



De um 'passado audível' a outro, um mesmo protocolo de escuta?

Marie-Madeleine Mervant-Roux¹

¹Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, Paris, França

RESUMO – De um 'passado audível' a outro, um mesmo protocolo de escuta?¹ – Para estabelecer o diálogo científico que se inicia entre os membros do projeto francês *L'écoute du théâtre [ECHO]* (UMR THALIM – CNRS/ENS/Université Sorbonne Nouvelle) e a equipe da pesquisa *Arquivos sonoros de teatro* (FAPESP/Universidade de São Paulo), este artigo aborda uma questão delicada que poderá ser elucidada pela contribuição dessa parceria franco-brasileira: em que medida os conceitos e métodos dos *Sound Studies* norte-americanos e dos estudos sonoros franceses podem ajudar a tornar audíveis outras culturas e serem ao mesmo tempo enriquecidos por elas? Considerando as reflexões do próprio Sterne sobre a sua obra, *The Audible Past* (O passado audível), parto de nossa já longa experiência de pesquisa no tema para propor um início de resposta e de um plano de trabalho.

Palavras-chave: **História Cultural. Escuta. Método Científico. Arquivos Sonoros. Som (teatro).**

ABSTRACT – From one audible past to another, the same listening protocol? – To initiate scientific dialogue between the members of the project *L'écoute du théâtre [ECHO]* (UMR THALIM) and the team *Arquivos Sonoros de Teatro* (University of São Paulo and FAPESP-São Paulo Research Foundation), this article addresses a delicate question that the Franco-Brazilian partnership can illuminate: to what extent can the concepts and methods of *Sound Studies* and French work on sound facilitate understanding of other cultures, while enriching understanding of one's own? Taking into consideration Sterne's own reflections in his book, *The Audible Past*, I shall call on our extensive experience to propose the beginning of a response and a work program.

Keywords: **Cultural (history). Listening. Scientific (method). Sound (archive). Theater (sound of).**

RÉSUMÉ – D'un passé audible à un autre, un même protocole d'écoute ? – Pour amorcer le dialogue scientifique qui doit s'instaurer entre les membres du projet *L'écoute du théâtre [ECHO]* (UMR THALIM) et l'équipe d'*Arquivos Sonoros de Teatro* (Université de São Paulo/FAPESP), l'article aborde une question délicate que le partenariat franco-brésilien pourrait contribuer à éclairer : dans quelle mesure les concepts et les méthodes des *Sound Studies* et des études sonores à la française peuvent-ils aider à rendre audibles d'autres cultures, et en être eux-mêmes enrichis ? Après m'être référée à la réflexion de Sterne lui-même sur son ouvrage *The Audible Past*, je solliciterai notre expérience déjà longue pour proposer un début de réponse et un programme de travail.

Mots-clés: **Culturelle (histoire). Ecoute. Scientifique (méthode). Sonores (archives). Théâtre (son du).**

Como os leitores de Jonathan Sterne devem ter percebido, o título deste artigo faz alusão a *The Audible Past* (2003), obra que se estabeleceu como uma referência no campo dos estudos sobre o som (*Sound Studies*)². Essa expressão aparentemente simples, “o passado audível”, brinca com duas possíveis leituras do adjetivo: fisicamente perceptível pela audição ou passível de ser “ouvido”, no sentido mais profundo do termo, ou seja, compreendido em sua própria realidade. A dicotomia semântica apresenta ao leitor uma das proposições importantes do livro, definida pelo autor na introdução:

Podemos ouvir os vestígios gravados da história passada, mas se não podemos supor que saibamos exatamente como era ouvir em um determinado momento ou lugar do passado. Na era da reprodução tecnológica, podemos às vezes experimentar um passado audível, mas não podemos fazer mais do que presumir a existência de um passado auditivo. (Sterne, 2020 [2003], p. 25).

O efeito desconcertante do documento sonoro. O que imaginamos do passado?

Essas duas frases têm acompanhando nossas experiências de escuta desde o princípio, há mais de quinze anos, quando iniciamos, entre Montreal e Paris, uma pesquisa pioneira sobre gravações teatrais³. Experimentamos uma sensação de estranheza à escuta de cilindros muito antigos, como os de Sarah Bernhardt, estudados por Melissa Van Drie (2011, p. 46-50), ou até de documentos menos distantes, como certas captações de áudio do TNP (Théâtre national populaire) das décadas de 1950-1960, que conhecemos por meio de belas imagens de atores em cena. Essa sensação, que costuma provocar curiosidade, constrangimento, sorrisos, risos ou tédio, dependendo do caso, vem muitas vezes acompanhada de perguntas sobre quais teriam sido as reações dos ouvintes na época. É como se a impressão de presença imediata automaticamente desencadeada pela apreensão de um evento sonoro, mesmo gravado, impedisse os ouvintes modernos de conceberem esses eventos como *inteiramente* pertencentes a um momento do passado, *incluindo a escuta*, embora sua singularidade fônica, devida pelo menos em parte ao defasamento histórico, se imponha aos ouvidos. Como diria Daniel Deshays: o som está sempre “no presente”. O poder fantasmático dos sons acusmáticos – portanto, de todos os documentos de áudio – impõe aos ouvintes uma dificuldade em distinguir entre o que foi objetivamente ouvido e o que entra em uma questão de interpretação. O desaparecimento

de equipamentos antigos, como gravador magnético ou o *electrophone*, com seus suportes manipuláveis de fitas e discos, em benefício de computadores e arquivos desmaterializados, apenas acentuou uma tendência geral de abstrair o som de qualquer temporalidade social. “Como se a dimensão sônica da vida humana habitasse um espaço anterior ou fora da história” (Sterne, 2020 [2003], p. 25). Um detalhe importante: nos raros casos em que os pesquisadores em artes cênicas utilizaram documentos de áudio, eles não forneceram as referências e deram pouca atenção à datação exata.

Esses fenômenos nos conduziram a refletir sobre o “passado”, sobre o que essa palavra significava para nós até então, sobre a representação que tínhamos dela, essencialmente visual ou intelectual. *Saber* que um som havia sido gravado em um determinado período não era suficiente para incorporá-lo ao nosso imaginário dessa época. Mesmo que não parecesse impossível encontrar um método para resolver o problema, ainda era necessário entendê-lo... O historiador Alain Corbin, cujo trabalho descobrimos ao mesmo tempo que o de Jonathan Sterne, critica em uma de suas obras dedicadas ao século XIX, *Les cloches de la terre*, a incapacidade dos contemporâneos de conceber que as pessoas de antigamente poderiam ter tido uma relação auditiva completamente diferente com o “ambiente” (com a licença do anacronismo). De modo mais geral, ele indica a dificuldade narcisista de atribuir àqueles que precederam motivos para agir e viver que podem ser muito diferentes.

A recusa da humildade de se colocar à escuta das pessoas do passado com o objetivo de detectar – e não de decretar – as paixões que as animavam está em consonância com o desaparecimento dessa leitura dos sons que constituíam uma paisagem sonora (Corbin, 2006 [1994], p. 14, tradução nossa).

Cientes desses obstáculos e contando, em nossa equipe, com pesquisadores de várias disciplinas (cinema, midialogia [*intermédialité*]⁴) que já os superam, decidimos retirar ‘o som do teatro’, especialmente a voz cênica, da abordagem atemporal então dominante. Vale indicar que havia algumas poucas exceções a esse contexto como os estudos de acústica histórica ou elementos ainda dispersos de uma história da dicção. De modo bastante significativo, a introdução da obra *Le son du Théâtre* (O som do teatro), no qual reunimos os trabalhos realizados durante os seminários e simpósios do projeto, é intitulada “Compor com o sonoro: historicizar, escutar, escrever” (*Composer avec le sonore: historiciser, écouter, écrire*). A ordem de apresenta-

ção das três tarefas reflete a prioridade dada à abordagem histórica conforme sua organização: “entre a história das técnicas (incluindo a midialogia), a história cultural (em especial a história dita ‘das sensibilidades’) e a história das artes cênicas (começando com a do cinema)” (Larrue; Mervant-Roux, 2016, p. 9). Novamente: a ordem escolhida tem um sentido.

Começamos por primeira escuta, “reduzida” – para usar o termo de Pierre Schaeffer, ou seja, realizada sem nenhuma informação prévia –, que optamos por recomendar sempre que possível. Em seguida, a audição do documento – na realidade, uma série de audições do documento – era acompanhada de um extenso trabalho de documentação. Isso envolvia conhecer as condições precisas da gravação, o espaço do teatro e sua acústica, os dispositivos de transformação do som no palco, etc., além do espetáculo em si, seu elenco e sua própria história. Mas isso não é tudo. Devido à natureza social do teatro, era preciso conhecer também o contexto auditivo e sociocultural geral, que poderia incluir, por exemplo, a audição de outras vozes e sons do período em questão. Por fim, cada escuta deveria ser imediatamente escrita, caso contrário não restaria nada dos sons *ouvidos*, pois a próxima não seria exatamente igual. Experimentar essas três práticas, aplicadas a fonogramas⁵ de formatos, idades e conteúdos muito diferentes, permitiu a elaboração de uma proposta geral de protocolo de trabalho (Mervant-Roux, 2013, p. 165-182)⁶.

Citarei três das pesquisas realizadas nessa etapa de experimentação pelo modo exemplar como elas documentaram os sons teatrais, inserindo-os em uma história da escuta mais ampla: a de Agnès Curel, que fez ressoar, em sua tese de doutorado, as vozes dos *bonimenteurs*⁷ de feira – vozes que, em sua maioria, são anteriores à invenção do fonógrafo (Curel, 2016; publicação prevista para 2025) – e as de Jeanne Bovet e Bénédicte Boisson, cujos trabalhos têm em comum a redescoberta de dois espetáculos famosos, amplamente conhecidos pelos especialistas: *O voo no oceano* (1929) e *Os Cenci* (1935) (Bovet, 2016, p. 315-328; Boisson, 2016, p. 247-260).

O projeto seguinte, ECHO-ECrire l’Histoire de l’Oral (Escrever a História do Oral), financiado pela ANR (Agência nacional da pesquisa), conseguiu explorar e refinar esses princípios metodológicos a partir do recorte da voz dita “falada” no teatro francês e francófono do pós-Segunda Guerra Mundial (1950 a 1990). Inicialmente, isso se deu em um plano de audições de cerca de cem gravações, realizadas por quatro ouvintes (aproxi-

madamente 500 horas de escuta), constituindo um corpus que se definiu progressivamente entre condições objetivas (a duração do projeto, o número e a natureza dos fonogramas conservados na BnF [Biblioteca Nacional da França]) e critérios científicos (alguns dos espetáculos deveriam ter sido apresentados nas salas escolhidas para o estudo acústico, a do Palais de Chaillot e a do Athénée, o conjunto deveria ser representativo do período). Em seguida, esses princípios foram trabalhados na exploração de alguns desses arquivos pelos membros do grupo, que trabalharam em seus próprios temas (teatro e cabaré, teatro e rádio...). Por fim, eles foram postos à prova na elaboração coletiva de produções pedagógicas para um grande público, com exercícios de escuta reais, acompanhados da documentação apropriada. Não podendo entrar em todos os detalhes dessa empreitada⁸, vou me deter sobre o que chamamos de “escrita” das escutas do corpus. Essa atividade consistia em preencher várias “fichas” normalizadas, cujo número e funções levaram tempo para se estabelecerem. No final, havia quatro fichas: uma breve identificação do fonograma de acordo com as regras de catalogação da BnF; uma descrição sintética do documento sonoro, complementada por um inventário das fontes e referências úteis para sua exploração; um levantamento idealmente exaustivo de todos os sons (vozes, ruídos e músicas) da representação (tanto do palco quanto da plateia), realizado em um trecho mais ou menos longo do espetáculo; e, por fim, as observações pessoais do(a) ouvinte.

A revitalização dos arquivos sonoros estudados constituía o elemento central do ECHO. O projeto se constituiu em uma parceria com o Departamento de Artes Cênicas da BnF, em torno de documentos sob sua guarda. Esse núcleo central foi complementado por outros dois que exploravam, de maneiras bem diversas, o que teriam sido a escuta original desses sons. O primeiro – empreendido por uma equipe de pesquisadores em Acústica e Computação do LIMSI-CNRS, parceiro oficial do ECHO, em diálogo com a arquiteta especialista em espaço teatral, Sandrine Dubouilh – consistiu em reconstituir a história arquitetônica e acústica das salas escolhidas. A partir dessa reconstituição, a equipe elaborou modelos acústicos digitais nos quais pudemos ouvir as variações objetivas de uma mesma sequência de atuação de acordo com o período e a posição ocupada pelo ouvinte.⁹ O segundo, concebido e dirigido pela antropóloga Hélène Bouvier, que tem uma longa experiência com artes do espetáculo na Indonésia, consistiu em organizar e

gravar entrevistas orais com espectadores do período das salas em questão para deciframento e análise. Foram realizadas cerca de vinte entrevistas¹⁰. Havia ali a memória viva das pessoas que vivenciaram o período arquivado, as emoções que experimentaram e “as paixões que as animavam”. Por fim, depoimentos de várias gerações de sonoplastas e técnicos foram coletados por Daniel Deshays, um pensador da prática que trabalha conosco desde 2008. Esses depoimentos revelam a história técnica e profissional da gestão e da criação dos sons dos espetáculos, narrada por aqueles que também foram os primeiros ouvintes.



Figura 1 – *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, dirigido por Gérard Philipe (TNP, 1954).

Fonte: Capa do box contendo três discos de 33 RPM, *L'Encyclopédie sonore-Hachette*, 1956 (Referência 320 E 808-809, 270 E 810). Design gráfico de Marcel Jacno. Doc. Jacques Hiver¹¹.

Esse trabalho interdisciplinar renovou a percepção sobre esse período teatral, mas também, o que nos interessa aqui: *a percepção dos documentos sonoros e sua contribuição original, até mesmo insubstituível, para a pesquisa*. Mencionei dois casos em que a audição de arquivos até então esquecidos (era o caso de todos os que escutamos) desencadeou investigações e descobertas imprevistas. O primeiro é a escuta feita por Noémie Fargier, então doutoranda, de *Lorenzaccio*, de Musset, encenada por Gérard Philipe, gravada no Palais de Chaillot em 27 de novembro de 1954, com um público composto por empregados e operários da fábrica Renault¹². O segundo caso é o da escuta, por Pascale Caemerbeke, jovem doutora, da montagem d'*O avarento*, de Molière, por Jean Vilar na mesma

sala, temporada de 1956¹³. No primeiro, foram as incoerências nos sons da cena que chamaram a atenção da ouvinte; no segundo, os ruídos da sala. Para compreender o que havia ocorrido, tivemos que explorar uma grande variedade de documentos: dossiês administrativos e escritos privados para compreensão da produção do disco, no caso de *Lorenzaccio* (Figura 1), e da realização da gravação, para *O avaro* (Figura 2). Ambos foram complementados por documentos técnicos sobre os espaços dos teatros, depoimentos de espectadores, além da gravação do espetáculo realizada em uma data diferente dos registros analisados. Além das produções cênicas, foi a inserção do teatro na vida social que pôde ser esclarecida, de uma forma que escapava aos códigos normalmente utilizados para abordar esse assunto. O microfone de 1956 captou, não o espetáculo *O avaro* “dirigido por Jean Vilar”, como faria uma gravação audiovisual, mas a apresentação, palco e plateia; quanto a *Lorenzaccio*, os sons de várias apresentações (entre 1953 e 1955) foram montados juntos para transmitir mais “fielmente” o evento da “noite Renault” aos ouvintes do disco.

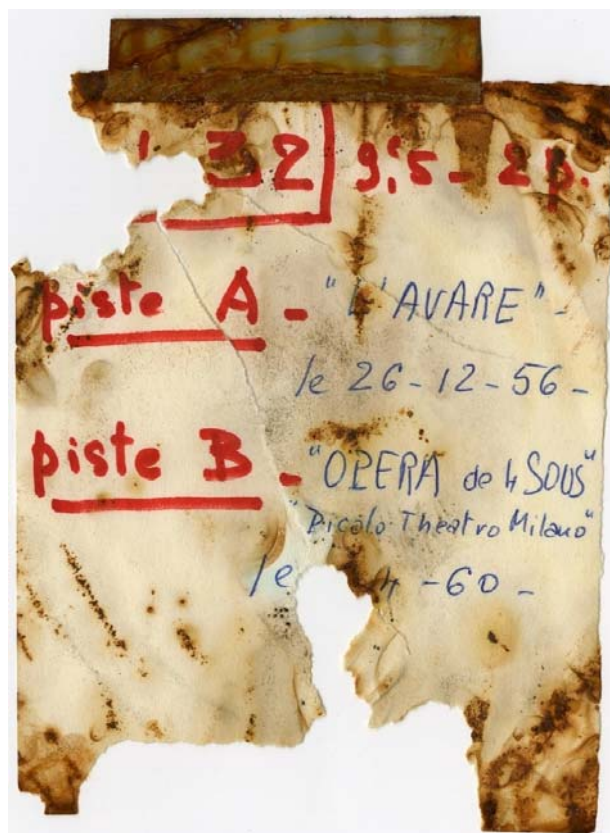


Figura 2 – *O avaro*, de Molière, dirigido por Jean Vilar (TNP, 1956).

Fonte: Uma pequena folha de papel, parcialmente enferrujada e rasgada, que os pesquisadores do ECHO encontraram anexada à fita magnética ASPBAN_000943 (cota do Departamento de Artes do Espetáculo da BnF). Ela contém indicações manuscritas precisas (incluindo a data da gravação: 26 de dezembro) e havia sido inicialmente colada na lata que conservava a fita original, ambas destruídas durante o processo de arquivamento.

“A pluralidade de passados audíveis”: uma releitura da obra de Sterne

A escolha feita neste artigo de falar sobre dois “passados audíveis” corresponde à hipótese razoável de que os arquivos de Tunica Teixeira (1949-2012), importante sonoplasta de São Paulo, em torno da qual o projeto *Arquivos sonoros de teatro*¹⁴ foi organizado, preservam traços de uma história muito diferente daquela redescoberta pelo projeto ECHO, ainda que o período seja o mesmo (segunda metade do século XX) e que tenha havido um grande fluxo de transferências culturais entre os dois mundos. A história por trás dos sons do ECHO era fundamentalmente uma história francesa (e europeia) e, mais amplamente, francófona. Levando em conta essa diferença, surge a questão de como a experiência adquirida na França poderá ser útil para o grupo de pesquisa que inicia seu trabalho no Brasil. Em sua introdução ao dossiê *História e Cultura Sonora: a historicização das escutas e dos sons*, publicado no ano passado na *Revista de História*, os autores identificam “três tendências principais” nas contribuições:

[...] Os *Sound Studies* anglófonos, a História das Sensibilidades de tradição francesa e os estudos latino-americanos que, *embora inspirados nos dois anteriores, procuram não se limitar às discussões clássicas para refletir sobre as especificidades da produção sonora e dos modos de escuta de suas culturas* (Bessa et al., 2023, p. 1, ênfase adicionada).

Com o intuito de mostrar a complexidade do diálogo franco-brasileiro, que provavelmente é maior do que imaginamos, gostaria de fazer dois breves comentários. O primeiro é inspirado pelo que ocorreu no âmbito do projeto “Theater Sound/Le son du théâtre”. Trabalhar sobre suas culturas sonoras e auditivas “específicas” foi o que os pesquisadores franceses e quebequenses fizeram espontaneamente ao herdarem, em 2007, com uma curiosidade bastante alegre, as propostas dos *Sound Studies*, fortemente marcadas pela cultura anglo-saxônica, principalmente norte-americana, absorvendo-as de forma séria e utilizando-as imediatamente para elaborar questões e periodizações originais. O segundo comentário decorre de uma pergunta sobre o termo “clássico”, empregado em relação aos debates de língua inglesa e francesa, que parecem, por causa desse “classicismo”, não convir ao caso específico da América do Sul. Contudo, dentro do campo francófono, e mesmo no campo estritamente francês, existe uma diversidade de culturas orais que foram objeto de estudos e que temos estudado – o teatro é um

exemplo direto disso – especialmente termos de sotaques. Uma longa seção do site pedagógico é dedicada a essa questão “analisa a relação da cena francesa com sotaques não acadêmicos: populares, regionais ou estrangeiros, em um contexto marcado pela centralização da França metropolitana, descolonização e globalização. Ela nos permite reler de maneira mais precisa uma história em que a dimensão estética está constantemente entrelaçada com a dimensão sociopolítica, se articula continuamente com a dimensão socioeconômica, observada em várias escalas”¹⁵. Essa concepção da história se aplica a todo o trabalho do projeto ECHO.

Antes de formular uma proposta de trabalho conjunto, que possibilitará examinar, com base nos exemplos constituídos por nossos dois projetos, a ideia de que cada passado requer uma abordagem metodológica e teórica adaptada, voltemos a *The Audible Past*, um “clássico” dos *Sound Studies* norte-americanos que trata essa questão de forma breve, mas profunda.

Colocar no plural o título escolhido por Jonathan Sterne, ou seja, lembrar que há vários passados diferentes, implica deslocar o foco para as poucas páginas da obra onde são mencionados aqueles aos quais sua pesquisa *não é diretamente dedicada*. O subtítulo – Origens culturais da reprodução sonora (*Cultural Origins of Sound Reproduction*) – nos lembra que foi o mundo ocidental (Estados Unidos e Europa) que, ao inventar as primeiras técnicas de gravação, as fixou e conservou, para o bem e para o mal.

O livro examina as condições sociais e culturais que deram origem à reprodução do som e, por sua vez, como estas tecnologias cristalizaram e combinaram movimentos culturais mais amplos. [...] Capitalismo, racionalismo, ciência, colonialismo e um conjunto de outros fatores [...], tudo afetou as construções e as práticas sonoras, a audição e a escuta (Sterne, 2020 [2003], p. 2).

Na capa da edição francesa, cujo título não é “O passado audível”, mas *Uma história da modernidade sonora* (*Une histoire de la modernité sonore*), outro elemento no espírito do subtítulo também desapareceu: a fotografia original de funcionários em seus postos de trabalho em um escritório, equipados com fones de ouvido. Ela foi substituída pela de um pajé sentado diante da corneta de um fonógrafo, ilustrando “o empenho em construir e alimentar arquivos fonográficos com sons de nações e culturas “agonizantes” mencionado na introdução (Sterne, 2020 [2003], p. 35). O novo conjunto, título e imagem, enfatiza a natureza ambígua de uma “modernidade” que é, ao mesmo tempo, científica e violentamente dominadora. A diferença entre

as duas apresentações do mesmo texto levanta uma questão interessante: o interesse da obra reside primeiramente em denunciar o sequestro pelo Ocidente do passado dos outros, como sugere a capa francesa, mesmo que essa questão, reconhecida como importante, ocupe pouco espaço no livro? Ou na descrição documentada de um capítulo da história técnica, com vários componentes e efeitos, que seria *a priori* universalmente útil? O último parágrafo da introdução advoga a favor da segunda resposta com dois argumentos. Em primeiro lugar, afirma Sterne, o assunto apresenta um interesse em si:

Reconhecendo a pluralidade dos prováveis passados audíveis, este livro sublinha as bases comuns para a moderna cultura sonora ocidental – especialmente em torno das práticas de reprodução sonora. *Duvida-se que elas sejam verdadeiramente universais, mas são suficientemente genéricas para serem consideradas* (Sterne, 2020 [2003], p. 37, ênfase adicionada).

Em segundo lugar, sua pesquisa faz parte de uma empreitada necessária que deve ser enriquecida, especialmente por trabalhos que critiquem e aprimorem o seu próprio: “Como sempre, há outras histórias possíveis. Para saber se elas contestam fundamentalmente minhas conclusões, é preciso que sejam escritas” (Sterne, 2020, p. 37). Sobre a questão dos diferentes passados e o modelo temporal que poderia acolhê-los – que evidentemente não seria a flecha da modernidade –, ele indica “que a história do som contém múltiplas temporalidades e uma variedade de cronologias emaranhadas” (Sterne, 2003, p. 341, tradução nossa), como ele mesmo quis mostrar em sua contribuição. No final do livro, Sterne acrescenta outro argumento em favor do interesse científico e, portanto, universalizável (não é o termo usado) de seu estudo:

Ninguém pode prever o futuro com certeza, mas uma coisa é certa: as mudanças na forma e na constituição da experiência sensorial estão ligadas a mudanças mais amplas, de ordem social e cultural. Este livro explora uma certa conjuntura que combina transformação sensorial e mudança social. Isso já aconteceu antes; pode acontecer novamente (Sterne, 2003, p. 500, tradução nossa).

Isso se deve ao fato de o autor ter feito o que ele gostaria de encontrar com mais frequência em estudos sobre o som: “um plano de questionamento mais geral” (Sterne, 2020 [2003], p. 5). *The Audible Past*, ao contar uma história localizada e representando principalmente as elites, pode constituir,

se não um modelo, pelo menos uma referência para outros estudos sonoros que, como o seu, buscam atuar como obras intelectuais sobre o estado do mundo. Independentemente do passado descrito e analisado, o importante para Sterne é, antes de tudo, o caráter científico da pesquisa, que deve ser complementada por um exame filosófico dos resultados. Se, no entanto, admitirmos a hipótese formulada em “História e Cultura Sonora”, segundo a qual existe uma certa especificidade da abordagem científica dentro de cada cultura, parece útil precisar onde e como ela se expressa utilizando nossas experiências. Uma lição que já podemos tirar de nossa própria experiência é que essa especificidade é frequentemente introduzida pelos próprios arquivos sonoros.

Um acréscimo metateórico à parceria franco-brasileira? O estudo das gêneses dos projetos e suas dinâmicas científicas reais

[O]s historiadores, como indivíduos e como grupo, fazem parte da sociedade em que vivem; mesmo quando julgam suas questões ‘puramente’ históricas, elas estão impregnadas sempre dos problemas de seu tempo. Assim, em geral, elas apresentam interesse para a sociedade no âmago da qual se procede à sua formulação (Prost, 2008, p. 82).

Seguindo a perspectiva heurística apontada por Jonathan Sterne, aplicada ao próprio processo de pesquisa, poderíamos imaginar uma espécie de anexo metateórico aos intercâmbios já programados entre os pesquisadores franceses que participam dos projetos sobre o som do teatro e os colaboradores de *Arquivos sonoros de teatro*. Ele consistiria em examinar a maneira pela qual esses projetos foram definidos inicialmente e o modo pelo qual fatores imprevistos afetaram (no primeiro caso) ou podem afetar (no segundo) suas dinâmicas científicas. O momento-chave, que indico desde já, é quando os vestígios do passado, reconhecidos como tal, mas ainda mudos, tornam-se “documentos” significativos, dentro de um processo de questionamento que ainda está em gestação. Nossa experiência parece mostrar: 1) que os fatores culturais podem desempenhar um papel importante nesse estágio; 2) que esse papel *se revela e não pode ser decretado*. Os pesquisadores o descobrem muito mais do que o definem.



Figura 3 – Fitas de rolo com a trilha de *Feliz ano velho* (1983).

Fonte: Adaptação da obra de Marcelo Rubens Paiva por Alcides Nogueira. Direção de Paulo Betti. Acervo de Tunica Teixeira, Centro de Documentação Teatral (ECA-USP). Foto de Paulo Assis.

Antes de entrar em detalhes sobre o nascimento e a redefinição científica do projeto francês, farei um resumo das tarefas inicialmente estabelecidas para o projeto *Arquivos Sonoros de Teatro*, cuja proposta geral é o estudo, pioneiro no Brasil, da dimensão sonora dos espetáculos “como um todo”, apesar da existência da noção de “sonoplastia” (Uhiara, 2010; 2013)¹⁶. Na apresentação do programa, conforme consta no dossiê de candidatura, apenas os dois primeiros eixos dizem respeito diretamente à pesquisa científica propriamente dita, mas os dois outros contribuem para a definição de uma perspectiva global.

Dada a extensão do trabalho, nossa equipe multidisciplinar e multinacional, com pesquisadores experientes e pioneiros na área, se organiza em torno de 4 eixos de trabalho: um primeiro dedicado ao vocabulário e aos conceitos do som do teatro; um segundo, ao estudo do processo de criação sonora, para que se compreenda quais arquivos são gerados, por quais agentes e como interpretá-los; um terceiro, ao estudo da constituição de acervos multimídia, que inter-relacionam documentos em diferentes suportes, e, por fim, um quarto e último eixo é voltado para o uso de arquivos sonoros em cena e em processos criativos, estudo que visa aproximar os arquivos e as comunidades técnica e artística (Uhiara, 2022).

Não conhecendo o conteúdo do acervo legado por Tunica e sabendo quase nada sobre a organização da pesquisa, das instituições de arquivos e

da história do teatro no Brasil, não posso antecipar as questões e sugestões que meu relato pode provocar espontaneamente por comparação.

Como surgiu o projeto ECHO (2014-2018)? Como seu surgimento não pode ser dissociado dos resultados do projeto anterior, é com o nascimento do *Theatre Sound/Le son du théâtre* que devemos começar.

Sem a chegada à França de Melissa Van Drie, que havia estudado musicologia nos Estados Unidos, sem o projeto de tese que ela concebeu e eu aceitei orientar (Van Drie, 2010); sem a decisão de participarmos juntas, por simpatia pela equipe que nos convidou, ao congresso sobre a relação do teatro com as novas tecnologias em Montreal em 2007; sem o comentário (feito por quem?), aparentemente insignificante, sobre o pequeno número de apresentações dedicadas ao som, e sem o efeito revelador gerado por esse comentário, nada teria acontecido. Depois de nos divertirmos por algum tempo contando de forma humorística nossa conscientização repentina – “Puxa, mas é claro!”¹⁷ –, iniciei em 2009 uma reconstituição mais séria de nosso início, a convite de Pascale Goetschel, historiadora da cultura, intrigada pelo interesse dos Estudos Teatrais por arquivos sonoros. As demais ciências humanas, começando pela sua, não davam quase nenhuma atenção a esses arquivos. Sua primeira pergunta foi a seguinte: esses arquivos sonoros que éramos os primeiros a ouvir haviam sido escondidos? Na BnF, o Departamento de Artes Cênicas possuía oficialmente 9.500 documentos sonoros devidamente inventariados¹⁸. O departamento de Audiovisual, derivado da Fonoteca Nacional, apresentava em seu catálogo uma coleção de aproximadamente um milhão de gravações sonoras, muitas das quais diziam respeito ao teatro. Entre os mais antigos estão vários discos dos *Archives de la parole* (Arquivos da fala), criados em 1911, que constituíram a base histórica e institucional da coleção. No Instituto Nacional do Audiovisual (INA), o guia intitulado “O teatro no acervo da Inathèque da França” (*Le théâtre dans les fonds de l'Inathèque de France*) destacava mais as gravações audiovisuais, mas indicava as transmissões de rádio. Sem mencionar o acervo da Comédie-Française e os documentos reunidos por diversos colecionadores privados. As referências a essas inúmeras gravações estavam disponíveis. Elas não eram enfatizadas por razões práticas: como propor amplamente a consulta de fitas ou discos para os quais não se dispunha de aparelhos adequados e frequentemente eram peças únicas e frágeis? Essa relativa discrição poderia explicar por que os pesquisadores em Estudos Teatrais (a disciplina havia surgido no

final da década de 1950) nunca as haviam, ou quase nunca, consultado? A resposta foi não. Se alguém quisesse ouvir um documento, especialmente radiofônico, acabava conseguindo, eu mesma havia passado por essa experiência. Além disso, os documentos em papel relacionados à dimensão sonora do teatro (roteiros de sonoplastia, mapas de montagem radiofônica, etc.), que não apresentavam os mesmos problemas de consulta, também não haviam sido explorados. Esses arquivos não estavam, portanto, *escondidos, mas esquecidos* (Mervant-Roux, 2014 [2009], p. 37-45). Um fenômeno de natureza completamente diferente.

Em realidade, essa descoberta nos ajudaria a situar melhor esse esquecimento no tempo. Teatrólogos da primeira geração atribuíam importância às gravações teatrais. Jacques Scherer, fundador em 1959 do Instituto de Estudos Teatrais da Sorbonne, previa uma utilização pedagógica dessas gravações, que ele incluía, ao lado de livros e documentos iconográficos, na biblioteca do IET, e já até utilizava em suas aulas. Outro acadêmico importante, André Veinstein, que tinha muito interesse pela rádio, atuava na mesma direção dentro da BnF. Mas esse período foi breve e rapidamente esquecido também. No entanto, em sua maior parte, os arquivos sonoros foram preservados, ou seja, materialmente protegidos. Eles puderam esperar que alguém os submetessem a questionamentos:

[É] necessário ser já historiador para ser capaz de formular uma questão histórica. Tampouco existe documento sem ter sido questionado. Por sua questão, o historiador estabelece os vestígios deixados pelo passado como fontes e como documentos; antes de serem submetidos a questionamentos, eles nem chegam a ser percebidos como vestígios possíveis, seja qual for o objeto (Prost, 2008 [1996], p. 76).

Resumindo. As gravações de áudio consultáveis já existiam há muito tempo em nosso campo e eram ocasionalmente utilizadas, mas esses usos não as haviam constituído em verdadeiros “documentos” do teatro, pois as questões que lhes foram colocadas não favoreciam essa construção: ou não consideravam a natureza sonora dos fonogramas (por exemplo, a gravação de um espetáculo servia simplesmente para verificar se o texto efetivamente encenado era o da “versão para o palco” oficial), ou não possuíam força teórica suficiente (tratava-se, por exemplo, de estudar a versão radiofônica de uma obra ou o trabalho excepcional de um criador sonoro). A pergunta que temos feito a nós mesmos desde as conversas noturnas de 2007 é: “Por que

não se dá mais atenção às dimensões sonoras e auditivas do teatro *como um todo?*”. Ela foi complementada por esta outra, formulada um pouco depois, quando notamos a total negligência das pesquisas em relação aos arquivos de áudio: “Por que se considera como certo que esses arquivos não podem dizer nada sobre a realidade teatral?”. Essas duas perguntas foram suficientemente poderosas para suspender esse julgamento e considerá-los, ao contrário, como vestígios valiosos dessa realidade, permitindo perceber de uma forma diferente não apenas os espetáculos do passado, mas todos os espetáculos, dos mais antigos aos mais recentes. A relevância dessas duas questões se tornou evidente, primeiramente a nós mesmos, e rapidamente desencadeando a elaboração de um projeto coletivo internacional, que foi aceito por duas grandes instituições de pesquisa, uma na França e outra no Quebec, seguido da reunião de cerca de trinta pesquisadores de várias disciplinas e de oito países diferentes para vários anos de trabalho intenso. Os verdadeiros desafios que estávamos descobrindo eram proporcionais ao silêncio que havíamos constatado. Eles foram além do campo da estética teatral e até mesmo, como veremos, além do campo teatral: receber esses documentos no arquivo legítimo do teatro significou não apenas ter um novo material para analisar as produções teatrais, mas também *questionar a maneira como os contemporâneos escreveram a história do teatro europeu recente, a maneira como pensaram sobre ele*. Assim que refletimos sobre isso, e mesmo levando em conta a dificuldade geral de levar em conta o som, compartilhada por todas as ciências humanas, o apagamento do componente acústico, por um lado, e da dimensão auditiva, por outro, na descrição do evento teatral parece incompreensível, uma vez que essa arte foi fundada no Ocidente (estamos falando apenas do teatro ocidental aqui) na voz dos atores, na música do coro e na capacidade do local de fazê-los ouvir e não apenas ver. A negligência em relação aos vestígios audíveis do fato teatral, que podíamos situar na década de 1970, só poderia ser explicada pela preferência ao visual ou ao corpo não verbal. Os arquivos de áudio do teatro, percebidos como intimamente ligados ao texto dramático, haviam sido apagados pelo poderoso movimento de autonomização que a segunda geração dos Estudos Teatrais promoveu ao romper seu vínculo histórico com os Estudos Literários, adotando uma concepção cenográfica e plástica da encenação e incluindo sons e músicas em um conjunto essencialmente óptico.

O resto é conhecido. As questões de vocalidade e oralidade ganharam, logicamente, importância em nossos trabalhos (Bovet; Larrue; Mervant-Roux, 2011; Larrue; Mervant-Roux, 2016, p. 391-500). Sobre esse assunto, assim como outros, ainda havia muito a ser feito no final do projeto. O ECHO deu continuidade a *Theatre Sound/Le son du théâtre* nessa direção específica¹⁹, concentrando-se na França (e na francofonia) e na segunda metade do século XX.

ECHO [...] abordou o teatro como um espaço organizado pela e para a voz falada, retornando assim à definição dos acústicos modernos do espaço teatral (final do século XIX - início do século XX), que parecia ter se tornado menos adequada: as tecnologias (do microfone ao gravador) transformaram o som do teatro e, sobretudo, a relação com o texto, o verbal, a língua (neste caso, a língua francesa) passou por mudanças significativas. Partindo da hipótese de que, no domínio vital da linguagem, transformação não significava desaparecimento, a equipe empreendeu a exploração de como artistas e técnicos, do pós-Segunda Guerra Mundial até o final da década de 1990, renovaram as condições e as formas da fala cênica e de sua escuta (Resumo oficial do projeto ECHO no relatório final para a Agência Nacional de Pesquisa da França - ANR) (Mervant-Roux, 2018).

Ao inscrever no centro de seu programa a especificidade acústica do espaço teatral, projetada para a audição das vozes de atores que “dizem”, ou mais exatamente, “recitam” um texto, a equipe integrou pesquisadores em acústica (Katz; Mervant-Roux, 2019), o que foi muito comentado, mas também pesquisadores em literatura, organizando assim uma interdisciplinaridade bem menos espetacular, mas quase tão rara, que deveria ter efeitos importantes: ela contribuiu para o restabelecimento do diálogo, interrompido nos anos 1970, entre os especialistas de teatro oriundos do campo das Artes Cênicas e os especialistas em teatro do campo das Letras. Dentro do projeto ECHO, os quatro anos de pesquisas conjuntas provocaram uma reconfiguração do quadro artístico no qual costumava-se situar o teatro: normalmente associado ao cinema e às artes visuais – como atestam muitas publicações –, ele pôde ser aproximado das artes da oralidade, ou seja, no caso da época estudada, da canção, da poesia performática e da criação radiofônica. A maneira como se contava a história técnica também foi impactada: enquanto a intermedialidade, uma noção elaborada no final do século XX para designar, simplificando muito, as relações entre os diferentes meios, havia sido pensada espontaneamente como organizada em torno da imagem, pudemos demonstrar que os anos 1950 foram marcados – hipótese

inicialmente formulada ao estudar discos de teatro – por uma intermedialidade totalmente diferente, organizada em torno do som e, mais precisamente, da voz falada, embora a música e os ruídos também desempenhassem um papel. Nossa pesquisa confirmou que o teatro não é uma arte do visual, do óptico, mas uma arte do imaginário, fortemente ativado pelo som.

Se a experiência do primeiro projeto nos permitiu inscrever imediatamente o segundo em uma questão cultural muito mais ampla – “ECHO recontextualizou o teatro [...] na reflexão, hoje crucial, sobre nossa relação com a arte de praticar (ouvir, ler, memorizar, falar – cantar) uma língua escrita ou trabalhada.” (Fim do resumo do projeto ECHO citado acima (Mervant-Roux, 2018)) –, a audição das gravações revelou diferentes facetas sociais e políticas dessa questão, apresentadas de forma simplificada no site *Entendre le Théâtre* (Ouvir o teatro). A ideia de que os espetáculos não verbais seriam mais democráticos por serem mais abertos e populares resulta em parte da ignorância, por parte de quem a emite, da parte oculta da história moderna do teatro, aquela que fez do espaço teatral um local fundamental de aprendizado para todos na escuta poética e de constituição, entre seus espectadores-auditores menos cultivados, de “bibliotecas interiores” sonoras²⁰.

Do protocolo de escuta comum às questões singulares levantadas pelos arquivos: as variações culturais de uma história científica do som

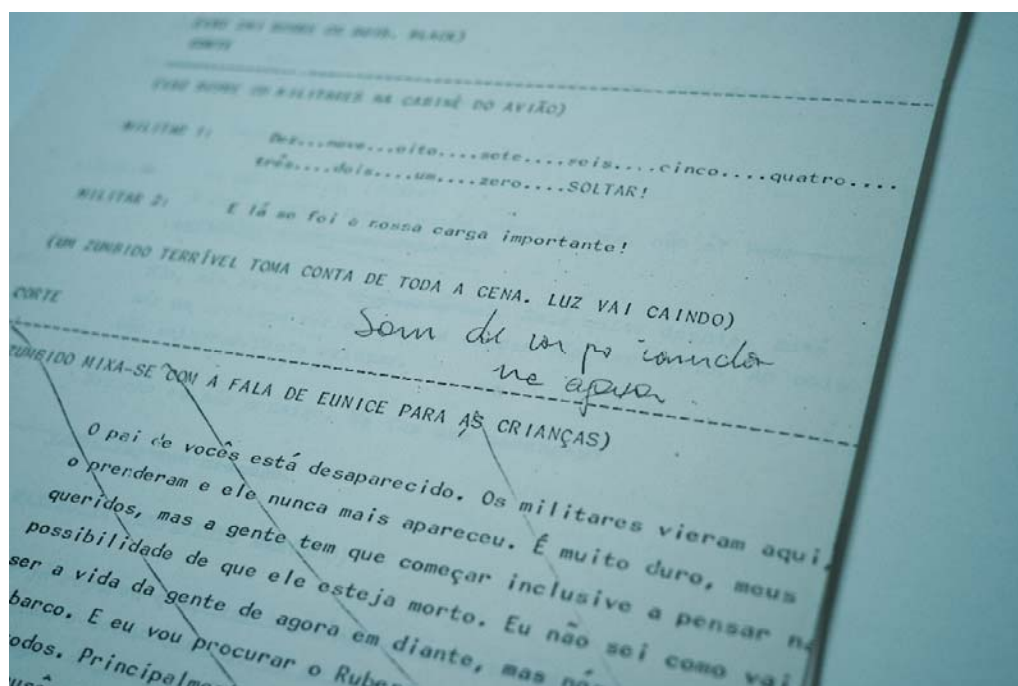


Figura 4 – Texto da peça *Feliz ano velho* (1983) com indicações sonoras de Tunica Teixeira.

Fonte : Acervo de Tunica Teixeira. Centro de Documentação Teatral (ECA-USP). Foto de Paulo Assis.

Enquanto o projeto *Arquivos Sonoros de Teatro* afirma sua dimensão metodológica sem restringir-se apenas às técnicas de trabalho, já que esta pesquisa visa estudar a dimensão sonora do teatro de maneira geral, elaborando “ferramentas conceituais” apropriadas dentro de um centro de documentação teatral, com o objetivo de promover uma “compreensão do teatro em todas as esferas (estética, social, política, econômica)”, a transferência de competências entre a equipe francesa e a equipe brasileira não pode se limitar a uma simples transmissão de processos. Primeiramente, porque a mera repetição desses processos (como a redação de fichas de escuta) conduz inevitavelmente a questões fundamentais. Como descrever as vozes dos atores sem se referir ao vocabulário utilizado na época para descrevê-las, sem compará-las às vozes do cinema ou do rádio? Como descrever os ruídos cênicos sem se perguntar se eram, na data da apresentação, identificáveis ou não? E assim por diante. Isso levanta a questão da amplitude da contextualização desejável: a esfera teatral? a esfera estética? a esfera social? Ainda que as questões levantadas aos pesquisadores do acervo de Tunica sejam provavelmente diferentes daquelas com as quais nos confrontamos, há entre nossos projetos pelo menos um ponto em comum essencial: o esquecimento, por parte dos especialistas em teatro, dos arquivos sonoros relacionados à sua arte. Mas será que se trata do mesmo esquecimento em ambos os casos? As razões – fundamentais ou contingentes – são semelhantes? As instituições de conservação parecem desempenhar um papel menos significativo no Brasil. A posição do teatro na universidade não parece, *a priori*, ter seguido a mesma trajetória. Quanto à relevância social do projeto, o parecer da FAPESP – unanimemente favorável – mostra que ela é muito mais evidente para “Arquivos sonoros de teatro” do que ela era para ECHO no início. O parecer permite perceber como expectativas, até então impensadas, puderam se formular na leitura do projeto pelos responsáveis pela seleção (FAPESP, 2023). O fato de que a “esperança” de uma conservação séria dos vestígios de toda a história do teatro brasileiro surja a partir de um projeto dedicado ao som, o componente mais volátil e mais esquecido da cena, em torno de um acervo individual, pessoal²¹, um “espaço de memória”²² ancorado em uma memória paulistana mais ampla, terá consequências sobre o próprio projeto? Já teve? Sobre a constituição da equipe? Sobre sua dinâmica científica? Sobre o que ele trará para os estudos sonoros internacionais? A aventura se inicia.

Notas

- ¹ Este texto deve ser lido como uma contribuição pessoal (nela me expresso frequentemente em primeira pessoa) à parceria acadêmica que se inicia entre os pesquisadores do laboratório francês THALIM, membros do projeto “L’écoute du théâtre [ECHO – Écrire l’Histoire de l’Oral]”, e a equipe brasileira de “Arquivos sonoros de teatro” (FAPESP e Centro de Documentação Teatral da Universidade de São Paulo).
- ² N.d.T.: No Brasil, não há uma corrente definida que organiza as diversas pesquisas sobre o som. É possível encontrar núcleos com abordagens e nomes para o campo diferentes dentro de uma mesma universidade. Na Universidade de São Paulo, por exemplo, há um núcleo de pesquisa em “Sonologia” no Departamento de Música e outro de “História da Cultura Sonora”, no Departamento de História.
- ³ “Les technologies sonores et le théâtre (XIX^e-XXI^e siècle)” (As tecnologias sonoras e o teatro [séculos XIX-XXI]) mais conhecido como “Theatre Sound/Le son du théâtre”, PICS [projet international de coopération scientifique] que codirigi com Jean-Marc Larrue. CNRS (Paris)-CRI (Université de Montréal) 2008-2012. Para mais detalhes, consulte: Larrue; Mervant-Roux, 2010; Guinebault-Szlamowicz; Larrue; Mervant-Roux, 2010; Bovet; Larrue; Mervant-Roux, 2011; Larrue; Mervant-Roux, 2016.
- ⁴ N.d.T.: “Intermedialité” é um campo que surge no final dos anos 1980 na Europa, com abordagem conceitual e pluridisciplinar sobre as relações e interações entre as mídias e os contextos (históricos, sociais, tecnológicos) nas quais elas se inserem. A disciplina equivalente no Brasil é a Midialogia, que surge nos anos 2000.
- ⁵ O termo “fonograma” designa qualquer suporte que permita a fixação e/ou a reprodução do som. Também se refere à gravação realizada no mesmo suporte.
- ⁶ Uma tradução em português desse artigo, feita por Renata Simões Soares, será publicada em breve, pela *Revista Urdimento*.
- ⁷ N.d.T.: “Bonimenteur” é um termo intraduzível em português que designa “aquele que faz o anúncio oral de um espetáculo, em um estilo que desperta o interesse do público”, segundo a definição do *Trésor de la langue française informatisé*.
- ⁸ Consulte o periódico online *RSL: L’Echo du théâtre* 1 e 2 (Bouvier; Chénétier-Alev, 2017; Bovet; Mervant-Roux, 2019). Consulte também o site pedagógico “Entendre le théâtre” (Escutar o teatro) (Mervant-Roux; Huthwohl, s.d.) e o

blog acadêmico “L'écoute du théâtre” (A escuta do teatro) hospedado pela plataforma *Hypothèses* (Chénétier-Alev; Mervant-Roux, s.d.).

- ⁹ Na ausência de documentação suficiente sobre a sala do Palais de Chaillot, apenas a auralização da sala do Athénée foi concluída (cf. Katz; Dubouilh, n.d.). Disponível neste link: <https://classes.bnf.fr/echo/acoustique/index.php#partie2>. Acesso em 10/10/2024.
- ¹⁰ É possível ouvir exemplos online (cf. Gros de Gasquet, 2022).
- ¹¹ Imagem publicada gratuitamente com o acordo Corinne Juresco e a ajuda da Associação dos Amigos de Marcel Jacno.
- ¹² De acordo com a apresentação feita na caixa de três discos de 33 rpm, *L'Encyclopédie sonore*-Hachette, 1956 (320 E 808-809, 270 E 810). Para a crítica dessa data, consulte Mervant-Roux, 2020).
- ¹³ Uma gravação feita em fita magnética pela sala da técnica do Théâtre National Populaire.
- ¹⁴ Arquivos recentemente adquiridos pelo Centro de Documentação Teatral da Universidade de São Paulo. De acordo com a descrição fornecida pelo texto de apresentação do projeto 'Arquivos sonoros de teatro', o acervo de Tunica, que produziu mais de 300 criações sonoras para o teatro em seus 48 anos de carreira, inclui um grande número de gravações em diferentes suportes: cerca de 1.500 discos de vinil, 200 fitas magnéticas, 120 fitas de áudio digital, 4.000 CDs, 100 MDs e mais de 1.800 minutos de gravações em 300 fitas magnéticas de bobina.
- ¹⁵ A seção pode ser consultada neste link: <https://classes.bnf.fr/echo/accents/> (ECHO [coletivo de autores], n.d.). Acesso em: 14/10/2024.
- ¹⁶ N.d.T.: O artigo original, em francês, apresenta o termo oriundo do português brasileiro ao público francófono (Uhiara, 2011). Uma versão em português foi publicada em 2013, deslocando o debate para o declínio do uso do termo.
- ¹⁷ Expressão de uma série policial francesa bastante popular, “Les cinq dernières minutes” (1958-1973), usada pelo comissário Bourrel (Raymond Souplex) para descrever sua súbita iluminação.
- ¹⁸ Aqui estão os detalhes: 810 discos Pyral, 1.300 discos prensados de 78 rpm, 1.000 discos LP, 6.150 fitas e cassetes (de fio magnético [fio de aço, para gravação de fala] a cassetes DAT), cerca de cem CDs e CD-ROMs.

- ¹⁹ Enquanto isso, Jean-Marc Larrue e Giusy Pisano trabalharam em um projeto de pesquisa intitulado “Les archives de la mise en scène. Hypermédialité du théâtre” (Larrue; Pisano, 2014).
- ²⁰ Sobre esse conceito, consulte Brian Stock (2005). Sobre a “dicção” essencial dos atores nessa oralidade não ordinária, consulte Chénétier-Alev, 2017; sobre o teatro contemporâneo como um lugar para o exercício da escuta, veja Fargier (2024).
- ²¹ O fato de o pós-doutorado de Ana Wegner (2024), *Transições Tecnológicas na Sonoplastia Teatral: Perspectivas Históricas e Transculturais (1970-2010)*, parte do projeto, é estudar dois acervos pessoais, o de Tunica Teixeira (1949-2019) e o de Daniel Deshays (nascido em 1950), longe de ser uma desvantagem do ponto de vista científico, garante que na história técnica do som teatral referida no título, a dimensão cultural, que também é mencionada, não será minimizada: ela será expressa de maneiras complexas nos arquivos dos criadores e em suas práticas de arquivamento.
- ²² Trata-se de uma alusão ao trabalho de Ecléa Bosi (1995).

Referências

- BESSA, Virgínia de Almeida et al. História e Cultura Sonora: a historicização das escutas e dos sons. **Revista de História**, São Paulo, n. 182, 2023. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/213966>. Acesso em: 14 out. 2024.
- BOISSON, Bénédicte. Une “bande-son” trop peu écoutée : la musique de scène des *Cenci* d’Antonin Artaud. In : LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). **Le son du théâtre - XIX^e-XXI^e siècle**. Histoire intermédiaire d’un lieu d’écoute moderne. Paris: CNRS éditions, 2016. p. 247-260.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- BOUVIER, Hélène; CHÉNÉTIER-ALEV, Marion. Dossiê temático : L’Écho du théâtre : Dynamiques et construction de la mémoire phonique, XX^e-XXI^e siècles. **Revue Sciences/Lettres**, v. 5, 02 de outubro de 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rsl/1037>. Acesso em: 20 de julho de 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/rsl.1034>
- BOVET, Jeanne. Faire voir l’écoute. Le dispositif de démonstration du *Vol de Lindbergh* de Brecht, Baden-Baden, 1929. In : LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). **Le son du théâtre - XIX^e-XXI^e siècle**. Histoire intermédiaire d’un lieu d’écoute moderne. Paris: CNRS éditions, 2016. p. 315-328.



BOVET, Jeanne; LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). Dossiê temático "Le son du théâtre". 3. Voix Words Words Words". **Théâtre/Public**, n. 201, p. 1-137, setembro de 2011.

BOVET, Jeanne; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). Dossiê temático : "L'Écho du théâtre 2: La scène parle. Voix, acoustiques et auralités (seconde moitié du XX^e siècle) ». **Revue Sciences/Lettres**, v. 6, 29 de maio de 2019. DOI: <https://doi.org/10.4000/rsl.1294>.

CHÉNETIER-ALEV, Marion; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **Carnet Hypothèses**, "L'écoute du théâtre [lieux, spectacles et voix]". s. d. Disponível em: <https://edt.hypotheses.org/>. Acesso em: 20 de julho de 2024.

CHÉNETIER-ALEV, Marion. Esquisse d'une cartographie des dictionnaires français, 1890-1965, ruptures manifestes et filiations souterraines. **Revue Sciences/Lettres**, v. 5, L'Écho du théâtre : Dynamiques et construction de la mémoire phonique, XX^e-XXI^e siècles, 2 de outubro de 2017. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rsl/1144>. Acesso em: 20 de julho de 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/rsl.1144>

CORBIN, Alain. **Village Bells. Sound and Meaning in the Nineteenth-Century French Countryside**. (*Les cloches de la terre*. 1994). Translated by Martin Thom. London: Papermac, 1999.

CORBIN, Alain. **Les cloches de la terre**. Paysage et culture sensible dans les campagnes au XIX^e siècle. (1994). Paris: Flammarion, 2006.

CUREL, Agnès. La voix oubliée du bonimenteur. In : LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). **Le son du théâtre - XIX^e-XXI^e siècle**. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne. Paris: CNRS éditions, 2016. p. 405-415.

CUREL, Agnès. **Le grand théâtre du bonimenteur. Pratiques spectaculaires et imaginaires culturels (1845-1914)**. Lyon: PUL, a ser publicado no início de 2025.

ECHO (collectif d'auteurs). À propos des accents. In : MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; HUTHWOHL, Joël (Dir.). **Site pédagogique « Entendre le théâtre : un voyage sonore dans le théâtre français au XX^e siècle »**. Classes BnF, s. d. Disponível em: <https://classes.bnf.fr/echo/accents/>. Acesso em: 19 jul. 2024.

FAPESP. Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. **Resultado da análise inicial**. Auxílio Jovem Pesquisador. Processo nº 2022/15032-4. Despacho emitido em 4 de setembro de 2023. (Resultado: Concedido. Situação: Divulgado. Documento não publicado).



FARGIER, Noémie. **Contours de l'attention sonore**. Paris: Classiques Garnier, a ser publicado em 2024.

GROS DE GASQUET, Julia. L'acteur Gérard Philipe : « une voix mythique et méconnue ». **Carnet Hypothèses** « **L'écoute du théâtre** », 9 de novembro de 2022. Disponível em: <https://edt.hypotheses.org/2080>. Acesso em: 19 de julho de 2024.

GUINEBAULT-SZLAMOWICZ, Chantal; LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). Dossier thématique « Le son du théâtre. 2. Dire l'acoustique ». **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 199, abril-junho de 2010.

KATZ, Brian F. G.; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Comment entendre le passé ? Quelques leçons d'une collaboration de recherche entre acousticiens et spécialistes d'études théâtrales ». **Revue Sciences/Lettres**, v. 6, 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/rsl/1645>. Acesso em: 17 de julho de 2024. DOI: <https://doi.org/10.4000/rsl.1645>. Acesso em 14 out. 2024.

KATZ, Brian F. G.; DUBOUILH, Sandrine. Architecture et acoustique, site pédagogique. **Entendre le théâtre**, BnF classes, n.d. Disponível em: <https://classes.bnf.fr/echo/acoustique/index.php#partie2>. Acesso em: 19 de julho de 2024.

LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). **Théâtre/Public**, n. 197, Gennevilliers, outubro de 2010. (Dossier thématique « Le son du théâtre. 1. Le passé audible »).

LARRUE, Jean-Marc; MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine (Dir.). **Le son du théâtre - XIX^e-XXI^e siècle**. Histoire intermédiaire d'un lieu d'écoute moderne. Paris: CNRS éditions, 2016.

LARRUE, Jean-Marc; PISANO, Giusy. **Les archives de la mise en scène**. Hypermédialité du théâtre. Lille: Septentrion, 2014.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine; HUTHWOHL, Joël (Dir.). Site pédagogique « Entendre le théâtre : un voyage sonore dans le théâtre français au XX^e siècle ». **Classes BnF**, s. d. Disponível em: <http://classes.bnf.fr/echo/>. Acesso em: 19 de julho de 2024. (Site pédagogique *Entendre le théâtre : un voyage sonore dans le théâtre français au XX^e siècle*).

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Peut-on entendre Sarah Bernhardt ? Le piège des archives audio et le besoin de protocole. **Sociétés & Représentations**, Paris, n. 36, p. 165-182, 2013.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. « Archives cachées, archives oubliées, archives sonores ». In : FILLOUX-VIGREUX, Marianne ; GOETSCHER, Pascale ; HUTHWOHL, Joël ; ROSEMBERG, Julien (Dir.). **Spectacles en France**.



Archives et recherche (journée d'étude, BnF, Centre d'histoire sociale du XX^e siècle, 23 déc. 2009). 2014. P. 37-45. (Publibook, col. Histoires contemporaines).

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. **[ECrire l'Histoire de l'Oral] L'émergence d'une oralité et d'une auralité modernes**. Mouvements du phonique dans l'image scénique (1950-2000). Relatório final do projeto de pesquisa para a ANR (Agence Nationale de la Recherche) para financiamento de pesquisa, 2018. (Documento não publicado).

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Complémentarité des modes d'archivage modernes du spectacle théâtral : archives sonores / archives papier / archives audiovisuelles. In: GILL, Sandrine (Dir.). **Chaillot, lieu de tous les arts**, Pierrefitte-sur-Seine. Publications des Archives nationales, coll. Actes, 2020. Disponível em: <https://books-openedition.org/pan/2359>. Acesso em: 17 de julho de 2024.

PROST, Antoine. **Douze leçons sur l'histoire**. Paris: Seuil, 1996.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre a história**. (*Douze leçons sur l'histoire*. 1996). Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2008.

STERNE, Jonathan. **The Audible Past**: Cultural Origins of Sound Reproduction. Durham: Duke University Press, 2003.

STERNE, Jonathan. The Audible Past [Excerpts from the introduction to *The Audible Past*, 2003]. Trans. Françoise Ouellet. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 197, p. 15-20, October 2010.

STERNE, Jonathan. **Une histoire de la modernité sonore**. (*The Audible Past*. 2003). Tradução de Maxime Boidy, Paris: La rue musicale/La découverte, 2015.

STERNE, Jonathan. O passado audível: origens culturais da reprodução sonora. Tradução: V. de A. Bessa, G. de S. Lima e J. P. González. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 7, p. 1-45, 2020.

STOCK, Brian. **Bibliothèques intérieures**. Grenoble: Jérôme Million, 2005.

UHIARA, Rafaella. "Sonoplastia", un mot fantôme. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, n. 199, p. 35-39, abril-junho de 2010.

UHIARA, Rafaella. "Sonoplastia": um termo em desuso ?. **A[l]berto**, São Paulo, nº 4, p. 47-54, Gennevilliers, n. 199, p. 35-39, outono de 2013.

UHIARA, Rafaella. **Arquivos Sonoros de Teatro**: implementação de uma base para a pesquisa da dimensão sonora em artes cênicas. Projeto de pesquisa submetido à FAPESP para financiamento de Jovem Pesquisador. São Paulo: FAPESP, 2022. (Documento não publicado). Disponível para consulta no link: DOI: 10.13140/RG.2.2.25154.18884. Acesso em 16/10/2024.



VAN DRIE, Melissa. **Théâtre et technologies sonores (1870-1910)**. Une réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision. Orientação: Marie-Madeleine Mervant-Roux. 2010. Tese (Doctorat en Études Théâtrales) – Université Paris 3, Paris, 2010. (Manuscrito não publicado).

VAN DRIE, Melissa. Des modèles phonographiques pour de nouvelles voix théâtrales. **Théâtre/Public**, Gennevilliers, nº 201, p. 46-50, julho-setembro de 2011.

WEGNER, Ana. **Transições Tecnológicas na Sonoplastia Teatral**: Perspectivas Históricas e Transculturais (1970-2010). Projeto de pesquisa de pós-doutorado submetido à FAPESP. São Paulo: FAPESP, 2024. (Documento não publicado).

Marie-Madeleine Mervant-Roux é Diretora de Pesquisa Emérita do Centre National de la Recherche Scientifique - CNRS (THALIM/ARIAS).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1231-5918>

E-mail: marie-madeleine.mervant-roux@cnrs.fr

Disponibilidade dos dados da pesquisa: o conjunto de dados de apoio aos resultados deste estudo está publicado no próprio artigo.

Este texto inédito, traduzido do francês por Rafaella Uhiara, também se encontra publicado em francês e inglês neste número do periódico.

Recebido em 17 de março de 2024

Aceito em 01 de julho de 2024

Editoras responsáveis: Rafaella Uhiara; Ana Wegner

