As histórias ignoradas pela História do Teatro: a Transmissão Oral entre Técnicos de Som no Teatro Paulistano*

Eduardo Joly
Rafaella Uhiara

* O presente texto resulta de pesquisas desenvolvidas com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, processos 2025/00802-7, 2023/12789-0 e 2022/15032-4.

doi.org/10.51427/978-989-9238-13-8.18

Eduardo Joly orcid.org/0009-0008-6040-445X *Rafaella Uhiara* orcid.org/0000-0002-8939-1655

Abstract

KEYWORDS
oral transmission
sound design
sound history of theatre
oral memory of theatre techniques

Stories overlooked by Theatre History: the oral transmission of technical sound knowledge among theatre professionals in São Paulo

This paper aims to reflect on the challenges faced by the historiography of the performing arts in relation to sound techniques and the work of sound designers. The absence of sound professionals and artists in theatre histories is not merely an oversight, but a symptom of two structural issues: a hierarchical model that privileges intellectual labour over so-called "technical" crafts (Heinich, 1993), and a widespread lack of interest among theatre theorists in the sonic dimension of performance throughout the twentieth century (Larrue; Mervant-Roux, 2016). This paper thus proposes a perspective on the history of sound technique, knowledge largely transmitted orally among technicians backstage, in control rooms, and theatre booths. It calls for a re-examination of memory and recognition within the performing arts, and for an acknowledgment of the multiple, unpublished histories of theatre.

Interest in the history of technicians reveals the difficulty in accessing documents, notes, or traces of their professional activities, due to the lack of a systematic archival tradition and the limited attention this area has received in theatre studies. By addressing the precariousness of technical archives and the scarcity of scholarly focus on this aspect of theatre-making, this paper exposes the fragility of a theatrical memory that neglects a fundamental part of its creative process. This highlights the urgent need to establish academic research spaces that legitimize these voices and give visibility to the oral memory of technical theatre. This includes seeking information in an alternative kind of archive—namely, the technicians themselves: their narratives, repertoires, and practices—through listening-based methodologies, interviews, and testimonies, which are recognised here as legitimate forms of knowledge and preservation of artistic history. In the words of oral historian Alessandro Portelli, "interviews always reveal unknown events or unknown aspects of known events: they always cast new light on unexplored areas of daily life among non-hegemonic classes" (PORTELLI, 1996). This is precisely what we aim to achieve by bringing these "technicians' conversations" into the legitimate spaces of research in the performing arts, where they can be recognised as bearers of the history of theatrical technique.

This paper is grounded in studies and interviews with sound professionals and theatre sound artists conducted by Eduardo Joly, sound technician and sound performer, as part of his master's research project "Elements for a history of sound technique in the performing arts. Survey and analysis of the contribution of sound designer and sound engineer Flávia Calabi to the São Paulo theatre scene between 1978 and 2012", currently being developed in the Graduate Programme in Performing Arts at the University of São Paulo (2025–2027), under the supervision of Rafaella Uhiara and funded by the São Paulo Research Foundation – FAPESP (#2025/00802-7). The research is part of the project "Sound Archives of Theatre: Implementation of a Basis for Research on the Sound Dimension in Performing Arts", developed at the Theatre Documentation Centre of the University of São Paulo (2023–2028), coordinated by Rafaella Uhiara and supported by FAPESP (#2022/15032-4).

Introdução

Este ensaio parte de um desafio central para a historiografia das artes cénicas: como aceder à memória de práticas técnicas que, historicamente, foram invisibilizadas, pouco documentadas e raramente reconhecidas como parte do património cultural do teatro? Ao tomar como objeto de estudo a trajetória da sonoplasta e engenheira de som Flávia Calabi (1944–2012), procura-se refletir sobre os limites e as possibilidades dos arquivos não convencionais na reconstrução de uma história da técnica sonora nos palcos brasileiros — em especial, a partir de relatos orais, registos técnicos dispersos e saberes corporificados que ainda não se inscrevem, de modo consistente, nas formas tradicionais de documentação teatral.

Essa problemática emerge de forma contundente na tese de mestrado em desenvolvimento intitulada *Elementos para uma história da técnica sonora nas artes cénicas. Levantamento e análise da contribuição da sonoplasta e engenheira de som Flávia Calabi para a cena paulistana entre 1978 e 2012*[1], desenvolvida por Eduardo Joly, técnico de som e *performer* sonoro. Ao investigar o contributo de Calabi para o teatro paulistano, especialmente por meio da sua atuação no Theatro Municipal de São Paulo e na formação de profissionais da área, a ausência quase total de registos institucionais ou documentação técnica preservada impôs-se como um dado incontornável. O que deveria ser um ponto de partida — rastrear documentos, programas de espetáculos, *riders* técnicos, plantas de som, anotações — revelou-se, na verdade, uma espécie de vazio de arquivo.

Esse vazio, contudo, não corresponde a uma ausência de memória, mas à necessidade de deslocar o olhar para outras formas de arquivo: arquivos que residem nas pessoas, nos relatos partilhados entre colegas, nos procedimentos corporais repetidos em montagens, nas escolhas técnicas sedimentadas por uma "escola de pensamento sonoro" transmitida informalmente. Como lembra Portelli, "Fontes são pessoas, e não documentos" (1996: 59). É a partir desse entendimento que a pesquisa propõe uma escuta situada, que valoriza tanto a oralidade quanto os arquivos técnicos digitais ou analógicos — como projetos de som, arquivos de mesa, folhas de *input/output*, gravações e outros materiais de uso interno — como documentos fundamentais para se repensar o que pode ser considerado um acervo da técnica sonora.

1 Mestrado em artes cênicas realizado no PPGAC - ECA - USP com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP, 2025/00802-7) vinculada projeto "Arquivos Sonoros de Teatro: implementação de uma base para a pesquisa da dimensão sonora em Artes Cênicas", realizado no Centro de Documentação Teatral da Universidade de São Paulo (2023-2028), com coordenação de Rafaella Uhiara, e auxílio Jovem Pesquisador da FAPESP (2022/15032-4).

A trajetória de Flávia Calabi, neste contexto, funciona como um estudo de caso emblemático. Referência incontornável no *áudio* brasileiro, Calabi teve uma atuação decisiva na consolidação de modos de escuta e montagem que influenciaram gerações de profissionais. Contudo, a dificuldade em encontrar registos sobre a sua atuação evidencia não apenas a negligência institucional com os trabalhadores da técnica, mas também uma conceção restrita de arquivo — centrada em documentos visuais, textuais ou ligados à autoria artística reconhecida. Por isso, este trabalho propõe ampliar as noções de documento e acervo, incorporando registos técnicos não convencionais e subjetividades como elementos centrais da construção histórica.

Esse esforço insere-se no projeto de pesquisa "Arquivos Sonoros de Teatro: implementação de uma base para a pesquisa da dimensão sonora em artes cénicas", coordenado pela Professora Doutora Rafaella Uhiara, e impulsionado pela doação à USP do acervo de Tunica Teixeira — pioneira da sonoplastia teatral no Brasil. Trata-se, portanto, de um campo de pesquisa em constituição, que procura não apenas recuperar trajetórias esquecidas, mas repensar criticamente os próprios critérios de arquivamento, legitimação e transmissão de conhecimento no teatro.

Ao longo deste ensaio, argumenta-se que reconhecer subjetividades, relatos orais e registos técnicos não convencionais não é apenas uma questão de ampliar as fontes disponíveis: é uma forma de redefinir a própria noção de arquivo nas artes performativas, abrindo espaço para outras formas de memória, outras epistemologias e outros protagonistas da cena.

Flávia Calabi e a ausência de registos da memória da Técnica Sonora

Flávia Calabi é considerada uma referência no universo profissional do *áudio* no Brasil, com uma carreira que se estende por quase três décadas, marcada principalmente pela sua atuação como engenheira de som e sonoplasta. Além disso, ensinou toda uma geração de profissionais que puderam trabalhar ao seu lado ou que foram seus alunos no IAV - Instituto de Áudio e Vídeo, uma importante escola de formação de técnicos de som no Brasil numa época em que conceitos como "desenho sonoro" ou *"designer sonoro"* ainda não estavam consolidados ou sequer eram compreendidos como um item a ser considerado nas produções. Flávia consolidou, entre os técnicos, uma verdadeira "escola de pensamento sonoro", marcada pela busca de uma escuta

mais orgânica e menos percetível como algo artificial ou amplificado, o que consequentemente elevou o nível do tratamento sonoro nas artes da cena no período em que atuou e nos períodos subsequentes. André Omote, importante técnico e *sound designer* que trabalhou com Flávia, realça a sua atenção à chamada "imagem sonora": "Ela construía tão bem essa *imagem* que o público nem percebia que o som vinha de um microfone ou de uma caixa acústica" (Omote, 2024). Esse cuidado com a naturalidade do som, hoje comum entre profissionais da área, era inovador na época, e refletia uma abordagem pioneira na conceção e no pensamento do som em cena. Ela "elevou o *áudio* do teatro a outro patamar" (*ibid*.).

A sua trajetória teve início em Nova Iorque, onde estudou no Institute of Audio Research (IAR), a mais antiga escola dedicada à formação em gravação, engenharia e produção musical. Fundada nos anos 1970, a instituição visava atender a uma crescente procura de pessoas sem experiência prévia que procuravam ingressar na indústria fonográfica. Após essa formação, Flávia realizou um estágio de mestrado na Universidade de Música e Artes de Tóquio, no Japão — um polo de inovação tecnológica em *áudio* naquele período. Foi lá que se encantou pelos processos de gravação de orquestras, área na qual viria a destacar-se e a tornar-se uma especialista reconhecida. De volta ao Brasil, em 1978, passou a atuar como engenheira de som e *mixadora*. Nos anos 1980, fundou a Radar Sonorizações, empresa voltada para alugueres (*locações*) e montagem de sistemas de *áudio* em São Paulo. A reputação da Radar construiu-se a partir do profundo conhecimento técnico de Flávia, que rapidamente conquistou contratos relevantes, como o da sonorização e gravação de óperas, orquestras, espetáculos de teatro e dança no Theatro Municipal de São Paulo. Entre 2000 e 2010, liderou a reestruturação do sistema de som do teatro e coordenou diversos projetos de gravação e *desenho sonoro* das produções que por lá passaram.

Contudo, mesmo diante de evidências da sua importância profissional, ao enfrentar o desafio de estudar a sua trajetória, o que se encontra não é um vasto panorama de registos sobre o seu trabalho, mas sim uma escassez de informações que possam, no mínimo, construir uma linha do tempo da sua atuação como sonoplasta e engenheira de som nas artes cénicas. Um desafio, tratando-se de uma profissional cuja categoria não possui tradição de arquivamento das suas próprias atividades, ou seja, da sua própria história. Não se pode, porém, culpabilizar uma classe pela negligência da escrita da sua própria história. Essa ausência não é um mero lapso, mas o sintoma de dois elementos estruturais: o desinteresse histórico da teatrologia pela dimensão sonora do teatro e a supervalorização do trabalho intelectual em detrimento das atividades consideradas meramente "técnicas". Uma "tradição" absorvida pelos agentes da técnica, que não veem sentido no arquivamento da sua própria trajetória.

Um exemplo desse terreno de escassez em termos de arquivos históricos sobre a técnica sonora nas artes da cena pode ser encontrado numa busca no acervo do Theatro Municipal de São Paulo, instituição na qual Flávia Calabi sonorizou e gravou espetáculos por quase dez anos e na qual aparecem apenas três eventos com o seu nome identificado. Os responsáveis pela documentação não souberam explicar a ausência de registos, mas uma possível explicação é que, como ela atuava via empresa terceirizada, não era costume inserir esse tipo de crédito nos programas dos espetáculos. De facto, como observa Kleber Marquez, técnico de som que trabalhou com Flávia no Municipal: "Na época, a sonorização nem era mencionada nos programas" (Marquez, 2025). Em sua primeira entrevista para a nossa pesquisa, André Omote retifica esta realidade: "Tem pouca coisa [documentada]. Eu acho que tem até curioso quando eu vou procurar algumas coisas [da Flávia Calabi]. É uma era que não tinha *internet*, né? [...] As coisas que tinham eram em papel e é difícil achar material" (Omote, 2024).

Diante deste panorama e do exemplo de ausência de créditos numa instituição de tamanha importância no cenário artístico de São Paulo, questiona-se: onde estaria o acervo de Flávia com arquivos de gravações que realizou nesse período? Existem ainda anotações técnicas, *riders* de *desenho de som*, etc., que podem contribuir para a construção da sua trajetória? E por que ninguém nunca se importou com o que esses documentos poderiam dizer-nos ou ensinar-nos sobre a história da técnica sonora nos teatros de São Paulo?

Ao deparar-se com uma quase total ausência de registos históricos sobre a sua atividade em particular, torna-se necessário trabalhar com outra categoria de arquivos, mais ligada a sujeitos e às suas experiências do que a instituições e às suas transações. Neste sentido, aproveita-se o facto de o investigador ser também o sujeito técnico que encontra, no seu dia-a-dia, colegas de profissão que conviveram com Flávia ou, pelo menos, convivem ainda com os ecos dos relatos sobre o seu legado técnico.

Um legado amplamente reconhecido por aqueles que trabalharam com ela. Marcelo Claret, fundador do Instituto de Áudio e Vídeo (IAV), onde Flávia lecionou por mais de dez anos, destaca a sua generosidade na transmissão de conhecimento: "O que ela sabia, não escondia de ninguém. Isso era raro há 30 anos, quando a partilha (*compartilhamento*) ainda não era uma prática comum" (Claret, 2025). Essa postura pedagógica contribuiu decisivamente para o desenvolvimento técnico do setor, especialmente no teatro paulistano, influenciando uma geração de profissionais com uma visão de som mais voltada à escuta e à construção sonora como experiência artesanal — não como produto meramente técnico de caixas e *consoles*. Como afirma Juliano

Randal, técnico que trabalhou com ela no Teatro Municipal: "Não era o melhor som do mundo, mas era artesanal. Tinha um jeito" (Randal, 2025).

Esse "jeito" — a maneira como Flávia pensava a sonorização e a importância que dava ao som —, segundo Randal, consolidou uma verdadeira escola de pensamento sonoro entre os seus colaboradores, marcada pela busca de uma escuta mais orgânica e menos percetível como algo artificial ou amplificado. "A ideia era encontrar sons tão naturais quanto possível, minimizando a perceção dos aparatos técnicos. Isso se tornou uma escola", afirma (Omote, 2025). Guilherme Ramos, outro técnico formado por Flávia e atual coordenador de som da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITSP), reforça esse princípio: "A intenção era amplificar de modo que parecesse o mais natural possível. Às vezes nem parecia que havia um microfone. Onde quer que estivéssemos no teatro, o som era sutil, quase imperceptível. Muito sutil mesmo" (Ramos, 2025).

Estes exemplos de relatos não dão conta somente de apresentar a importância de uma personagem num contexto. Eles ajudam a compreender uma face da história teatral de São Paulo cujas informações se tornam parte fundamental na composição de um acervo a respeito da técnica sonora teatral e uma possibilidade de legitimação destas vozes e valorização da sua memória e de conservação dos seus arquivos.

Pessoas Fontes e Arquivos Sonoros

Diante da falta ou diminuta quantidade de documentos escritos, ficam as pessoas e os seus relatos. Ou nas palavras de Portelli: "Fontes são pessoas, e não documentos" (1996: 59). O que, para o historiador, seria o principal paradoxo da história oral e das memórias, no qual, os factos narrados numa entrevista pelo entrevistado não comporiam a totalidade da sua vida. Para ele, o ato de narrar "consiste precisamente em expressar o significado da experiência através dos fatos: recordar e contar já é interpretar" (*ibid.*). Uma construção de subjetividade "através do qual as pessoas constroem e atribuem o significado à própria experiência e à própria identidade" (*ibid.*).

Estas subjetividades — conhecimentos, informações, procedimentos e ensinamentos — também são encontrados num processo de sonorização e constituem um importante conjunto de contributos para o entendimento da história do pensamento sonoro para as artes cénicas. O profissional responsável por este pensamento costuma identificar-se como *"sound designer"*, ou, como define o pesquisador Lívio Tra-

gtenberg, "Ele determina como serão dispostas as bocas em relação aos ouvidos da cena. Por onde e como soa o espetáculo" (1999: 148). O seu trabalho abrange desde decisões criativas até a execução de etapas técnicas, que envolvem a escolha de equipamentos — como *alto-falantes*, microfones, mesas de som digitais e sistemas de transmissão sem *fio* — até a montagem e a integração desses dispositivos num sistema funcional. Tudo isso sob a lógica do *"desenho sonoro"*, que orienta a configuração e operação do sistema.

Essa cadeia técnica exige uma sequência precisa de ações, com métodos e normas específicas para garantir o bom funcionamento do som no espetáculo. A equipa (*equipe*) técnica responsável por essa engrenagem sonora é formada por diferentes funções. No topo da estrutura estão os *sound designers*; na base, os montadores de sistemas de som. Entre eles, embora nem sempre organizados de forma hierárquica clara, encontram-se técnicos de *monitor*, técnicos de *PA*, *microfonistas* e coordenadores de *rádio frequência* — funções que muitas vezes se acumulam num único profissional, conforme a procura (*demanda*) da produção. Sem esse conjunto de funções, não há som no teatro. E se o som é ouvido com clareza e qualidade, é porque esses profissionais atuaram de forma coordenada, antes e durante as apresentações, mantendo uma cadeia técnica de operações essencial e contínua.

Contudo, muitas vezes, este processo não possui um registo escrito e está somente na cabeça do *desenhista sonoro*. Em trabalhos de maior vulto, atualmente, há um padrão de registo destas informações que foi sendo absorvido por alguns profissionais e que acabou por estabelecer um certo procedimento de escrita destas informações. Guilherme Ramos explica que, basicamente, as informações são colocadas numa: "*planilha excel* onde você mapeia toda a parte de *input* — entradas de sons no sistema — e todo o material que é usado. E tem um *drive* que você coloca os arquivos de mesa e os arquivos de plantas" (Ramos, 2025). Além destas informações, há o que Ramos chama de "documento": "Ele é um *rider*. Só que ele está sempre aberto para a gente. Principalmente nas montagens. Porque as coisas vão mudando ali durante e a gente atualiza na hora" (*ibid.*).

Como se pode observar, são arquivos de sistematização de informações técnicas que fazem com que o som atue e as vozes que "entram" no sistema "saiam" pela fonte sonora adequada até os ouvidos dos espectadores. Estas informações são convertidas numa linguagem digital que fica gravada nas *consoles* que servirão para a operação do som no momento do espetáculo. Este registo é alterado conforme avança a temporada de acordo com as necessidades. Ele é chamado de "projeto sonoro" que exprime a criação do *designer sonoro*. Sendo um arquivo digital, ele é extremamente importan-

te e, no caso da sua perda, perde-se toda a criação sonora envolvida no processo. A soma das informações contidas no relato de Ramos, somadas ao arquivo do "projeto sonoro", são os principais arquivos que são armazenados num trabalho de sonorização e que podem ser um dos elementos de um acervo da técnica sonora. Somados a esses, pode-se acrescentar ainda as gravações do espetáculo.

Contudo, não parecem ser estes arquivos e informações os principais itens de um acervo da técnica sonora. Apesar da sua clara importância, sustenta-se aqui que estes registos são somente parte do resultado final de uma cadeia de operações. Somadas a eles, devem ser acrescidas as narrativas nascidas nos intervalos de montagens, madrugadas adentro, e que conservam, além de factos, conhecimentos não contidos em manuais. Um legado responsável por elevar o conhecimento dos agentes envolvidos e, consequentemente, contribuir para elevar o nível de conhecimento das habilidades envolvidas. Olhar para estas contribuições e para aqueles que as relatam, como arquivos de uma história da técnica sonora, amplia o território de possibilidades do que seriam os arquivos de um acervo. Mas, para isto, é necessário que se absorvam outras formas de se olhar para esta técnica e para os seus agentes.

Ainda que os arquivos digitais, as *planilhas de input/output*, os documentos de montagem e os relatos dos *sound designers* revelem um conjunto significativo de conhecimentos operacionais e criativos, esses materiais continuam à margem da documentação oficial das artes cénicas. A sua existência, muitas vezes restrita aos *drives* pessoais, *consoles* digitais e à memória dos profissionais, contribui para a invisibilização do som enquanto dimensão estruturante da cena teatral. Esses registos, que operam entre o técnico e o subjetivo, não apenas revelam procedimentos, mas condensam modos de pensar e fazer que, embora fundamentais, raramente são considerados património cultural ou objeto legítimo de análise crítica. Essa negligência não é casual. Como demonstram Larrue e Mervant-Roux, há um silenciamento histórico da experiência sonora nos estudos teatrais, marcado por um predomínio ocularcentrista que desvaloriza aquilo que não se vê (2016: 10). A seguir, investiga-se como esse apagamento do som foi-se consolidando na teatrologia moderna — e as consequências desse processo para a constituição dos estudos sobre a técnica sonora no teatro.

O Som no Teatro: um universo historicamente silenciado pela teatrologia moderna

O interesse pela dimensão sonora do teatro é surpreendentemente recente. "O teatro não é quase nunca analisado como [um lugar onde se escuta] e esse facto, por si só, merece ser analisado", escrevem Marie-Madeleine Mervant-Roux e Jean-Marc Larrue no editorial de um número temático sobre o som do teatro publicado na revista francesa *Théâtre/Public* (2010: 5, tradução nossa). Tal perceção também é partilhada por pesquisadores do mundo anglófono. George Home-Cook, por exemplo, da University of Gloucestershire, no Reino Unido, observa que poucos trabalhos académicos a respeito do tema haviam sido realizados até a publicação do seu livro, em 2015, e cita, a seu ver, somente cinco pesquisas relevantes entre 1936 e 2010 (Home-Cook, 2015). No Brasil, um levantamento em periódicos de Artes Cénicas nacionais demonstra que apenas 1,7% dos artigos publicados versam sobre aspetos sonoros do teatro, com exceção da voz, que é bastante abordada por pesquisadores do campo da atuação (Trevisan, 2024). O mesmo panorama de escassez de pesquisas na área levanta a questão: por que o som é tão pouco estudado pelos pesquisadores das artes cénicas?

Segundo Jean-Marc Larrue e Marie-Madeleine Mervant-Roux, apesar das numerosas reflexões sobre aspetos pontuais do som no teatro, como a voz, a acústica das salas, a sonoplastia, as técnicas sonoras ou a música de cena, essas pesquisas não se relacionavam entre elas até então; "a dimensão sonora não era considerada como um elemento estruturante do teatro, tão importante e significativa quanto a visualidade" (2016: 10). Na pesquisa, também puderam observar uma tendência curiosa de que, "apesar da abundância, riqueza e cuidadosa preservação de gravações sonoras de espetáculos, os especialistas em teatro na Europa raramente as utilizaram desde o estabelecimento dos estudos teatrais como disciplina académica independente na segunda metade do século XX" (Mervant-Roux, 2024, tradução nossa). Em 2007, um pequeno grupo de pesquisadores chegou a identificar o que chamaram de "esquecimento sistemático e sintomático do som" (Larrue; Mervant-Roux, 2016, tradução nossa).

A hipótese formulada para tal "esquecimento" fundamenta-se no domínio do "ocularcentrismo" na pesquisa em artes cénicas, que "ocupa uma posição desproporcional em detrimento da realidade sonora estrutural da representação, que engloba palco e plateia" (Larrue; Mervant-Roux, 2010: 5, tradução nossa). Home-Cook também

observa a tendência de "considerar a teatralidade em termos do que vemos, em oposição ao que ouvimos" (2015: 10, tradução nossa).

Essa abordagem centrada na visualidade agrava-se com a modernidade teatral, que se forjou num distanciamento em relação a uma tradição anterior, profundamente ligada ao texto e, como demonstra o termo em inglês para público, *"audience"*, que literalmente significa "aqueles que ouvem", historicamente, a experiência teatral estava mais associada à escuta apoiada fortemente na musicalidade dos versos e na arte da declamação. Contudo, a legitimação da encenação como arte autónoma no final do século XIX diminui gradualmente o peso do texto mas, mesmo assim, a teoria teatral, nas suas análises, abandona o som de modo mais amplo. Especificamente sobre as razões deste silenciamento do som no âmbito académico, Marie-Madeleine Mervant-Roux aponta que a negligência está intrinsecamente ligada à ascensão da encenação como arte autónoma no final da década de 1960. Com o estabelecimento dos estudos teatrais como campo independente, a conceção de que o teatro moderno era essencialmente visual, cenográfico e plástico tornou-se dominante, o que desqualificou os vestígios sonoros das representações (Mervant-Roux, 2023, § 4). Adicionalmente, o foco da nova teatrologia no corpo não-verbal levou a uma omissão da dimensão oral e sonora dos espetáculos. Esta perspetiva negligenciou o facto de a voz e o som estarem inscritos na totalidade da representação e serem elementos estruturantes do espaço teatral (Mervant-Roux, 2023, § 5). Outros fatores incluem a dificuldade metodológica em analisar arquivos sonoros, cuja temporalidade impõe um confronto "perturbador" com o passado, e a "surdez metodológica" dos próprios académicos de literatura que raramente utilizam fonogramas para iluminar a génese ou escrita do texto dramático (Mervant-Roux, 2023, §§ 6-7, 9-10).

Essa marginalização da escuta na teoria teatral não se limita ao campo académico. Ela reverbera diretamente nas práticas profissionais e nos modos de nomear e reconhecer os agentes do som dentro da cadeia produtiva do teatro. A desvalorização simbólica do sonoro repercute nas nomenclaturas adotadas, na disputa por reconhecimento autoral e, principalmente, nas assimetrias salariais entre aqueles que criam com som e os demais criadores da cena. O apagamento teórico do som traduz-se, assim, num campo tensionado por uma distinção recorrente — e nem sempre clara — entre o trabalho técnico e o trabalho criativo.

Trabalho Técnico *versus* Trabalho Criativo

Um abandono evidente até na indefinição lexical no campo do som do teatro. O vocabulário para designar os diferentes elementos que compõem a criação sonora no teatro ou mesmo os ofícios ligados a ele são imprecisos, vagos ou mesmo controversos[2]. Em entrevistas realizadas em 2009 para um estudo sobre a confusão em torno do termo "sonoplastia", uma questão sobressai: a necessidade de adoção de novos termos para demarcar a diferença entre um trabalho de criação conceptual e um trabalho de execução técnica. É recorrente optar-se por termos, geralmente provenientes do inglês (traduzidos ou emprestados tal qual), como "desenhista de som" ou *"sound designer"*, para diferenciar o criador do técnico. Como constatado nesta pesquisa anterior, "[c]oloca-se em destaque a figura do *designer*, autor do *design*, o que realça o aspecto intelectual da criação conceptual" (Uhiara, 2013: 50).

Historicamente, a demarcação do trabalho conceptual do artista, considerado nobre, em detrimento do trabalho manual do artesão, remonta ao século XVIII, com a "ascensão do pintor da sua condição de artesão e pela consequente rutura da dicotomia entre artes mecânicas e artes liberais, impulsionada pelo esforço de elevar a pintura do primeiro para o segundo grupo" (Heinich, 1990: 4, tradução nossa). Num estudo sobre a transformação dos termos e noções de "artista" e "artesão", a socióloga da arte Nathalie Heinich constata que em 1719, o termo "artesão" já começava a carregar uma carga pejorativa ("o pintor não pode mais ser designado como um "simples" artesão") (1990: 3, tradução nossa). Em 1771, já se vê no dicionário a oposição entre artista e artesão ("operário que trabalha nas artes mecânicas") "pelo grau de intelectualização ("...que pressupõem menos inteligência, como sapateiro, serralheiro, marceneiro, chapeleiro...")" (1990: 9, tradução nossa). Atualmente, um ofício do campo do intelecto é mais valorizado, gozando, portanto, de mais prestígio social e remunerações melhores que os trabalhos manuais.

No universo do som no teatro, a escolha por termos que demarquem a diferença entre o trabalho conceptual num espetáculo, de "conceção" do som, e o trabalho considerado "técnico", tem uma implicação direta na remuneração. No I Encontro de So-

2 Vale indicar que um projeto de Dicionário de Sonoridades da Cena: termos e conceitos, está sendo desenvolvido neste momento dentro do projeto "Arquivos Sonoros de Teatro" em parceria com o projeto "Sonoridades da Cena", coordenado por César Lignelli, pesquisador e docente da Universidade de Brasília (UnB), atualmente pesquisador visitante na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (processo nº 2025/01572-5).

noplastia, discutiu-se a questão da definição do ofício de sonoplasta, levantando-se o problema de "a base salarial dos profissionais do som costum[a]r ser inferior à dos demais criadores do teatro, por ser constantemente associada ao domínio técnico" (Uhiara, 2013: 51-52). Essas reflexões, somadas à escassez de estudos sobre o som do teatro, evidenciam que a sua sonoridade tem sido historicamente marginalizada nos estudos teatrais. A escuta, embora constitua uma via fundamental da experiência cénica, foi silenciada por um paradigma visual dominante. Contudo, os estudos teatrais não são o único lugar em que esse silenciamento se opera. Ele também é evidente nos palcos nos quais atuam os profissionais da técnica.

A dificuldade em reconhecer o som como dimensão criativa e estrutural do teatro reflete, também, um desafio mais amplo: a invisibilidade das práticas técnicas. A fronteira entre trabalho técnico e artístico é constantemente tensionada nos bastidores do teatro, onde os gestos de montagem, operação e ajuste exigem conhecimento prático, sensível e situado. Para tornar visível esse saber-fazer — que é frequentemente intangível ou não registado — é necessário recorrer a ferramentas que permitam não apenas descrever a técnica, mas também compreender os modos pelos quais ela se articula a partir de relações humanas, materiais e contextuais. Uma dessas ferramentas é o conceito antropológico de "cadeia operatória".

A cadeia operatória do Som

O etnólogo e historiador das técnicas François Sigaut lembra que não se pode "observar" diretamente as técnicas: o que se vê são pessoas a fazer coisas — como um canalizador (encanador) a consertar uma fuga (vazamento) ou uma pá mecânica a escavar (cavando) uma rua (2002: 424). Essa invisibilidade da técnica — aqui compreendida de forma distinta da "tecnologia", muitas vezes associada exclusivamente aos equipamentos — torna necessário o uso de recursos diversos para a descrever. Segundo Ludovic Coupaye, antropólogo interessado nas áreas da antropologia das artes e técnicas, esta "invisibilidade" supõe o recurso à "cadeia operatória", "uma ferramenta para descrever, tornar visível e permitir a análise daquilo que as pessoas fazem" (2015: 478). O conceito foi por vezes associado negativamente a uma aceção de análise demasiadamente linear dos processos técnicos. Contudo, para diversos antropólogos e arqueólogos, a cadeia operatória pode ser utilizada para "documentar, explorar e qualificar as relações humanos-matérias, demonstrando o seu caráter intrinsecamente social" (2015: 479). O pesquisador explica ainda que "a cadeia operatória visibiliza a maneira pela qual um processo atravessa efetivamente as redes,

'recrutando' os elementos humanos e não humanos para 'encapsulá-los' no âmbito de um artefato" (2015: 487). Como artefato, Coupaye cita, como exemplos, um pote ou uma lança. Aqui, contudo, propõe-se como objeto o "desenho sonoro" de um espetáculo para, na estruturação da sua cadeia operatória, tal como proposta por Coupaye, investigar no processo de construção de um desenho sonoro os elementos que vão além do registo sistemático dos equipamentos, ligações de cabos e arquivos digitais decorrentes do processo de sonorização. Assim, visibilizam-se os humanos envolvidos e as suas relações no decorrer do fluxo do processo de montagem de um sistema de som para as artes cénicas. Nesse processo, os profissionais — no manuseamento dos seus equipamentos — empenham-se na produção de um desenho sonoro, e na medida em que acontece este "empenho" (engajamento), este "fabrica e transforma continuamente tanto o artefato quanto a(o) artesã(o)" (2015: 488). Isto é, à medida que o processo técnico avança em fluxo, as pessoas envolvidas mobilizam e são mobilizadas por diferentes atravessamentos na construção de um "desenho sonoro" que geram a transmissão de conhecimentos. Esses atravessamentos são tão ou mais importantes quanto o descritivo analítico da técnica e dos processos lineares da sua produção.

Esse movimento permite tornar visíveis os sujeitos e as formas pelas quais constroem e transmitem conhecimento ao longo do processo técnico. Ao observar a montagem de um sistema de som por meio da lógica da cadeia operatória, evidencia-se que esse conhecimento não é apenas uma sequência de procedimentos ou um conjunto de dados técnicos, mas sim algo que se constitui nas relações humanas, nas decisões situadas e nas negociações que ocorrem em tempo real. Trata-se, portanto, de um saber que circula no fazer, e que vai além do que está escrito nos manuais ou gravado nos arquivos digitais.

Com isso, amplia-se a maneira como podemos encarar a própria história do teatro: ela não está apenas nos textos, nas imagens ou nos registos oficiais, mas também nas circunstâncias temporais e subjetivas que moldam a experiência de quem participa da sua construção técnica. Como afirma Ecléa Bosi, ao narrar a sua experiência, o sujeito "evoca, dá voz, faz falar, diz de novo o conteúdo de suas vivências" (2003: 44). E ao fazê-lo, "vive atualmente e com uma intensidade nova a sua experiência" (*ibid.*). A memória, nesse sentido, não apenas preserva o passado — ela refaz o presente, atualiza os sentidos da prática e inscreve o saber técnico como parte fundamental da história cultural da cena.

Reconhecer o *desenho sonoro* como artefato técnico-cultural e analisá-lo por meio da cadeia operatória é, portanto, uma forma de reivindicar lugar para o som e os seus

agentes nos registos da história do teatro. Ao valorizar os modos de fazer e lembrar desses profissionais, amplia-se o escopo do que pode ser considerado acervo, memória e criação na cena contemporânea.

Conclusão

A tentativa, ainda que parcial, de traçar um panorama histórico da técnica sonora a partir da trajetória de Flávia Calabi revela a urgência de uma abordagem que vá além dos registos convencionais da história teatral. Essa proposta articula-se em três eixos principais.

O primeiro é o reconhecimento das condições históricas que moldaram a memória oficial do teatro, marcada pela ausência ou invisibilização da técnica e dos seus agentes nos registos dominantes. O segundo eixo refere-se à necessidade de escutar e valorizar os profissionais da técnica como sujeitos de conhecimento — verdadeiros "pessoas-documento" — cujas experiências não se deixam capturar apenas por classificações binárias entre criação e execução. Trata-se de adotar um olhar capaz de aceder à complexidade das suas práticas, subjetividades e modos próprios de narrar e operar. O terceiro eixo consiste na legitimação de materiais frequentemente desconsiderados como documentos históricos — como plantas de som, *riders* técnicos, listas de equipamentos, arquivos de *console*, anotações de montagem e gravações de espetáculos — como parte constitutiva de um possível acervo da técnica sonora.

Esses três eixos convergem para uma conclusão central: reconhecer subjetividades, relatos orais e registos técnicos não convencionais não é apenas ampliar o repertório de fontes da história do teatro — é redefinir, de forma profunda, a própria noção de arquivo nas artes performativas. Isso significa considerar que o conhecimento transmitido pela prática, pela escuta e pela memória é tão legítimo quanto aquele fixado nos registos escritos e visuais.

Portanto, ao valorizar essas formas de saber e os seus modos de transmissão, torna-se possível repensar a historiografia das artes cénicas, incorporando vozes e práticas silenciadas pelo paradigma ocularcentrista e pelas hierarquias entre arte e técnica. Como afirma Portelli, esse gesto crítico pode iluminar "áreas inexploradas da vida diária das classes não hegemônicas" (1997: 31) e, nesse processo, abrir espaço para uma nova história da cena — menos centrada na imagem e no texto, e mais atenta ao som, à escuta e aos corpos que operam os bastidores da criação teatral.•

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bosi, Ecléa. 2003. *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social* (São Paulo: Ateliê Editorial).

Claret, Marcelo. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 29 de maio (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Coupaye, Ludovic. 2017. 'Cadeia operatória, transectos e teorias: algumas reflexões e sugestões sobre o percurso de um método clássico', em *Técnica e transformação: perspectivas antropológicas*, ed. por Carlos Emanuel Sautchuk (Rio de Janeiro: ABA Publicações), pp. 475–94.

Coupaye, Ludovic. 2015. 'Chaines Opératoires: How to Document and Understand the Processual and Social Nature of Techniques', em *Artefacts*, ed. por Penny Spikins e B. R. S. (Cambridge: Cambridge University Press), pp. 477–92.

Heinich, Nathalie. 1990. 'De l'apparition de l'"artiste" à l'invention des "beaux-arts"', *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 37, n.º 1: 3–35.

Home-Cook, George. 2015. *Theatre and Aural Attention. Stretching Ourselves* (Londres: Palgrave Macmillan).

Larrue, Jean-Marc, e Marie-Madeleine Mervant-Roux (eds.). 2010. 'Editorial do dossiê "Le son du théâtre 1 - Le passé audible"', *Théâtre/Public*, 197: 5–9.

Larrue, Jean-Marc, e Marie-Madeleine Mervant-Roux (eds.). 2016. *Le son du théâtre XIXe-XXIe siècle: histoire intermédiale d'un lieu d'écoute moderne* (Paris: CNRS Éditions).

Larrue, Jean-Marc, e Marie-Madeleine Mervant-Roux (eds.). 2016. 'Le son, parent pauvre des études théâtrales?', *Études théâtrales*: 9–12.

Marquez, Kleber. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 5 de maio (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2024. 'De um "passado audível" a outro, um mesmo protocolo de escuta?', trad. por Rafaella Uhiara, *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 14, n.º 4: 1–25.

Mervant-Roux, Marie-Madeleine. 2023. 'Des sons doublement oubliés (par les théâtrologues et par les littéraires) : les archives audio du théâtre', *Colloques en ligne / Fabula*, https://www.fabula.org/colloques/document9237.php [acesso em 17 de abril de 2025].

Omote, André. 2024. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 27 de junho (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Omote, André. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 5 de maio (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Portelli, Alessandro. 1996. 'A filosofia e os fatos. Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais', *Tempo*, 1, n.º 2: 59–72.

Portelli, Alessandro. 1997. 'O que faz a história oral diferente', trad. por Maria Therezinha Janine Ribeiro, *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 14, https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11233 [acesso em 17 de abril de 2025].

Ramos, Guilherme. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 14 de abril (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Randal, Juliano. 2025. Entrevista concedida a Eduardo Joly, 5 de maio (submetida para publicação na *Revista Voz e Cena*).

Sigaut, François. 2002. 'Note à propos des techniques'. *Terrain*, 38: 153–56.

Tragtenberg, L. 1999. *Música de cena: dramaturgia sonora* (São Paulo: Editora Perspectiva e FAPESP).

Trevisan, Tarsila. 2024. *A surdez da pesquisa teatral: levantamento bibliográfico e a ausência de estudos sobre aspectos sonoros no teatro* (São Paulo: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo) [Póster, processo n.º 2024/02172-8].

Uhiara, Rafaella. 2013. '"Sonoplastia", termo em desuso?', *Revista A[l]berto*, 4: 3–10.

← VOLTAR AO ÍNDICE