Polifônica: Princípios e Práticas**. Belo Horizonte: UFMG, 2021.
- MATOS, Edilene. Memória, Corpo e Voz: teatralidade das poéticas vocais. In: ASSUNÇÃO, Luiz; MELLO, Beliza Áurea de Arruda (orgs.). **Paul Zumthor: Memórias das Vozes**. São Paulo: Assimetria, 2018.
- MATURANA R., Humberto; VARELA GARCIA, Francisco J; ACUÑA LLORENS, Juan. **De máquinas e seres vivos: autopoiese: a organização do vivo**. 3.ed. Porto Alegre: Artes Medicas: 1997.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio, no movimento dos sentidos**. Campinas: UNICAMP. 2007.
- PEES, Adriana Almeida. **Body-Mind Centering®: a dança e a poética nas linhas dançantes de Paul Klee**. Rio de Janeiro: Livros Ilimitados, 2016.
- PIZARRO, Diego. **Anatomia corpoética em (de)composições: três corpus de práxis somática em dança**. 2020. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32962>. Acesso em: 28 fev. 2024.
- RIESCH, Annelise. **Lebendige Stimme: Stimmbildung für Sprache und Gesang**. Deutschland: Schott & Co Ltd, 1972.
- ROSSETO, Robson. O Exercício Campo de Visão na Formação do Espectador-artista-professor. **Revista Científica - FAP**, Curitiba, v. 14, n. 1, p. 91-112, jan./jun. 2016.
- SCHAFFER, Murray. **O Ouvido Pensante**. São Paulo: UNESP, 1991.
- SILVA, Rosemeri Rocha da. **Uno, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança**. 2013. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/27495>. Acesso em: 15 mar. 2024.
- SOUZA, Beatriz Adeodato Alves de. **Dança como forma material de pensamento: tessituras entre fazer e saber**. 2021. Tese. (Doutorado). Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Salvador, 2021. Disponível em <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32729>. Acesso em 19 jun. 2024.
- SPRITZER, Mirna. Poética da Escuta. **Revista Voz e Cena**, Brasília, v. 01, n. 01, p. 33-44, jan-jun. 2020.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz: Fatos sobre a Voz na Fala e no Canto*. Tradução de Gláucia Lais Salomão. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2ª reimp., 2022.

TOMATIS, Alfred. *The ear and language*. Trad. Billie M. Thompson. Canadá: Moulin Publishing, 1993.

UESHIBA, Morihei. *BUDÔ, Ensinaamentos do Fundador do Aikidô*. Tradução de Paulo C. de Proença. São Paulo: CULTRIX, 1991.

VIEIRA, Marcilio Souza. Abordagens somáticas do corpo na dança. *Rev. Bras. Estud. Presença*. Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 127-147, jan./abr. 2015. Disponível em <https://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 20 mar. 2024.

Artigo recebido em 17/06/2024 e aprovado em 21/07/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i01.54351>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Edith Marlis de Camargo Mosberger - Mestranda em Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR e Licenciada em música pela Universidade Claretiano. Educadora do Movimento Somático BMC<sup>sm</sup>, pedagoga vocal e preparadora de corpo e voz para atores e cantores. É ministrante de cursos com princípios de BMC<sup>sm</sup> (BodyMindCentering) como “CORPO & VOZ - Anatomia experienciada” e “corpoVoz\_ espaço no Campo de Visão”. [edithdecamargo@gmail.com](mailto:edithdecamargo@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2247953146762635>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5089-467X>

<sup>ii</sup> Ana Paula Dassie-Leite - Fonoaudióloga pela Universidade Metodista de Piracicaba/UNIMEP (2003). Mestre (Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP) e Doutora (Universidade Federal do Paraná-UFPR) em Saúde da Criança e do Adolescente. Atualmente, é professora do Colegiado de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campus Curitiba II, e professora permanente do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Desenvolvimento Comunitário (PPGDC) da Universidade Estadual do Centro-Oeste (UNICENTRO), Campus Irati. [ana.dassieleite@unespar.edu.br](mailto:ana.dassieleite@unespar.edu.br).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3809146489362995>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6574-296X>

<sup>iii</sup> Robson Rosseto - Doutor em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP e Mestre em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina-UDESC. Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES), do Curso de Licenciatura em Teatro e Diretor do Centro de Artes da Universidade Estadual do Paraná-UNESPAR, Campus de Curitiba II. Líder do Grupo de Pesquisa Arte, Educação e Formação Docente (CNPq/UNESPAR). [robson.rosseto@unespar.edu.br](mailto:robson.rosseto@unespar.edu.br).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2190838870076391>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7905-9819>

<sup>iv</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



---

Edith Marlis de Camargo Mosberger; Ana Paula Dassie-Leite; Robson Rosseto.  
corpoVoz\_ espaço: a arte do corpo vivo com som e movimento.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 05, nº 01, janeiro-junho/2024 - pp. 133-155.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>