

Vozes à escuta: *mímesis* vocal, oralidade e memória em processos criativos e pedagógicos

Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Andréia Nhur)ⁱ

Escola de Comunicações e Artes|Universidade de São Paulo - ECA|USP, São Paulo/SP, Brasilⁱⁱ

Resumo - Vozes à escuta: *mímesis* vocal, oralidade e memória em processos criativos e pedagógicos

Este trabalho investiga as relações entre escuta, voz e oralidade, com base em duas experiências de *mímesis* vocal, desenvolvidas em contextos criativos e pedagógicos em Artes Cênicas. Congregando teorias do corpo, do teatro, da musicologia, da ciência vocal, da performance e da oralidade, a escuta é abordada como uma ação corporal e política, enquanto a voz é explorada em suas dimensões singular e relacional, conectando tradições orais e memórias compartilhadas. Ambas as experiências foram orientadas pela autora, em postura metaperspectiva, a fim de discutir princípios e ferramentas de criação e ensino decoloniais, com ênfase na voz como elemento cognitivo, cultural e performativo.

Palavras-chave: Escuta. Voz. *Mímesis* Vocal. Oralidade. Memória.

Abstract - Listening voices: vocal *mímesis*, orality and memory in creative and pedagogical processes

This paper discusses the relations between listening, voice and orality, based on two experiences of vocal *mímesis*, carried out in Performing Arts creative and pedagogical contexts. Gathering studies on body, theater, musicology, vocal science, performance and orality, the listening is approached as a bodily and political action, while the voice is explored in its singular and relational dimensions, connecting oral traditions and shared memories. Both experiences were guided by the author, from a metaperspective, to discuss principles and tools for decolonial creation and teaching, with an emphasis on the voice as a cognitive, cultural and performative element.

Keywords: Listening. Voice. Vocal *Mímesis*. Orality. Memory.

Resumen - Voces que escuchan: la *mímesis* vocal, la oralidad y la memoria en los procesos creativos y pedagógicos

El presente texto investiga las relaciones entre escucha, voz y oralidad, a partir de dos experiencias de *mímesis* vocal desarrolladas en contextos creativos y pedagógicos de las Artes Escénicas. Reuniendo teorías del cuerpo, del teatro, de la musicología, de la ciencia vocal, de la performance y de la oralidad, la escucha es abordada como una acción corporal y política, mientras que la voz es explorada en sus dimensiones singular y relacional, conectando tradiciones orales y memorias compartidas. Ambas experiencias fueron guiadas por la autora desde una metaperspectiva para discutir principios y herramientas de creación y enseñanza decolonial, con énfasis en la voz como elemento cognitivo, cultural y performativo.

Palabras clave: Escucha. Voz. *Mímesis* Vocal. Oralidad. Memoria.

Este texto versa sobre as relações entre escuta, voz e oralidade, a partir do estudo de caso de dois procedimentos artísticos - desenvolvidos por mim enquanto artista-criadora e professora no curso de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - a que poderíamos nomear como práticas de *mimesis* vocal.

Mobilizada pela ideia de escuta enquanto ação (Leman, 2008), voz como impulso singular e relacional (Cavarero, 2011) e oralidade como atravessamento de memórias e saberes performados (Martins, 2023), a presente reflexão intenta compartilhar procedimentos de criação e metodologias de ensino no campo da voz em cena, a partir de uma atitude metodológica metaperspectiva (Camargo, 2021) em que a autora assume a dupla posição de sujeito e objeto de pesquisa.

Desenvolvido ao lado do grupo Katharsis Teatro¹, entre 2012 e 2017, o procedimento artístico a ser analisado consistiu na criação de personagens a partir da escuta e da recriação de vozes previamente gravadas e/ou ouvidas em contexto de pesquisa de campo. Já a disciplina - intitulada Poéticas do Corpo e da Voz II, ministrada por mim a estudantes do segundo ano de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo - abarcou o desenvolvimento de um exercício de escuta e recriação de áudios gravados, com histórias de família. Tais experiências partiram de uma atitude de escuta atenta, seguida de um processo de mimetização que, para além da simples imitação, compreendeu uma operação tradutória².

Sem a pretensão de fixar modelos metodológicos ou esgotar as discussões conceituais acerca da *mimesis* vocal, da escuta, da voz e da oralidade, trataremos um percurso reflexivo, fundado na seguinte estrutura: apresentação das perspectivas teóricas utilizadas; descrição e discussão acerca dos processos vivenciados, e considerações finais.

¹ Fundado nos anos 90, em Sorocaba, interior de São Paulo, o grupo integra o Programa de Extensão em Artes Cênicas da Universidade de Sorocaba. Sob direção de Roberto Gill Camargo, foi premiado pela Cooperativa Paulista de Teatro em 2011, indicado ao Prêmio APCA 2015, além de circular e receber prêmios em diversos festivais nacionais e internacionais no Brasil, na Bélgica e na Bolívia. Sua pesquisa é centrada nas relações entre corpo, som e luz, em dramaturgias não-lineares, marcadas pela mistura entre teatro, dança e música.

² No texto *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, Haroldo de Campos (1985), a partir de Walter Benjamin, confronta a imitação como mera busca por similaridade e afiguração, opondo a ela a tradução. Para Benjamin, a tradução não se proporia à assemelhação do original já que o próprio original seria também mutável.

Mimesis Vocal

Em seu *Dicionário de Teatro*, Patrice Pavis (2008) conceitua a mimese, a partir do grego *mimēsthai*, como o ato que, em seu sentido primevo, dizia respeito à imitação por meios físicos e linguísticos. Luiz Costa Lima (1995), em vasto estudo sobre a *mimesis*, desfaz a falsa vinculação do termo ao simples *imitatio*, defendendo que, antes de ser espelho, a *mimesis* é uma miragem, ou, mais precisamente, um “processo metamórfico que contraria os padrões da realidade” (Costa Lima, 2018, p.192).

O Lume Teatro- Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, ao longo de suas pesquisas e práticas artísticas, desenvolveu a noção de *mimesis corpórea*, como metodologia de criação cênica, fincada na apreensão de ações físicas e vocais observadas. Grosso modo, trata-se de um procedimento de criação que lança o/a ator/atriz em uma situação de contato com outros corpos - humanos ou não -, ambicionando, a partir da observação e da recriação mimética, uma transformação poética no corpo que atua-observa (Hirson; Colla; Ferracini, 2017).

Embora se assemelhe, em alguns pontos, à consolidada *mimesis corpórea* do Lume Teatro, a ideia de *mimesis* que aqui se apresenta traz contornos particulares, direcionados ao som e à voz, oriundos de contextos artísticos, teóricos e formativos específicos.

Do ponto de vista cognitivo, segundo Mercado, Mantell e Pfordresher (2014), imitar uma voz seria uma habilidade complexa que envolve coordenação entre ação e percepção, com finalidade de reencenar, vocalmente, eventos auditivos vivenciados anteriormente. Para os autores, a imitação vocal se presta não somente às funções de aprendizado linguístico e comunicação, mas também à representação multimodal da experiência, envolvendo habilidades multifacetadas mediadas por aprendizagem, memória, atenção e mecanismos de controle vocal. Diferentemente da imitação vocal como capacidade inata, destinada a apreender o mundo para se comunicar - como ocorre com bebês que imitam os sons vocais dos pais e do entorno -, a *mimesis* vocal como habilidade desenvolvida na pessoa adulta envolve retomada de episódios vocais do passado, atenção seletiva aos subcomponentes dos sons experienciados e produzidos, e identificação de objetivos para reprodução de certos fatores acústicos. Nesse sentido, mais do que uma estratégia de aprendizado, a *mimesis* vocal é uma performance guiada pela memória (Mercado; Mantell; Pfordresher, 2014). No entanto, essa

memória não é um disparador monolítico de experiências sonoras passadas que ressoam no presente, mas sim uma ativação complexa de outras memórias - proprioceptivas, musculares, de fluxo respiratório e de ajustes articulatórios, entre outros - que edificam um refinamento técnico para a imitação vocal:

Sem entender os mecanismos subjacentes à imitação sonora, e sem qualquer habilidade para monitorar tais mecanismos, é simplesmente impossível identificar precisamente as instâncias nas quais a imitação vocal está ocorrendo. (Mercado; Mantell; Pfordresher, 2014, p.11, tradução nossa)³.

Nessa direção, concebemos a *mimesis* vocal como processo perceptivo, memorial, técnico e criativo, capaz de gerar, por meio da escuta e da recriação vocal, uma ampliação poética da experiência performativa de quem atua.

Escuta é ação

Quando se fala em mimese, no âmbito da cena, é natural que se pense na observação como recurso primordial de mimetização. Hirson, Colla e Ferracini (2017, p. 121), acerca da *mimesis corpórea* como procedimento de criação, afirmam: “A construção do corpo cênico, na *mimesis*, passa pela observação ativa [...]”. Imbuída de ampla significação, tal observação não se limita somente ao exercício de captura visual, mas presume uma relação de atravessamento, mediado pela ação, com a fonte observada:

[...] na *mimesis corpórea*, o pensamento-corpo se constrói a partir da observação de estímulos diversos. Essa tensão (zona de confluência) que acontece entre uma coisa e outra é algo que atravessa, necessariamente, o observador, gerando um estado de abertura que se completa em impulso-ação mimética, ou seja, ação no espaço (Hirson; Colla; Ferracini, 2017, p. 121).

Ao adentrarmos o exercício de mimetização sonora, com enfoque nas vozes e seus atributos acústicos e prosódicos, podemos compreender que essa noção de observação expandida - como disparadora da relação com a fonte e do subsequente processo de recriação vocal - canaliza-se pelo ato de escutar.

No âmbito dos estudos sobre a escuta humana, o som foi largamente abordado pela ciência como objeto concreto e exterior ao corpo. Entretanto, para a perspectiva da

³ *Without understanding the mechanisms that underlie sound imitation, and without any ability to monitor those mechanisms, it is simply not possible to definitively identify instances in which vocal imitation is occurring.*

musicologia corporificada, a relação entre o corpo e as sonoridades do mundo é catalisada pela escuta como forma de ação. Em seu livro, *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Marc Leman (2008), um dos mais importantes autores da área da Cognição Musical Corporificada (*Embodied Music Cognition*)⁴, introduz um modelo que descreve a relação entre comportamento humano e ambiente, a partir da sincronia entre ação e percepção, nos diferentes níveis de acoplamento do corpo com o som. Fundamentado pelas pesquisas do neurofisiologista francês Alain Berthoz, Leman (2008) explica que a percepção sonora resulta dos traços motores (simulados ou executados) em interação com a informação sensorial da energia sonora, gerando o que ele chama de intencionalidade corporal. Assim, concebe a escuta como uma ação, da ordem perceptiva, que envolve ativação e intencionalidade corporal.

Sandra Ruiz e Hypatia Vourloumis (2023), no livro *Formação sem forma: caminhos para o fim deste mundo* abordam a escuta como uma atitude relacional que, para além das dimensões cognitivas acima mencionadas, poderia fazer “vibrar novas cenas sociais” (Ruiz; Vourloumis, 2023, p.50). As autoras dialogam com o conceito de “escuta profunda”, forjado pela acordeonista e compositora Pauline Oliveros (1932-2016), em que estados profundos de consciência poderiam conduzir experiências de escuta atenciosa e aberta para a natureza sonora do ambiente. Como um ato de descoberta de mundo, capaz de absorver o entorno, essa escuta alteraria tanto o sujeito quanto o ambiente: “O aparente nada do silêncio é uma partitura sinfônica robusta; deve-se ouvir profundamente para captar a nota, deve-se reunir a nota para recuperar a escuta” (Ruiz; Vourloumis, 2023, p.51). Lida por Julie Steinmetz como “relacionalidade sônica” (Steinmetz, 2019 apud Ruiz; Vourloumis, 2023), essa atitude de audição profunda seria tributária de uma perspectiva relacional e política da escuta, em que escutar é uma via de mão dupla capaz de gerar “[...] uma poética e uma ética da afinidade” (Ruiz; Vourloumis, 2023, p. 49).

⁴ A Cognição Musical Corporificada (*Embodied Music Cognition*) é uma área da musicologia interessada no papel desempenhado pelo corpo humano em interação com atividades musicais. O paradigma da Cognição Musical Corporificada é uma extensão de um paradigma anterior, em que cognição e percepção são entendidas como eventos acoplados. Atualmente, dois grandes campos dividem os interesses dos estudos nessa seara: 1 – a exploração da noção de corporificação (*embodiment*) e seus desdobramentos no tocante à relação entre corpo, gestualidade expressiva e música e 2 – a pesquisa da cognição corporificada ligada aos afetos musicais (Leman et al., 2018).

Vozes únicas e relacionais

Em *Um rei à escuta*, de Ítalo Calvino, um rei tem como única atividade o controle acústico do reino. No palácio, cuja arquitetura lembra um grande ouvido, cada som é indício de fidelidade ou conjura. O rei está preso ao trono e à escuta eterna e funcional de sons que podem indicar a continuidade e obediência às suas regras ou a tentativa de conspiração para destroná-lo. Neste reino, as palavras são reduzidas à sua materialidade sonora e o rei apenas escuta a substância fônica do que é dito, constatando que as gargantas da corte emitem vozes frias como a morte. Certo dia, uma voz de mulher entoava um canto e o rei descobre a unicidade do humano expressa pela singularidade daquela voz única e viva. Tal voz desperta nele a ação, o movimento e o entoar da própria voz que vai na direção da voz ouvida.

A filósofa Adriana Cavarero (2011), em *Vozes Plurais*, afirma que a voz feminina do canto de Calvino revela não só a unicidade de quem a emite, mas anuncia o valor relacional da voz, já que sua emissão implica uma escuta. O rei, superando seu papel unicamente auditivo, descobre que é corpo e que canta, tornando-se também uma fonte sonora, ou seja, a voz chama ao jogo a voz do outro. Num exercício de contraposição à tradição filosófica metafísica, responsável pela desvocalização do conhecimento, Cavarero defende uma *fenomenologia vocálica da unicidade* (2011, p.22).

Para a autora, a voz mostra dados elementares da existência, como idade, características sexuais e de gênero, atestando sua unicidade, além de uma dimensão relacional, uma vez que pressupõe escuta e comunicação. Interessada nos aspectos vocais singulares e subjetivos, bem como na relacionalidade da voz, Cavarero (2011, p.30) afirma que é preciso atentar que o “próprio da voz não está no puro som”, mas sim na unicidade relacional. Sua defesa se contrapõe à tradição metafísica platônica e aristotélica que inaugurou o logocentrismo, desvocalizou o pensamento, imprimiu valor de dominação à palavra escrita, à retórica discursiva, e se tornou um mecanismo de controle político e social. Assim, em objeção à desvocalização, Cavarero propõe que se pense um método fundado em “escutar a palavra enquanto ela soa na pluralidade das vozes daqueles que, a cada vez, e dirigindo-se ao outro, falam.” (Cavarero, 2011, 29-30).

Oralidades, vocalidades e outros *cantares*

Diante da dinâmica relacional e duplamente plural e singular da escuta e da voz, as interações comunicacionais que trafegam ao longo das histórias e memórias coletivas - sobretudo em culturas não protagonizadas pela escrita e pelo logocentrismo - emergem destacando um terreno comum: a oralidade.

Paul Zumthor, em suas incursões acerca do medievo e de culturas predominantemente orais, debruçou-se sobre o estudo da oralidade, afirmando que esta: “[...] permite a recepção coletiva. Pensemos nos cantos revolucionários. Os que cantam em público têm a intenção de provocar um movimento de multidão.” (Zumthor, 2007, p. 55). No entanto, para além da oralidade, Zumthor sublinha a noção de vocalidade como fenômeno capaz de abarcar a historicidade de cada voz, isto é, seu uso, sua dimensão fisiológica, sua emergência corpórea (Zumthor, 2001). Nesse sentido, prefere a vocalidade à oralidade e defende o conceito de performance enquanto implicação corpórea, como marcador central da presença do corpo na palavra proferida (Zumthor, 2007).

Na esteira das discussões sobre oralidade, vocalidade, performance e escrita, a brasileira Leda Maria Martins, desde a década de 1990, vem tecendo um conceito que trança e expande tais instâncias, com base nas comopercepções africanas e afro-diaspóricas. Trata-se da *oralitura*:

Conceitual e metodologicamente, oralitura designa a complexa textura das performances orais e corporais, seu funcionamento, os processos, procedimentos, meios e sistemas de inscrição dos saberes fundados e fundantes das epistemes corporais [...] E alude também à grafia desses saberes, como inscrições performáticas e rasura da dicotomia entre a oralidade e a escrita [...] No âmbito da oralitura gravitam não apenas os rituais, mas uma variedade imensa de formulações e convenções que instalam, fixam, revisam e se disseminam por inúmeros meios de cognição de natureza performática, grafando, pelo corpo imantado por sonoridades, vocalidades, gestos, coreografias, adereços, desenhos e grafites, traços e cores, saberes e sabores [...] (Martins, 2023, p.41).

Em diálogo com pensamentos filosóficos advindos das culturas bantu e iorubá, Martins (2023) defende a grafia e a inscrição desses saberes como atos corpóreos - sonoridades, vocalidades, coreografias, vestimentas, artesanias, aromas e sabores - manifestos na estética não como objeto de deleite e apreciação passiva, mas como forma de bem viver em comunidade.

Em *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*, Martins (2021) traz o termo *afrografia* como inscrição dos saberes e formas de vida - marcados pelos violentos processos colonizatórios e pela negrura como forma de episteme - nas Américas: “Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas.” (Martins, 2021, p. 30). No capítulo *Cantares*, traz índices afrográficos das vocalidades e sonoridades afro-diaspóricas - em especial afro-americanas - que demarcariam traços específicos do embrenhamento cultural nas oralidades das Américas, como: qualidades rítmicas; diversidade melódica; canto responsorial; dispositivos de percussão; universo narrativo das líricas; funcionalidade da expressão e tendência à obliquidade.

No que concerne às qualidades rítmicas, Martins (2021) ressalta o uso dos tambores como forma de comunicação e a função rítmica presente na reprodução fonética das palavras. A diversidade melódica seria caracterizada pelas técnicas vocais “tensas” e “ligeiramente roucas” (Martins, 2021, p.153), além de conter inflexões significantes e variações de tom e timbre, com intuito de alterar o sentido das palavras. Já o canto responsorial seria evidência do aspecto relacional de uma vocalidade construída em comunidade. No âmbito do universo narrativo das líricas, salienta a presença da mítica e da memória nas canções, cujas letras são tão importantes quanto as melodias. Apresenta, ainda, entre outros marcadores, os enunciados indiretos e conteúdos em paráfrase, flagrantes nos cantares, e também nos modos de fala atravessados pelos saberes ancestrais afrorreferenciados.

Essa fala musical, em sua singular diversidade, é um dos significantes-rizoma que balizam as expressões artístico-culturais negras nas Américas, fundadas (sic!) por formas básicas dominantes das quais derivam, por exemplo, a assimetria do swing afro-americano e da ginga brasileira (Martins, 2021, p.151).

Estudos criativos e pedagógicos: vozes em metaperspectiva

Os preceitos teóricos supracitados cruzam-se com os estudos práticos que temos empreendido nos últimos doze anos, não como baliza ou validação teórica, mas como ressonância conceitual. Dessa forma, tais ideias - que carregam em si epistemes complexas - surgem, aqui, para dar contorno a questões e discussões emergentes dos exemplos que apresentaremos a seguir.

As práticas a serem descritas e posteriormente analisadas tiveram minha participação ativa como artista e docente propositora, de modo que o olhar lançado a suas características segue uma perspectiva processual (Salles, 2011) e metaperspectiva (Camargo, 2021). Ao considerar os índices dos processos criativos que integraram a montagem do espetáculo, e a elaboração e ministração da disciplina, levam-se em conta a falibilidade, a relação com o acaso e o constante fluxo inferencial da criação que, para Cecília Salles (2011) - estudiosa dos processos criativos - desenham uma dinâmica em rede, não-linear e evolutiva, cujas regras se constroem no próprio fazer. Já a metaperspectiva considera a observação autorreferencial a partir do mapeamento de documentos e registros do processo, em casos em que o artista é o próprio pesquisador.

Com base nos documentos de processo, as descrições e análises propostas são de ordem exploratória, sem intenção de traçar hipóteses ou apontar resultados. Para a cena teatral, considere, como documentos de processo, os registros em cadernos de anotações e pesquisas, além dos vídeos do espetáculo. Para o contexto pedagógico da disciplina, elegi os áudios produzidos pelas estudantes - bem como os áudios originais - seus relatos de trabalho ao longo da disciplina e minhas anotações enquanto docente.

Desenvolvido ao lado do grupo Katharsis Teatro, entre 2012 e 2017, o procedimento artístico consistiu na criação de personagens a partir da escuta e da recriação de vozes previamente gravadas e/ou recolhidas através da observação de pessoas em práticas culturais e cotidianas.

A cena a ser analisada integrou o espetáculo *As estrelas são para sempre?*⁵, estreado em 2013 no Festival Internacional de Teatro de Namur, na Bélgica. Em cartaz entre 2013 e 2016, o espetáculo passou por diversos festivais nacionais e internacionais, fez temporada no Teatro Sérgio Cardoso (Sala Paschoal Carlos Magno), em São Paulo, recebeu prêmios de melhor atriz no Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau (Blumenau, 2013), FESTE (Pindamonhagaba, 2015) e foi indicado ao Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte de melhor atriz em 2015.

Nessa obra, dirigida por Roberto Gill Camargo, com dramaturgia assinada por Camargo e por mim, quatro atores e dois músicos transitam por diversos personagens, que falam diversas línguas, numa estrutura narrativa não-linear, atravessada por proposições

⁵ Em 2012, o espetáculo teve uma pré-estreia em Sorocaba, mas sofreu alterações de elenco, dramaturgia e encenação, estreando sua versão final em 2013.

poéticas em torno da irreversibilidade do tempo, e da passagem da infância à velhice. Por meio de uma estrutura rapsódica, designada pelo pesquisador e crítico teatral Alexandre Mate (2015, p.9) como “impressionante narrativa rapsódico-babilônica”, diferentes cenas e figuras vão surgindo e se transformando, num processo contínuo de transformação dos signos. A sequência proposta para observação e análise metaperspectiva era uma cena realizada por mim, a partir de pesquisa sobre o Bumba meu boi maranhense e da escuta de pessoas que tinham alguma relação de memória com esse universo poético.

Dessa forma, ao longo do ano de 2012, juntei pesquisa e prática sobre a dança, o canto e os ritmos do Bumba meu boi de Matraca⁶ - assunto que me era recorrente em investigações anteriores e na participação ativa junto ao Núcleo de Cultura Popular Leão da Vila⁷ - à escuta de depoimentos e toadas cantadas por mestres maranhenses, disponíveis em registros fonográficos. Somou-se a isso, a observação, escuta e conversa com um senhor, de nome José, que olhava carros numa das ruas do bairro Campolim, na cidade de Sorocaba e parecia ter um timbre resultante da predominância de vogais fechadas e posteriores, bem como uma fala musical, marcada por onomatopeias constitutivas de uma prosódia particularmente interessante. A partir dessas sonoridades, teci a escrita dramaturgica e a subsequente materialização cênica do texto na criação de um personagem fictício a que chamamos de Véio do Boi.

Narrando a memória de um brincante popular, a cena apresentava um depoimento, entremeado com dança e finalizado com uma conhecida toada maranhense de Bumba meu boi: *Urrou do Boi*, composta por Mestre Coxinho (1910-1991), fundador e amo do Boi do Pindaré. Esse fragmento cênico pode ser acessado pelo *link* do registro em vídeo do espetáculo, realizado em 2014: https://youtu.be/uM9Le1NLvL8?si=De5QQQNEsx_1DCgq

⁶ Realizado em diferentes localizações do estado do Maranhão, o Bumba meu boi é marcado por variados estilos, chamados de sotaques, como sotaque de Matraca (ou da Ilha), de Guimarães (ou de Zabumba), de Cururupu (ou Costa-de-mão), da Baixada e de Orquestra (Camargo, 2023).

⁷ O Núcleo de Cultura Popular Leão da Vila, sediado em Sorocaba e vinculado ao Centro Cultural Quilombinho, foi fundado em 2006, por Ramon Vieira. Coordenado por Vieira e Telma Tessila até 2014, foi um centro de referência em práticas de cultura popular, reunindo crianças, jovens e adultos da cidade.



Figura 1 - Andréia Nhur no espetáculo *As estrelas são para sempre?* - foto de Carine Hermal, no Festival Internacional de Teatro de Namur, 2013, Bélgica

Congregando voz, corpo em movimento e aspectos artísticos de uma manifestação cultural afro-brasileira, a cena do Véio do Boi traz elementos flagrantemente de um universo atravessado pela relação entre escuta, vocalidade, oralidade e memória. A escuta, estabelecida a partir do contato com as diferentes sonoridades exploradas, evidencia-se tanto na apreensão do som, quanto na dimensão oral dos conhecimentos transmitidos. Mas isso só se faz possível na chave da percepção ativa, pois cantar uma toada, colocar-se em movimento para dançar, *rolar* o boi e imaginar uma narrativa vivida nesse contexto artístico - que possui formas dramáticas complexas - demanda estar em ação, traçando essas escutas no e pelo corpo.

Como dito anteriormente, a cena não foi resultado de uma observação passiva, mas de contatos prévios com essa forma artística de tradição, logo, a escuta das sonoridades foi mediada pela intencionalidade corpórea (Leman, 2008), como uma busca preditiva por sonoridades que o corpo, de alguma forma, já conhecia e habitava.

No jogo entre vocalidade e oralidade, é possível notar um trânsito entre as formas musicais do Bumba meu boi, presentes não só na toada cantada, mas na dimensão rítmica, timbrística e melódica da fala que, acentuada por diferentes inflexões, variações de tom e timbre (Martins, 2021) edifica uma vocalidade poética e não cotidiana (Zumthor, 2007). Outros aspectos, como predominância do registro vocal modal (Salomão, 2008) e ajustes de ressonância com harmônicos graves, além do uso do modo fonatório firme (Sundberg, 2015) no momento da canção, mostram que escuta atenciosa e desenho vocal estruturado foram elementos fulcrais para a construção desse personagem, ventilando sugestões de gênero e hábitos culturais.

Além desse processo, poderíamos citar, também, a criação de uma das figuras apresentadas no solo *Mulher sem fim*, criado em parceria com o grupo Katharsis Teatro, em 2017, e apresentado na Bolívia (Danzénica, 2017 e FITAZ-Festival Internacional de Teatro de La Paz, 2018), na Bélgica (Destelheide Center, 2020) e no Brasil (Dança à Deriva, Festival Internacional da Novadança-Brasília e Mostra Internacional de Dança de Londrina). Esse espetáculo consiste na reunião de fragmentos discursivos, sonoros e gestuais de diversas mulheres, presentes nas memórias culturais ocidentais. Numa das cenas, escutei repetidas vezes o depoimento de Sérgia Ribeiro da Silva, a cangaceira Dadá, no documentário de Hermano Penna (1976), intitulado *A Mulher no Cangaço*. Com base nessa escuta, segui para a sala de ensaio e recriei o texto, vocalizando uma partitura gestual-vocal, a partir da memória sonora de alguns fragmentos do testemunho de Dadá.

Uma década depois de vivenciar artisticamente os processos supracitados, estendi tais procedimentos criativos ao contexto pedagógico da disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, ministrada para estudantes do segundo ano de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo. Essa disciplina abarcou conteúdos teórico-práticos acerca de aspectos anatômico-fisiológicos e acústicos da voz, estudos sobre oralidades e manifestações afro-brasileiras, e uma abordagem artística, envolvendo um exercício de escuta e recriação de áudios gravados, com histórias de família.

Num primeiro momento, traçamos balizas para a construção de um vocabulário comum acerca das especificidades anatômicas, fisiológicas e acústicas da voz, sempre cotejando estudo teórico e práticas somáticas e proprioceptivas, com vistas ao reconhecimento de parâmetros vocais nos processos de escuta e vocalização. Nesse âmbito, trabalhamos fundamentalmente com quatro pilares de mapeamento e compreensão - respiração, fonação, ressonância/articulação e prosódia - explorados sempre em regime de integração.

Ademais, investigamos diferentes abordagens criativas e pedagógicas usadas para pensar a voz e a fala na cena, incluindo estudos de psicodinâmica vocal e investigação de ajustes de trato vocal por meio de jogos com fonemas. Com isso, foi possível tecer um vocabulário comum - não científico - entre o grupo de estudantes, a respeito dos comportamentos vocais - e suas características anato-fisiológicas, acústicas e ambientais - em situações cênicas diversas. Tal processo se somou, ainda, ao estudo de técnicas vocais estendidas⁸, a práticas de canto e dança em roda, e à discussão do já mencionado livro *Afrografias da Memória*, de Leda Maria Martins (2021), em especial ao capítulo *Cantares*, em que a autora sublinha e detalha características rítmicas, timbrísticas e melódicas das formas de canto e fala afrorreferenciados.

Em conjunto com esse mapeamento, voltamo-nos para exercícios de escuta - que poderiam ser descritos como uma espécie de escuta atenciosa, nos termos de Pauline Oliveros. Tais dinâmicas guiaram sessões de audição de atores e atrizes em atuação cênica e, posteriormente, escuta dos áudios de familiares dos estudantes. No que concerne aos áudios de família, o exercício proposto consistiu na escuta de pequenos depoimentos de pessoas pertencentes ao círculo de convivência dos estudantes - sobretudo de seus *mais velhos* -, a fim de capturar e registrar, em suporte digital de gravação de voz - uma memória familiar que pudesse ser compartilhada.

⁸ As Técnicas Vocais Estendidas abarcam diferentes formas de vocalizar, consolidadas por meio de técnicas como *overtone*, *yodelling*, canto inspiratório, distorções vocais, sons guturais, entre outras, que envolvem diferentes estratégias musculares, respiratórias, ressonantes e articulatórias. Para a cantora e pesquisadora Françoise Vanhecke (2017), tais formas vocais foram historicamente lidas como ruidosas e estranhas, até serem agrupadas no guarda-chuva do *extended vocal techniques*.

Diante da gravação, cada um se pôs à escuta no sentido de, ativamente, vislumbrar características vocais inscritas nas narrativas, com foco nos registros vocais (Salomão, 2008), modos fonatórios (Sundberg, 2015) e em aspectos prosódicos⁹.

Em seguida, cada estudante tomou para si a tarefa de recriar os áudios, à sua maneira, a partir de um exercício tradutório das características sonoras e prosódicas das vozes originais gravadas.

Entre os diversos áudios produzidos pelos estudantes, destaco os das seguintes alunas, que trouxeram ricas traduções a partir do encontro com suas avós:

Luisa Cristina Loureiro Peluso, em recriação muito próxima ao original de sua avó, narrou um episódio fantástico, vivido por seus antepassados, numa fazenda: <https://drive.google.com/file/d/1QnhYvK-nACFQoH4dItf2cBLsweuBlM59/view>

Ariadne Rodrigues, após escutar e mapear as características da voz captada, recriou a narrativa de sua avó, Davina Maria Barbosa, quando esta foi trabalhar como empregada doméstica na casa do educador Paulo Freire: https://drive.google.com/file/d/1u_rptqmr2Ycxv57rClOO30d1nAJQDIi/view?usp=sharing

Já Clara Beatriz Gois Poletti, a partir da conversa com Mercedes del Valle Asiares, sua *abuela* argentina, descobriu histórias sobre sua tataravó, recriando a narrativa em espanhol: https://drive.google.com/file/d/1AW0mFkpO6k0U_meRJtCBaA6FLAUSNqFm/view?usp=sharing

No contexto pedagógico dos áudios recriados pelas estudantes interessa pensar, para além do resultado artístico, como tal procedimento gerou aprendizado a respeito das vocalidades de cada uma. Ao investigar, por meio da escuta atenciosa, as vozes de suas avós, as estudantes descobriram aspectos ainda desconhecidos e potencialidades de suas próprias vozes.

A aluna Luisa Peluso, por exemplo, depois de ter aprendido a mobilizar o uso do registro pulsátil (Salomão, 2008) e a técnica do *Fry Screaming*¹⁰, numa das aulas em que

⁹ Embora essas definições balizem muitos dos exercícios práticos propostos em aula, buscamos sempre compor um vocabulário criativo e não-científico, em comum com os estudantes, a partir de sensações e metáforas emergentes dos trabalhos práticos de vocalização, que se equiparam ou se relacionam com os termos técnicos citados.

¹⁰ O registro pulsátil, também conhecido como *vocal fry*, caracteriza-se por emissões abaixo de 70Hz, ou seja, é a voz mais grave que podemos produzir, resultante de explosões isoladas de energia acústica no decorrer do ciclo glótico, separadas por intervalos de silêncio (Salomão, 2008). Já o *Fry Screaming* consiste numa técnica vocal de distorção que une o registro pulsátil e o registro elevado, gerando uma voz com característica de *fry*, mas aguda.

estudamos técnicas vocais estendidas, ouviu repetidamente o áudio de sua avó e identificou que poderia utilizar tais recursos para recriar artisticamente a narrativa, já que, na escuta da voz original, tais aspectos foram perceptíveis: “Percebemos que as ferramentas importantes para recontar uma história poderiam ser as distorções, tais como o *fry scream*: pregas relaxadas que uma parte firma no agudo (faz o fry e joga no nariz fazendo um gatinho/bruxa).” (Trecho do trabalho final de Luisa Peluso, para a disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, 2024).

Por fim, o áudio performado pela aluna e o original de sua avó não só ficaram parecidos, mas igualmente interessantes, no que concerne à performatividade vocal que os caracterizou.

No momento de escuta compartilhada do exercício performado por Ariadne Rodrigues, os estudantes da turma pensaram que se tratava do áudio original, gravado pela senhora Davina, tamanha foi a surpresa ao ouvir a mimetização vocal trazida por Ariadne. Sua fala, resíduo memorial da fala da avó, trazia música, inflexões e a resistência do traço cultural que, ainda que rarefeito, habitava os dizeres de sua *mais velha*:

Moro perto da minha avó desde quando nasci e sempre digo para as pessoas que ela perdeu o sotaque baiano há muito tempo, contudo, ao analisar o áudio dela e tentar regravar, notei que ela tem uma voz anasalada, fala de forma mais respirada, puxa muito o S, faz pausas para lembrar, fala com a mão na boca e às vezes solta uma risada muito gostosa e o mais importante: MINHA VÓ TEM UM LINDO SOTAQUE [...] Acho que foi a primeira vez que analisei a voz da minha avó sem barreiras, eu só a acolhi com carinho. Sem contar que essa atividade foi muito gostosa, eu gravei só uma história mas escutei várias, vi que ela teve gosto de falar e mais gostoso ainda quando percebeu que eu realmente estava interessada em escutá-la (trecho do trabalho final de Ariadne Rodrigues, para a disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, 2024).

Numa universidade como a USP, majoritariamente ocupada por pessoas brancas, cuja adesão ao sistema de cotas raciais aconteceu tardiamente, a voz de Ariadne Rodrigues, mulher negra, mimetizando a voz de sua avó, mulher negra mais velha, delineia a oralitura (Martins, 2021) de uma matriarcalidade:

Vó Dada, ou Davina Maria Barbosa, nasceu em Itiúba, Bahia, no dia 1 de abril de 1934. Ariana raiz, ela vive tudo com muita intensidade e pulsão. Mudou-se para São Paulo em 1955 junto com seu irmão, tio Nonô. Começou a trabalhar como diarista em casas de família. Por indicação de uma amiga, passou a trabalhar na casa da dona Carmem e, algum tempo depois, também para a prima dela, dona Ana Maria, que posteriormente se tornou Dona Nita Freire, esposa e atualmente viúva de Paulo Freire.

Em 1967, durante uma festa em um terreiro, conheceu Pedro, meu avô. Logo em seguida, engravidou da minha mãe. Teve apenas uma filha e sempre disse que o parto

doeu muito, lamenta ter sido mãe tão jovem - aos 34 anos - e diz que, se pudesse, teria aproveitado mais a vida. Minha avó tem três netos e um bisneto, sou a neta mais velha.

Dada ama compartilhar histórias das suas paixões e amores antigos, além de relatar a sua infância complicada. Sua mãe, Alexandrina, morreu logo após seu nascimento, e o pai, Manoel, era reservado e rígido. Sua figura de carinho paternal foi o irmão mais velho, tio Nonô. Mesmo com essas memórias intensas, são as histórias de trabalho que ocupam a maior parte de suas narrativas.

Ela só se aposentou aos 73 anos, graças à insistência da minha mãe; caso contrário, ainda estaria ativa, não tanto pelo trabalho em si, mas pela oportunidade de conviver com outras pessoas. É difícil segurá-la, e acredito que ela me ensina diariamente sobre como ser uma mulher livre e capaz de realizar sonhos, mesmo que muitos deles não puderam ser concretizados por falta de acesso. (Rodrigues, 2024).¹¹

Maria Gabriela Hita (2014), em seu livro *A casa das mulheres n'outro terreiro: famílias matriarcais em Salvador-Ba*, une matrifocalidade, organização doméstica de grupos matriarcais e valores matriciais da cultura afro-brasileira para afirmar que a matriarcalidade diz respeito à linhagem e autoridade materna, em que a mulher-mãe-avó concentra um imenso poder, decorrente de trajetória sinalada por muito trabalho e resiliência em contextos de vulnerabilidade social.

Diante do ato de vocalizar Davina, escrever sua biografia e narrar os desdobramentos do exercício em diários de bordo e no relatório final, pode-se dizer que a estudante passou por um processo tradutório mobilizado por uma escuta entre tempos e linhagens. Ouvir sua avó - que “teve gosto de falar” (Rodrigues, 2024) pois percebeu que sua narrativa interessava - ultrapassou a mera tarefa de mimetizar as características vocais, tornando-se um exemplo de escuta como ação política. O sotaque, de repente, fez-se presente, situando seu território, a Bahia, berço de muitas afrografias e oralituras reminiscentes da afro-diáspora no Brasil.

Também dotada de matriarcalidade, mas vinda de outra linhagem e território, a *mimesis* vocal de Clara Beatriz Gois Poletti gerou um aprofundamento na relação com as oralituras de sua família:

[...] ao conversar com minha abuela, ela me contou mil e uma histórias novas e cada vez que nós conversávamos, mais detalhes apareciam [...] pedi para minha mãe histórias e ela falou com sua madrinha, que é prima do meu avô, o que rendeu inúmeros áudios e descobertas surpreendentes (trecho do trabalho final de Clara Beatriz Gois Poletti, para a disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, 2024).

¹¹ Biografia de Davina Maria Barbosa, escrita por sua neta, Ariadne Rodrigues, para publicação no presente artigo.

Ademais, Clara teceu outro desenho estrutural em sua vocalidade, afirmando uma sonoridade que ainda não havia aparecido em aula. Ao falar em outro idioma, que lhe era familiar, provido de contexto, memória e afeto, respondeu a um convite. Sua unicidade vocal, nos termos de Cavarero (2011), foi convocada pela voz da avó que, por sua vez, foi incitada pela lembrança sobre a tataravó, desenhando memórias em fluxos, em vocalidade relacional.

Considerações finais

Esse estudo apresentou exemplos de práticas criativas e pedagógicas fundamentadas na *mimesis* vocal como ato de tradução metamorfa (Costa Lima, 1995), assente na escuta, na vocalidade e na oralidade.

Diante dos processos apresentados, foi possível constatar que a mimetização decorre de uma escuta ancorada na atenção profunda (Oliveros apud Ruiz; Vourloumis, 2023) da fonte escutada. Igualmente, resulta do conhecimento e da prática com a própria voz e com os recursos que constituem sua potência performativa.

Compreendeu-se, ainda, que escutar é uma ação relacional e política, capaz de convocar vozes duplamente únicas e relacionais. No exercício de escutar atenciosamente a voz do outro, aceita-se o convite de vocalizar coletivamente, na pluralidade de vozes que compõem as oralituras (Martins, 2023) decorrentes de memórias, traçados e tradições.

Esse invocar a própria voz, a partir da escuta da voz do outro - para além de uma ferramenta pedagógica e criativa para as artes da cena - poderia nos levar a outras reflexões, sobretudo quando se trata de ouvir narrativas por tanto tempo silenciadas pelas práticas colonizatórias no Brasil.

Dessa forma, recriar os mais diversos *cantares*, desde o lugar e o contexto onde habitam, é, também, uma forma de mirar a uma educação decolonial e, em alguma medida, emancipatória.

Na Universidade de São Paulo, são incontáveis as vezes em que citamos a pedagogia libertadora de Paulo Freire contra a opressão e a desigualdade social. Curioso pensar que, além de educador, ele também foi patrão. Assim, ouvir a senhora Davina, na voz de sua neta Ariadne, instaura camadas mais profundas a essa discussão. Enquanto a primeira, sob

contornos sociais, raciais e estruturais de opressão, narra sua resiliência, a segunda - cursando uma universidade pública, na área de artes - narra sua emancipação. Porque, se escutar é um ato político, vocalizar pode ser um ato revolucionário:

[...] a voz tem um poder social muito grande e quem domina a fala, domina posição, hoje em dia usamos muito o termo “lugar de fala”, mas será que paramos para pensar o quão profunda é essa frase? Lugar de fala é literalmente uma licença para falar, uma autorização. Como podemos privar tanto algo simples como a voz e a compreensão. Eu pensava que o textocentrismo era o causador de muita discórdia por não ser acessível em muitas culturas e enfim, suas questões políticas, mas hoje eu vejo que a VOZ é muito mais. A gente literalmente tem o poder de silenciar uma pessoa, ou uma sociedade (trecho de trabalho final de Ariadne Rodrigues, para a disciplina Poéticas do Corpo e da Voz II, 2024).

Referências

CALVINO, Ítalo. *Sob o Sol-Jaguar*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Dança e Música como Práticas Integradas em Performances Afro-Brasileiras:: um estudo tecnocultural**. Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S. l.], v. 13, n. 4, 2023. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/129840>. Acesso em: 8 dez. 2024.

CAMARGO, Andréia Vieira Abdelnur. **Voz em movimento: um estudo de metaperspectiva sonoro-motora que reúne dança contemporânea, música e tecnologia**. Voz e Cena, [S. l.], v. 2, n. 02, p. 94-113, 2021. DOI: 10.26512/vozcen.v2i02.40603. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozcena/article/view/40603>. Acesso em: 7 dez. 2024.

CAMPOS, Haroldo de. Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte: FALE/UFMG – Laboratório de Edição, 2011a [1985], p. 9-30.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Ferrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

COSTA LIMA, Luiz. “O muito que escrevi nos vários livros que dediquei ao assunto caberia numa só frase: por mimesis, entenda-se um processo metamórfico que contraria os padrões da realidade”. [Entrevista cedida a] Ana Lúcia Oliveira, Italo Moriconi, Fábio Lopes da Silva e Georg Otte. Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, Rio de Janeiro, v. 10, n. 19, p. 163-198, jun. 2018. DOI: <http://doi.org/10.35520/flbc.2018.v10n19a19621>. Disponível em: <http://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/19621/14158>. Acesso em: 10 nov. 2024

COSTA LIMA, Luiz. *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: 34/Letras, 1995.

Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Andréia Nhur).

Vozes à escuta: *mimesis* vocal, oralidade e memória em processos criativos e pedagógicos.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 94-113.

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

HIRSON, Raquel Scotti; COLLA, Ana Cristina; FERRACINI, Renato. **O Estado da Arte do Procedimento de Mimesis Corpórea do Lume**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 29, p. 112-127, 2017. DOI: 10.5965/1414573102292017112.

Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102292017112>.

Acesso em: 15 out. 2024.

HITA, Maria Gabriela. **A casa das mulheres n'outro terreiro: famílias matriarcais em Salvador-Ba**. Salvador: Edufba, 2014.

LEMAN, Marc. **Embodied Music Cognition and Mediation Technology**. Cambridge: The MIT Press, 2008.

LEMAN, Marc et al. **What Is Embodied Music Cognition?** In: BADER, Rolf (Ed.). *Springer Handbook of Systematic Musicology*. Berlin; Heidelberg: Springer Handbooks, 2018. P. 747-760.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2023.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do Rosário do Jatobá**. 2.ed. Belo Horizonte: Mazza Edições; São Paulo: Editora Perspectiva, 2021.

MATE, Alexandre. A rapsódia da palavra-corporalizada no parto da cena: quando um mais um resulta muito mais que dois. IN NHUR, A.; CAMARGO, R.G. (org). **Fluxus: Caderno de Escritos**. Sorocaba: PAMDA, 2015.8-12.

MERCADO, Eduardo; MANTEL, James; PFORDRESHERP, Peter. **Imitating Sounds: A Cognitive Approach to Understanding Vocal Imitation**. *Comparative Cognition & Behavior Reviews*. 9, 2014, 1-57. 10.3819/ccbr.2014.90002.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALLES, Cecília. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5ª ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALOMÃO, Gláucia. **Registros vocais no canto: aspectos perceptivos, acústicos, aerodinâmicos e fisiológicos da voz modal e da voz de falsete**. São Paulo: Programa de Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem/ Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem).

SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz. Fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: EDUSP, 2015.

RUIZ, Sandra; Vourloumis, Hypatia. *Formação sem forma: caminhos para o fim deste mundo*. São Paulo: sobinfluencia edições, 2023.

VANHECKE, F. *Inhaling Singing, a new extended vocal technique*. [Ghent, Belgium]: Ghent University. Faculty of Arts and Philosophy; 2017. Tese (doutorado em musicologia).

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZUMTHOR, Paul.. *A letra e a voz: literatura medieval*. Companhia das letras, 2001.

Artigo recebido em 15/11/2024 e aprovado em 27/11/2024.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v5i02.56136>

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

ⁱ Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Andréia Nhur) - é artista e professora-doutora do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da USP. Tem doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (bolsa CNPQ), com enfoque em história da dança e estágio doutoral pelo Departamento de Dança da Université de Paris 8 (França), com bolsa CAPES. É mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP(bolsa CAPES) e graduada em dança pela Universidade Estadual de Campinas- UNICAMP. Em 2020 e 2021, foi Professora Visitante do Departamento de Musicologia da Ghent Univeristy (Bélgica), com bolsa CAPES-PRINT/Professor Visitante Júnior, onde desenvolveu pesquisas em parceria com o IPem-Instituto de Musicologia da UGent. Como atriz e bailarina, participou de diversos festivais internacionais de dança, teatro e artes da cena, tendo se apresentado em países da América Latina (Brasil, Argentina e Bolívia) e Europa (Portugal e Bélgica). Desde 2007, atua como bailarina, coreógrafa e pesquisadora do Grupo Pró-Posição (Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA 2013 pela pesquisa continuada em dança; Prêmio Denilto Gomes 2017 de melhor intérprete de dança). Desde 1999, trabalha como atriz (premiada 7 vezes como melhor atriz em festivais nacionais de teatro e indicada ao Prêmio APCA de melhor atriz em 2015) e preparadora corporal e vocal do Grupo Katharsis. Tem experiência na área de artes e comunicação, com ênfase em dança, teatro e música. Suas pesquisas acadêmicas se dividem em dois campos de investigação: 1-corpo, memória e história da dança e 2- movimento, som e voz nas artes do corpo. andreianhur@usp.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8515782341152213>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0157-0334>

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



Andréia Vieira Abdelnur Camargo (Andréia Nhur).

Vozes à escuta: *mimesis* vocal, oralidade e memória em processos criativos e pedagógicos.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 05, nº 02, julho-dezembro/2024 - pp. 94-113.

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