



HISTÓRIA E CULTURAS SONORAS

Grandville, Jean Ignace Isidore Gérard  
(1803-1847), "La Caricature", Paris, 1831-09-01

DOSSIÊ  
HISTÓRIA E  
CULTURAS  
SONORAS  
- ARTIGO -

## RETRATO DO DISCO COMO "MEDIADOR FLUIDO" DAS CULTURAS POLÍTICAS<sup>1</sup>

Contato  
Cral (EHESS-CNRS)  
54 bd Raspail  
75006 – Paris – França  
[jonathan.thomas@ehess.fr](mailto:jonathan.thomas@ehess.fr)

 Jonathan Thomas<sup>2</sup>

École des Hautes Études en Sciences Sociales  
Paris – França

### Resumo

Este artigo apresenta um resumo de minhas pesquisas sobre os discos de propaganda produzidos na França no século XX. Proponho a noção de "mediador fluido" para descrever a capacidade desses discos, portadores de culturas políticas sonoras, de serem ouvidos em espaços sociais hostis a tais culturas. Com base em casos históricos, analiso essa capacidade sob os prismas do imaginário e das temporalidades do disco e do som gravado.

### Palavras-chave

discos – culturas políticas – mediação – propaganda – França.

<sup>1</sup> Artigo não publicado em plataforma *preprint*. Todas as fontes e a bibliografia utilizadas são referenciadas no artigo. Traduzido do francês por Virgínia de Almeida Bessa. Todos os registros de áudio mencionados no texto estão disponíveis para audição no endereço <http://www.memoriadamusica.com.br/site/index.php/texto-e-audio/29-texto-e-audio/dossie-historia-e-culturas-sonoras/499-retrato-do-disco-como-mediador-fluido-das-culturas-politicas-jonathan-thomas>

<sup>2</sup> Doutor em Música, História e Sociedade pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), membro do Centro de Pesquisa em Artes e Linguagem (CNRS/EHESS), Paris, França.



## DOSSIER



### HISTORY AND SOUND CULTURES

Grandville, Jean Ignace Isidore Gérard  
(1803-1847), "La Caricature", Paris, 1831-09-01

HISTORY AND  
SOUND  
CULTURES  
DOSSIER  
- ARTICLE -

## PORTRAIT OF DISCO AS A "FLUID MEDIATOR" OF POLITICAL CULTURES

Contact  
Cral (EHESS-CNRS)  
54 bd Raspail  
75006 – Paris – France  
[jonathan.thomas@ehess.fr](mailto:jonathan.thomas@ehess.fr)

 Jonathan Thomas

École des Hautes Études en Sciences Sociales  
Paris – France

### Abstract

This article summarizes my research on propaganda discs produced in France in the 20th century. I introduce the new notion of "fluid mediator" to describe the capacity of these discs, bearers of sound political cultures, to be heard in social spaces hostile to these cultures. Using historical cases, I analyze this capacity through the prisms of the imaginary and the temporalities of the disc and the sound recorded.

### Keywords

discs – political cultures – mediation – propaganda – France.

Ao longo de todo o século XX, suportes do som gravado foram utilizados pelas organizações políticas francesas como instrumentos de propaganda<sup>3</sup>. Desde o início dos anos 1900, discursos eram registrados em cilindros para serem difundidos em reuniões políticas. Em 1909 e 1910, duas séries de discos reuniram, pela primeira vez, cantos socialistas e monarquistas para a propaganda, respectivamente, da Seção Francesa da Internacional Operária (SFIO) e da Ação Francesa<sup>4</sup> (AF)<sup>5</sup>. Durante a década de 1930, a maioria dos partidos fazia propaganda política por meio de discos ou, como chamaríamos hoje, propaganda sonora gravada, graças à disponibilidade de catálogos com várias dezenas de discos produzidos por empresas militantes. Após a Segunda Guerra Mundial, essa forma de propaganda perdurou como instrumento de mobilização pelo discurso, como difusor cotidiano de estetizações da política através da música ou como uma maneira de trabalhar a memória por meio da compilação de documentos históricos sonoros. O princípio subjacente a esses usos é simples: ampliar consideravelmente, no tempo e no espaço, as possibilidades de transmitir a ouvintes distantes discursos e cantos partidários, ou seja, ideias, normas de comportamento, traços estéticos, memórias e afetos.

Esses discos produzidos para a propaganda política – ou, simplesmente, esses “discos políticos” – são, portanto, vestígios de culturas políticas, isto é, conjuntos de representações, de normas estéticas ou éticas e de práticas sociais relativas a projetos políticos (BERSTEIN, 1992, p. 67-77). Ao difundir cantos operários ou monarquistas, *free jazz* ou música militar, discursos socialistas ou de extrema direita, eles disseminaram essas representações, normas e práticas como sementes culturais cuja germinação deveria favorecer a realização de projetos políticos diversos<sup>6</sup>. Negligenciados pela Academia até recentemente, foram por muito tempo o único meio encontrado por partidos, coligações e sindicatos para fazer sua propaganda sonora com total liberdade<sup>7</sup>. Eles representam, portanto, um recurso comunicativo

<sup>3</sup> As informações sobre os discos aqui referidos encontram-se reunidas na base de dados PS.xx – La propagande sonore enregistrée au XXe siècle, que traz um inventário dos suportes produzidos para a propaganda política na França durante o século XX. Ver: <https://didomena.ehess.fr/collections/st74cw33j?locale=fr>. O PS.xx é mantido pela Região Île-de-France no âmbito do Domínio de interesse maior, Patrimônios materiais, experimentação, inovação e resiliência.

<sup>4</sup> [N. de T.] A Ação Francesa (*Action Française*) foi um movimento político francês contrarrevolucionário, nacionalista e monarquista de extrema direita fundado em 1899.

<sup>5</sup> Le phonographe socialiste. *l'Humanité*, Paris, 23/11/1909, p. 4; Les chants royalistes. *L'Action Française*, Paris, 19/05/1910, p. 1.

<sup>6</sup> Ver catálogos Piatiletka, Disques Hébertot, Unitélédis, Uni/Ci/Té e Serp na base de dados PS.xx – La propagande sonore enregistrée au XXe siècle.

<sup>7</sup> Durante o período entreguerras, o discurso político foi excluído das rádios francesas, controladas por um monopólio estatal, até as eleições legislativas de 1936 (MÉADEL, 1994, p. 13). No pós-guerra, o acesso aos meios de comunicação de massa era percebido por certas organizações políticas como

fundamental cuja concepção, produção, usos e efeitos sociais ainda estão por ser estudados. É preciso levantar questões relativas à circulação desses discos políticos – ou seja, a quantidade e qualidade de locais em que eles foram tocados, os espaços culturais ou sociais em que repercutiram, a multiplicação ou a viralização de suas escutas, entre outros aspectos.

Um modo possível de abordar o tema é considerar que os discos quase sempre contêm etiquetas, as quais descrevem em detalhe seu conteúdo, e que eles são objetos de escutas desejadas, escolhidas por quem se dispõe a ouvi-los: eles anunciam sua proposta sonora, e é por isso mesmo que circulam. Ora, os discos políticos, produzidos para promover uma cultura política e mobilizar uma comunidade militante específica, manifestam tomadas de partido. São, portanto, divisionistas, o que poderia restringir a sua difusão. Além dessa limitação, uma outra, de caráter temporal, deve ser considerada. Uma vez superada a circunstância que motivou sua produção, poderíamos pensar que eles só serviriam para uma comunicação desatualizada e, portanto, ineficaz em novos contextos. Esses dois limites existem, porém são permeáveis. Por um lado, um exame da história dos discos políticos e de seus usos mostra que, em alguns casos, eles chegaram a transpor a fronteira de culturas políticas adversárias. Por outro lado, seus operadores se valeram muitas vezes do fato de tais discos pertencerem a um passado mais ou menos distantes para, em vez de tomar esse distanciamento como uma fronteira, fazer dele uma forma de intervir no presente. Assim, quando um disco político cruza tais fronteiras, parece-nos que funciona como “um mediador fluido” da cultura política que ele abarca, permitindo que ela se infiltre em outras culturas políticas e em certos espaços sociais, e que se manifeste quando e onde menos se espera.

O que propomos, aqui, é esboçar um retrato do disco de propaganda enquanto mediador fluido das culturas políticas. Sem supor que o disco seja depositário exclusivo dessa capacidade de mediação, refletiremos sobre as condições que lhe permitem existir como tal, a fim de melhor compreender sua socialização. Parece-

---

uma prerrogativa dos que já exerciam o poder. Na capa de um disco comunista de 1978, pode-se ler: “Por que um disco? Hoje em dia, é cada vez mais difícil para os cidadãos reunirem-se para conversar: as principais causas disso são os horários, o cansaço etc. O rádio e a televisão completam o quadro, mas são, sobretudo, um instrumento dos candidatos da situação. Diante da potência desses poderosos instrumentos modernos, os comunistas do 2º distrito de Vaucluse concluíram que o disco, um modesto instrumento moderno, permitirá a você ao menos escutar seus candidatos. Boa escuta!” (LIOTAUD, François. *Entretien avec François Liotaud, candidat du Parti communiste français*. Bagnole: Uni/Ci/Té, 1978. LP 17 cm). Os discos de propaganda política na França da década de 1930 foram mencionados em pelo menos dois trabalhos sobre a Frente Popular (ORY, 2016 [1994], p. 303, e BASILE; CORDEREIX, 1997, p. 96). Recentemente, uma tese sobre o assunto foi defendida (THOMAS, 2021), e pesquisadores começam a explorar esse objeto (ver BOULLAND, 2018).

-nos que esta repousa sobre dois elementos que condicionam as práticas (políticas) do disco: o imaginário em torno do som gravado, do qual deriva o imaginário do disco; as relações com o passado e com o presente – ou seja, com o tempo – estabelecidas ou criadas pelo uso do disco no âmbito das práticas fonográficas. Esses dois elementos intervêm na concepção dos discos políticos e no modo como serão usados, independentemente de seu conteúdo – música, discursos, declamação. Por um lado, o imaginário define as qualidades de um objeto e, por conseguinte, o que se pode fazer graças a esse objeto. Por outro lado, a relação com o tempo que um objeto provoca – por exemplo, uma intensificação do presente ou um mergulho no passado – define o tipo de operação que pode ser realizada por meio desse objeto. De fato, enquanto suporte de uma gravação, o disco é sempre o arquivo material de um passado mais ou menos próximo. Ora, parece-nos que as operações de propaganda sonora gravada, que visam fazer as culturas políticas soarem o mais amplamente possível (inclusive em lugares onde não seria desejável ouvi-las), podem ser classificadas em dois tipos temporais. O primeiro corresponde à inserção de um passado próximo, *quase-presente*, no presente, bem como às operações de mobilização social. Ele realiza uma vontade premente de agir em uma situação pontual que oferece oportunidades únicas. O segundo tipo corresponde à reatualização de um passado distante. Este logicamente ganhou importância à medida que as gravações se multiplicavam e o tempo passava. Ele se presta a operações de manutenção e expansão a longo prazo de uma comunidade por meio da memória, e implica que o público ouvinte confunda o disco político com um disco “de história”: um conjunto de documentos históricos, gravações contemporâneas ou testemunhos, compilados a fim de veicular um relato histórico por meio do som. Essas versões sonoras da história são sempre reivindicadas como verídicas, ainda mais quando elas são revisionistas.

Ora, tal uso político do disco se tornou possível devido a um imaginário específico do som gravado. Poderíamos argumentar que os usos políticos da música derivam, antes mesmo de sua gravação, de um imaginário acerca da universalidade das emoções suscitadas pelas artes. O som musical seria, assim, um mediador fluido das culturas políticas através, sobretudo, da emoção. Por sua vez, o som gravado tem como principal qualidade imaginária a de ser um agente da verdade, da qual ele é ao mesmo tempo uma amostra e uma prova factual. Se comove o ouvinte, é porque é reconhecido como verdadeiro. Esse imaginário, ao condicionar as representações e a socialização do disco, materialização do som gravado, condiciona sua evolução como objeto material e como mercadoria – e, portanto, como meio de propaganda.

Descreveremos, primeiramente, o imaginário do som gravado e sua potencialidade política. Em seguida, estudaremos a fluidez medial do disco político em dois episódios da história da França, os quais foram o foco de nossa pesquisa sobre os discos políticos e sobre o imaginário político da produção fonográfica. O primeiro

desses episódios ocorreu durante a década de 1930. A propaganda sonora gravada tornou-se então massiva e marcou o restante do século XX. Usado sobretudo como mediador de passados quase-presentes, o disco já servia igualmente para comunicar a história e tentar reunir, através dela, comunidades mais vastas. No entanto, o que mais se utilizava como mediador fluido das culturas políticas era o disco de música. Antes de examinar a relação entre a promessa de verdade do som gravado e a história, será necessário considerar as consequências da gravação sobre a mediação fluida do som musical. O segundo episódio se deu entre 1963 e a década de 1980, quando Jean-Marie Le Pen passou a se dedicar à propaganda política por meio do disco. O futuro homem forte da extrema direita francesa esteve então à frente de uma empresa que criaria o que ela mesma chamava de discos de história. Tais discos, na verdade, eram políticos e, reatualizando passados então já remotos, difundiam ideologias criminosas fora do pequeno círculo dos seus partidários. Finalmente, refletiremos sobre a socialização do disco como meio de comunicação sonora da história, e sobre os efeitos, às vezes nefastos, de sua fluidez medial sobre a relação das sociedades com o passado.

### Um mediador sem mediação

Em 1877, Thomas A. Edison depositou a patente do primeiro fonógrafo e, no ano seguinte, apresentou seu invento ao público nos Estados Unidos e na Europa. Em 1878, o jornalista francês Pierre Giffard, atento às criações de Edison, assim imaginou o uso político da nova máquina:

Quanto aos pronunciamentos oficiais do chefe de Estado, [...] em vez recorrer à Tipografia Nacional para imprimir o discurso, bastará reproduzi-lo por galvanoplastia e enviá-lo a todos os municípios, previamente munidos de um fonógrafo oficial e controlado. O prefeito do município acionará o aparelho, e a população reunida na praça central da cidade escutará a venerada dicção do chefe do governo<sup>8</sup>.

O próprio Edison também vislumbrou os primeiros usos desse aparelho que, contudo, encontrava-se em estágio técnico demasiadamente rudimentar para realizá-los. Ele considerava a palavra gravada não como o instrumento de uma comunicação que atualiza o poder político, mas como um meio de preservação da excelência da língua falada. Ao listar os usos “emblemáticos da proto-história do disco” (MAISONNEUVE, 2009, p. 21), ele afirmou que o fonógrafo deveria servir à “preser-

---

<sup>8</sup> GIFFARD, Pierre. *Le Phonographe expliqué à tout le monde. Edison et ses inventions*. Paris: Maurice Dreyfous, 1878, p. 34-35.

vação da língua através da reprodução de nosso Washington, de nosso Lincoln, de nosso Gladstone” (*Ibidem*). Edison e Giffard indicavam, assim, duas das qualidades do som gravado que tornam seu uso desejável para a comunicação política.

O uso imaginado por Giffard deriva do caráter propagador das tecnologias de reprodução do som. Estas permitem replicar sons desvinculados do lugar e do tempo em que foram originalmente emitidos, expandindo consideravelmente os territórios cobertos pelos dispositivos de propaganda sonora, o que possibilita atingir audiências anteriormente inacessíveis. Na segunda metade do século XX, essa evidente qualidade prática do som gravado motivou o uso de discos ou fitas cassetes em operações de propaganda de massa, que buscavam saturar um território a fim de suscitar o máximo possível de escutas numa audiência indistinta e, talvez, seduzir ouvidos indecisos ou indiferentes<sup>9</sup>.

O uso previsto pelo próprio Edison não se referia, em primeira instância, à propaganda, mas se baseava numa qualidade imaginária do som gravado que geralmente estrutura seus usos e, logo, seu emprego político. De fato, os três indivíduos cuja fala o inventor quis preservar são reconhecidos como grandes oradores. Sua eloquência, provavelmente, foi o que motivou a gravação de seus discursos, mais do que o conteúdo dos textos gravados. Embora a máquina de Edison gravasse muito mal e não permitisse senão uma experiência de escuta medíocre, embora miraculosa, ele acreditava que ela poderia preservar esses discursos com perfeição suficiente para fazer de suas gravações um meio de perpetuação da excelência de uma língua (GITELMAN, 2012, p. 284). Assim, o inventor imaginou ser o fonógrafo um instrumento *exato*, cujas produções serviriam como modelo e se imporiam como prova. Nesse sentido, ele fez da fonografia, sob o plano imaginário, uma tecnologia de reprodução, mais do que de criação do som – embora, na prática, a máquina produzisse sons nunca antes escutados, cuja fonte era dificilmente identificável. Esse imaginário, que prevaleceu na experiência com o fonógrafo, deu origem a uma ideologia que estruturou a percepção social dessa máquina, sobretudo no âmbito comercial, como instrumento capaz de prover uma reprodução supostamente exata.

Ora, se imaginarmos a realização do uso concebido por Edison e refletirmos sobre suas consequências, poderemos reconhecer nesse uso uma primeira ocorrência da fluidez medial do som gravado, seja qual for seu suporte físico. Em primeiro lugar, deve-se presumir que os registros de vozes políticas são considerados amostras da excelência de uma língua, na medida em que o processo técnico de gravação as conserva com exatidão – caso contrário, tais registros não teriam aqui utilidade

---

<sup>9</sup> Por exemplo, o partido Front National [Frente Nacional] difundiu várias centenas de milhares de fitas cassetes na campanha das eleições europeias de 1994 (THOMAS, 2020, p. 70-73).

alguma. O fato de Edison optar por preservar e depois transmitir tais vozes lhes confere um *status* de bem comum: tal processo as naturaliza, fazendo desaparecer, para os ouvintes, o caráter politicamente situado das palavras proferidas. Estas, contudo, podem continuar a funcionar como discursos políticos e, assim, ser difundidas em campos culturais e no contexto de certas práticas – como o ensino – aos quais elas provavelmente não chegariam se fossem vistas como mensagens partidárias. O som gravado possui assim a capacidade, derivada de suas qualidades imaginárias, de se imiscuir em todos os espaços sociais, a despeito das eventuais proibições à circulação de seus conteúdos.

Tal capacidade não se deve ao potencial de difusão inerente ao som gravado, cujo volume pode transpor muros ou vastos espaços e se impor mesmo onde não é desejado. Ao contrário, essa capacidade se baseia na ideia de que o som gravado propõe uma restituição do real não enviesada pela percepção humana. Podemos encontrar as raízes dessa ideia na busca por autenticidade, ou por verdade, que marca o século XIX e sua produção científica (HOGG, 2008, p. 247-256). Apresentando-se como um ouvido figurado que percebe o som sem a intervenção da subjetividade humana, o primeiro gramofone surge como um instrumento ideal para a investigação empírica da realidade, pois se espera que ele produza um registro veritativo do real<sup>10</sup>. O real seria então revelado tal como é em si mesmo, sua gravação desvelando uma parte de sua verdade oculta à percepção humana. É igualmente possível tomar a representação social do som gravado como material veritativo sob a perspectiva do romantismo social, que desconfia da expressão dos seres e das coisas, pois essa seria uma mediação falseadora da verdadeira natureza de quem ou daquilo que expressa (CARNEVALI, 2020, p. 28-33). No âmbito da ciência e das relações sociais, o fonógrafo tende, por conseguinte, a existir como uma máquina inexistente, como um mediador sem mediação, que não deixaria rastro sobre o som que ele registra e depois *reproduz*<sup>11</sup>. Assim, ele é investido de um poder imaginário que se baseia em sua capacidade de reprodução. Se, por um lado, essa capacidade é parcialmente desmentida pela prática, o que se nota no uso do termo “fidelidade” para designar a diferença entre o som original e sua reprodução, por outro lado, ela é plenamente empregada

<sup>10</sup> Enquanto “veritativo”, “um registro veritativo do real” forma, exprime e impõe uma verdade incontestável acerca da realidade. Ele extrai e comunica a verdade essencial do real ao mesmo tempo em que imprime nele a sua forma, o que é paradoxal. Nesse sentido, fixa e apaga num mesmo movimento as condições de produção da verdade do real. Cria, assim, uma representação relativa do real, mas a faz passar por absoluta.

<sup>11</sup> Essa representação do gramofone como mediador sem mediação é também a raiz de um imaginário da máquina que, deixando de ser científico, torna-se mágico (GIULIANI, 2009). Ver também os comentários a seguir nesse mesmo parágrafo.



nos discursos publicitários que, associados a ilustrações publicadas na imprensa diária, exaltam o efeito de realidade do som do fonógrafo e o dotam de um poder quase divino (MAISONNEUVE, 2009, p. 42-46). Esses discursos foram ensejados pela aparição, dez anos após o primeiro fonógrafo, de um homólogo “aperfeiçoado”, com cilindros de cera que possibilitavam escutar áudios de vários minutos e dotados de melhor qualidade sonora. Essa nova máquina, por meio da qual foram realizados os primeiros usos políticos do som gravado, inaugurou o duradouro mercado da fonografia, que então chegava ao grande público e gradualmente adentrava os lares na virada do século XIX para o XX (HOWLAND, 1999, p. 24-28). A potência imaginária do som gravado e do fonógrafo – já retransmitida pelos *briefings* publicados pela imprensa diária para anunciar novas práticas sonoras mais ou menos insólitas – se transformou então em apelo publicitário. Um anúncio publicado em 1900 no jornal partidário *Le Radical* promovia o fonógrafo “Le Menestrel”, afirmando que “o homem, elevando-se, por assim dizer, ao nível de um inventor, apossou-se da matéria: o ferro, a cera, o vidro, e fez dessas coisas inertes uma máquina que fala, canta, ri e soluça<sup>12</sup>”.

Desse modo, “o homem” teria manifestado uma capacidade divina nova, dando vida a outro ser – nesse caso, uma máquina que produzia os sinais sonoros do organismo vivo e, portanto, a própria vida. O fonógrafo cumpriria, assim, a promessa de corrigir as insuficiências do ser humano, abrindo-lhe possibilidades inéditas de ação. No que tange ao seu uso científico, seria um assistente do ouvido, destinado a corrigir as insuficiências e os vieses relativos a uma escuta subjetiva do real. Agindo como corretor, ele conformaria a percepção humana, limitada e falível, às qualidades do próprio fonógrafo, a fim de melhorá-la, de ser seu mediador sem mediação, de torná-la veritativa. No que se refere ao uso político do gramofone, seus operadores se valem dessa correção auditiva para amplificar seu poder de ação. Criam sons que são percebidos como exatos e, portanto, suficientemente verossímeis para evocar a vida e a presença verídica do orador. Como amplificador, o gramofone torna-se então a fonte de uma capacidade de agir mediante a produção de simulacros sonoros percebidos como autênticos fragmentos do real. Esse duplo papel leva à legitimação tautológica da percepção pela produção, e da produção pela percepção. Na vida social, o gramofone pode existir como um agente produtor de provas, algo que, em sua história, não tardou em ser usado em processos judiciais<sup>13</sup>.

Retornemos agora à noção de fidelidade e à concepção de gramofone como instrumento exato. Embora a distância percebida entre o resultado de uma gra-

<sup>12</sup> Déconcertant et sublime. *Le Radical*, Paris, 29/04/1900, p. 4. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7612576m>. Acesso em: 11 ago. 2023.

<sup>13</sup> H.V. Déposition d'un témoin auriculaire. *L'Intransigeant*, Paris, 20/05/1894, p. 2.

vação e o som de sua fonte pudesse ter levado a uma nova arte sonora, específica para a mediação fonográfica, o que de fato guiou o aprimoramento das máquinas e dos suportes de gravação foi a busca pela reprodução perfeita de um som original (GIULIANI, 2009, p. 9)<sup>14</sup>. Assim, a ideia de uma arte fonográfica foi relegada ao inconsciente da fonografia e não cessou de retornar mediante práticas de recriação de eventos sonoros. Durante as primeiras demonstrações do fonógrafo nos Estados Unidos, o expositor e o público gravavam sons a fim de parodiar uma manifestação de rua (FEASTER, 2007, p. 109). Na França da *Belle Époque*, discursos de grandes personalidades políticas, como Félix Faure ou Sadi Carnot, eram gravados por atores e vendidos sem que a identidade dos intérpretes fosse revelada (CHAMOUX, 2015, p. 274-278). Nos Estados Unidos, durante o período entreguerras, alguns discos da multinacional Columbia assim dirigiam à comunidade de imigrantes italianos: esses “cartões-postais” sonoros recriavam momentos da história de seu país de origem e cultivavam nos ouvintes um sentimento de nostalgia (DOTTO, 2018).

Na França, essas práticas de reconstituição foram empregadas para uso político do som gravado desde o início do século XX. Em 1902, o candidato a deputado Magne gravou discursos acompanhados de aplausos e gritos<sup>15</sup>. A partir da década de 1930, acontecimentos históricos começaram a ser recriados. Essas reconstituições da história, assim como outras, são plausíveis para seu público-alvo por se basearem no mito da verdade fonográfica, que sintetiza o imaginário veritativo do som gravado e se propaga principalmente através dos discursos comerciais. Esse mito se fundamenta na ideia, já evocada anteriormente, de que a fonografia é essencialmente uma tecnologia de reprodução sem mediação alguma, absolutamente veritativa. De modo geral, tal mito se refere ao som tecnicizado, ou seja, gravado, transmitido ou difundido por meio de objetos técnicos, na medida em que são anunciados como uma descrição ou uma emanção de acontecimentos em curso. E esse mito não só se refere à gravação ou à transmissão sonora como produtos acabados, mas também estrutura a própria organização dessas operações. Jonathan Sterne desmistifica a representação do evento veiculado ao vivo pelo rádio como *transmissão verídica do real*. Ele cita o caso da transmissão radiofônica de uma luta de boxe no início da década de 1920, cuja organização foi integralmente pensada para favorecer a rentabilidade de sua transmissão (STERNE, 2015, p. 280-282). A verdade emanada dessa

<sup>14</sup> Esse debate esteve muito presente na segunda metade da década de 1920, quando a gravação e a divulgação do som se tornam elétricas. Ver ADORNO, Théodore, *Circonvolutions d'aiguille. Beaux passages*, traduzido do alemão [Nadelkurven] para o francês por Jean Lauxerois. Paris: Payot & Rivages, 2013 [1927], p. 215-220; CÉUROY, André; CLARENCE, Geneviève. *Le Phonographe*. Paris: Kra, 1929; TOURNEL, E. L'Utilisation actuelle du phonographe par la bourgeoisie. *l'Humanité*, 11/05/1927, p. 4.

<sup>15</sup> L'Abbé aux phonographes. *La Lanterne*, Paris, 16/04/1902, p. 1.

radiodifusão foi, assim, construída por escolhas técnicas determinadas por imperativos econômicos. Se tivéssemos que buscar sua essência, ela não seria a do evento em si, mas sim a da mercantilização do real como espetáculo da verdade.

Ainda de acordo com Sterne, podemos considerar que as gravações percebidas como registros verídicos do real são construções que articulam um conjunto de “artifícios da autenticidade” (*Ibidem*, p. 346-353). Tais artifícios são produzidos por aqueles e aquelas que emitem os sons captados ou trabalham em sua captação, procurando conferir-lhes uma autenticidade plausível. No entanto, são os ouvintes que, no final, têm o poder de acreditar nesses artifícios e instituí-los como “autênticos”. Ao afirmar que “o objetivo da reprodução de eventos ao vivo não é reproduzir a realidade, mas produzir uma experiência de escuta singular” (*Ibidem*, p. 353), Sterne deixa entrever que as questões fundamentais levantadas pela tecnicização e pela socialização do som são a manipulação da credibilidade do público e os objetivos dessa manipulação.

A propaganda sonora gravada, especialmente quando feita por meio da reconstituição de sons, ilustra essa forma particular de manipulação. Em primeiro lugar, esse tipo de propaganda se baseia em uma estetização da política que abandona o uso da arte em favor de uma estetização do real<sup>16</sup>. Além disso, sua recepção é influenciada pelo mito da verdade fonográfica, que protege de críticas a artificialidade dessa estetização, a fim de apresentá-la como real. Finalmente, ao mostrar a aparência neutra de um real verídico que se impõe a todas e todos por princípio, as recriações manipuladoras do real e seus artifícios ultrapassam as fronteiras das culturas políticas adversárias e dos espaços sociais que lhe hostis: a mediação fluida do som gravado e de seu suporte material, o disco, entra em ação. É, portanto, ao ocultar sua mediação primeira, por meio da qual as gravações são voluntariamente instrumentalizadas, que o som gravado e o disco se manifestam, para os ouvidos crédulos, como mediadores fluidos das culturas políticas.

Examinemos agora alguns exemplos concretos dessa fluidez medial observados ao longo do século XX. Centramos nossa análise nos usos políticos da história narrada em disco, na temporalidade desses usos e nas culturas políticas ou espaços sociais a que se dirigem.

---

<sup>16</sup> Sobre a estetização da política através da propaganda, ver TCHAKHOTINE, 1952 [1939].

## Unificar pela emoção de uma história e de uma música comum

Na França, a propaganda sonora gravada tornou-se massiva durante a década de 1930. No outono de 1929, os propagandistas socialistas Compère-Morel e Jean-Lorris fundaram a fábrica de discos Ersá. Em janeiro de 1930, a empresa, dedicada à renovação da propaganda da SFIO, lançou a série de discursos *La Voix des Nôtres* [A Voz dos Nossos]. Ela inaugurou assim um amplo catálogo (67 discos entre 1930 e 1935) voltado essencialmente à propaganda educativa socialista e propôs três outras séries cujos lançamentos começam em 1930 e 1931: *Les Chants du Monde du Travail* [Os Cantos do Mundo do Trabalho] (cantos); *Hier et Demain* [Ontem e Amanhã] (música e discursos); *La Voix du Travail* [A Voz do Trabalho] (discursos de membros da Confederação Geral dos Trabalhadores). Após sua falência, em julho de 1935, a Ersá é substituída pela empresa *La Voix des Nôtres* [A Voz dos Nossos], que destina uma produção fonográfica abundante à propaganda do governo socialista da Frente Popular (cerca de 65 discos e 55 reedições entre 1935 e 1939, chegando ao auge em 1936). Em 1931, Jacques Hébertot, um monarquista, jornalista e homem de teatro, começou a produzir discos para a propaganda da AF sob a marca *Disques Hébertot* (37 discos foram lançados até 1938). Seu catálogo visava manter acesa a chama monarquista durante as reuniões da AF, mas também procurava tirar proveito da crise política, econômica e social marcada pelos motins insurgentes de 6 de fevereiro de 1934. A Seção Francesa da Internacional Comunista (SFIC), ou seja, o Partido Comunista francês, voltou-se também para o disco. A marca *Piatiletka* – O disco proletário (que produziu 29 discos de 1932 a 1937) é registrada pela Cooperativa Operária da TSF, uma empresa militante fundada em 1926 para propagar a prática radiofônica entre os trabalhadores franceses. O catálogo *Piatiletka* serve sobretudo às campanhas eleitorais (municipais ou legislativas) de 1932, 1935 e 1936. A partir do final de 1937, a *Piatiletka* é substituída por *La Voix du Peuple* [A Voz do Povo] (com 14 discos produzidos de 1937 a 1939), que propõe unicamente reedições do catálogo *Piatiletka* e de discos póstumos de Paul Vaillant-Couturier, falecido em outubro de 1937. Enquanto a Frente Popular agoniza, a propaganda de agitação que havia acompanhado a ascensão da SFIC ao poder dá lugar a uma propaganda memorial.

Esses selos socialistas, monarquistas e comunistas produziram a maior parte dos discos políticos na década de 1930. Seu trabalho encorajou, sem dúvida, gravadoras generalistas, como Columbia, Pathé ou Odéon, a lançar ocasionalmente discos de integrantes dos partidos do governo. Nesse contexto, Polydor ofereceu discos

de Édouard Herriot (Partido Radical) ou de André Tardieu (Aliança Democrática), gravados oportunamente para as eleições legislativas de 1932<sup>17</sup>.

Além de discursos ou cantos políticos, esses discos de 78 rpm traziam cantos folclóricos, danças, música instrumental, textos declamados ou cenas curtas de teatro cuja escuta, nem sempre de boa qualidade, durava de três a cinco minutos. Vendidos em capas de cartolina com pouca ou nenhuma ilustração, esses discos, de preço ainda alto, destinavam-se primeiramente aos militantes, mas também às seções partidárias que se esforçavam para fazê-los circular de uma reunião política a outra. Dirigiam-se também aos que (ainda) não militavam e que os partidos tentavam recrutar. Nesse sentido, os discos políticos da década de 1930 eram frequentemente concebidos para funcionar como mediadores fluidos de uma cultura partidária. E o tipo de conteúdo mais usado para esse fim era a música. Já em 1909, a primeira série discográfica da SFIO, que reunia 13 discos para uma campanha efêmera batizada de *Le phonographe socialiste* [O fonógrafo socialista], visava “[popularizar] as músicas socialistas como outras quaisquer”. Procurava-se, assim, naturalizar esses cantos para fazer deles um elemento da cultura popular, que pudesse circular em todos os espaços sociais sem barreira ideológica<sup>18</sup>. Vinte anos depois, a série *Les Chants du Monde du Travail* [Os Cantos do Mundo do Trabalho] também ressoaria por toda parte. Concebida para ser difundida entre os militantes do partido, ela se destinava igualmente “ao próprio desenvolvimento da ‘sensibilidade socialista’ das massas”<sup>19</sup>, apoiando-se em uma potente arma de sedução:

Vejamos, primeiro, por que a coleção dos “*Chants du Monde du Travail*” será particularmente apreciada pelos militantes do Partido. Explicaremos a seguir que ela foi realizada de tal forma que tanto os nossos adversários quanto os nossos amigos não possam fazer outra coisa senão prestar-lhe seu tributo de admiração, por menos que apreciem as belas canções e a boa música<sup>20</sup>.

Na prática, a música abriria espaços-tempos estetizados propícios à promoção de encontros entre comunidades militantes de tendências diversas. Sob a influência irreprímível de sua beleza, essas comunidades, governadas pelas mesmas emoções, tornar-se-iam então adeptas do socialismo.

<sup>17</sup> HERRIOT, Édouard. *Discours prononcé par M. Édouard Herriot au banquet de Lyon du 12 avril 1932*. Lyon: Polydor, 1932. 6 LPs 30 cm, 516.533 a 516.538; TARDIEU, André. *Discours prononcé le 6 avril 1932*. Paris: Polydor, 1932. 7 LPs 30 cm, 516.526 a 516.532.

<sup>18</sup> Le phonographe socialiste. *l'Humanité*, Paris, 23/11/1909, p. 1.

<sup>19</sup> LONGUET, Jean. La Propagande par la chanson. *Le Populaire*, Paris, 13/12/1930, p. 1.

<sup>20</sup> PEDRO. Les Disques des ‘Chants du Monde du Travail’. *Le Populaire*, Paris, 31/07/1930, p. 4.

Para que esse plano de ação, alicerçado no imaginário de um universalismo emocional, pudesse se efetivar, a qualidade técnica das gravações e dos discos deveria restaurar o som musical com um refinamento suficiente para que seus diversos componentes (melodia, harmonia, timbre) tocassem o público e o fizessem sentir, de modo plausível, as emoções politizadas da música. Em 1938, o escritor Robert Desnos abordou esse problema no jornal comunista *Ce Soir* ao tratar do Le Chant du Monde [O Canto do Mundo] (LCDM), um empreendimento muito próximo da SFIC, sem vínculo oficial com o Partido, mas que lançava discos destinados a difundir sua política cultural:

Dando sequência à sua série de interessantes edições, Le Chant du Monde nos oferece três discos de cantos populares e de folclore [...] para canto coral [...]. É necessário enaltecer tal esforço, não somente no que diz respeito ao canto coral propriamente dito, mas também à canção folclórica. Com isso quero dizer que eu não dou importância apenas à música, mas as letras também me interessam muito e gosto de ouvi-las *integralmente*. O problema não é tão fácil de resolver quanto parece, e Le Chant du Monde tem grande mérito em querer resolvê-lo<sup>21</sup>.

Eis aqui um esquema do desafio que a técnica fonográfica representa para uma operação de política cultural que mobiliza o disco como um mediador fluido das culturas políticas. Com efeito, o trabalho desenvolvido pelo LCDM com relação à inteligibilidade da música gravada serve para garantir a preservação, ou mesmo a amplificação, da potência política de seus discos. Pode-se deduzir outra qualidade do disco político que favorece sua existência como mediador fluido: ele é modernizado por uma modernidade técnica que a sua qualidade sonora evidencia. Ora, a qualidade técnica das gravações é um dos pontos mais discutidos nas crônicas discográficas da imprensa dos anos 1930. Ela integra, portanto, os critérios que orientam as compras de discos e pode, desse modo, favorecer ou obstruir a sua livre circulação. É preciso, então, esclarecer a articulação da política cultural do Partido Comunista com a modernidade do disco e com as mediações fluidas da cultura política a que ela aspira.

Fundado no fim de 1937 por membros e simpatizantes do SFIC, o selo LCDM lançou um catálogo composto por alguns cantos proletários e revolucionários, mas também e sobretudo por cantos folclóricos franceses sem referência política. Eram “adaptados aos ouvidos modernos”<sup>22</sup>, ou seja, arranjados e harmonizados por compositores – e uma compositora – franceses, membros da Federação Musical Popular (FMP). Criada em 1937 numa França ainda governada pela Frente Popular, a FMP foi uma das instituições culturais comunistas resultantes do desenvolvimento da

<sup>21</sup> DESNOS, Robert. Les Disques. *Ce Soir*, Paris, 19/04/1938, p. 4.

<sup>22</sup> FRANÇOTTE, Robert. Une conférence sur les chants du folklore. *L'Art Musical Populaire*, Paris, 03/1939, p. 4.

Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários, fundada em 1932. Nela elaborou-se a parte musical da política cultural da SFIC, caracterizada pela concepção de uma música ao mesmo tempo popular e exigente que modernizava o folclore francês para oferecer ao povo uma atualização profundamente política da sua essência estética. Os arranjos desses cantos davam a escutar breves histórias populares dramatizadas pela música, a fim de suscitar associações de representações e afetos ligados aos valores humanistas promovidos pela SFIC (THOMAS, 2017). Ao ser atualizado por meio de estéticas contemporâneas, o folclore era instalado em seu papel de agente político do presente. Essa atualização não ocorreria sem que novos timbres de orquestra fossem devidamente reproduzidos por um disco moderno, cuja potência técnica possibilitava uma escuta o mais emocional e sedutora possível. A mediação fluida da cultura comunista repousava, assim, sobre a mediação técnica de uma modernidade musical.

Isso sugere que a qualidade veritativa do som gravado também pôde desempenhar um papel na fluidez medial dos discos folclóricos do LCDM. Em *Le Figaro*, o compositor e crítico Stan Golestan afirmou que o objetivo da empresa era “[contribuir] para a difusão desinteressada e mais ampla do canto popular das nossas províncias, propósito ativo e documental que merece os mais intensos incentivos”<sup>23</sup>. Os discos do LCDM eram, portanto, percebidos não como recriações politizadas de um patrimônio folclórico, mas como *documentos* desse patrimônio. O disco contribuía aqui, uma vez mais, para naturalizar os sons e torná-los agentes da verdade.

Esse efeito do suporte discográfico foi decisivo no caso dos discos relativos à história e à memória dos projetos políticos. Na década de 1930, tais discos traziam testemunhos contados por seus autores ou documentos históricos lidos por atores profissionais. Embora pertencessem ao campo da história e dela extraíssem seus efeitos, eles se inscreviam em uma temporalidade similar à das gravações de discursos de membros ativos do partido que tratavam da doutrina ou da história da SFIO, no caso dos discos *La Voix des Nôtres*, ou de temas de campanhas eleitorais, no caso dos discos comunistas *Piatiletka*: em todos os casos, tratava-se de gravações que, na prática, reatualizavam um passado quase-presente. Esse primeiro jogo temporal determinava as possibilidades imediatas de funcionamento do disco político. Quando os primeiros catálogos surgiram na década de 1930, esse passado quase-presente funcionava como uma forma de introduzir a vida do orador célebre, com sua rara presença, em um grande número de residências ou de reuniões partidárias. Embora fosse às vezes considerado por seus produtores uma mídia do passado, o disco

---

<sup>23</sup> GOLESTAN, Stan. *Concerts et récitals. Le Figaro*, Paris, 18/04/1938, p. 6.

político era apresentado no início dos anos 1930 como um objeto “de vanguarda”, detentor de uma potência extra de agir sobre o presente<sup>24</sup>. Em resumo, o passado quase-presente da gravação, quando usado num evento em andamento, como uma campanha eleitoral ou a modernização da propaganda através do disco, parecia ser recebido por seus ouvintes como se os sons da vida, do presente, ou mesmo o futuro, se juntassem à elaboração política de um futuro coletivo.

Parece-nos, assim, que o discurso histórico de testemunhas ainda vivas pertence não só à esfera temporal da história e da memória, mas também ao campo da atualidade. Pela performance de seu depoimento, a testemunha pode transmitir um passado diretamente, lembrando-se dele *como se fosse ontem*. A história parece então um presente em vias de acontecer. Sua mediação pela voz de alguém vivo a torna fascinante, emocionante ou vibrante, como nenhum outro relato de aventuras. Para Paul Ricœur, essa “representação do passado pelo relato” é apresentada pela testemunha como uma prova. Por meio de seu depoimento, a testemunha declara: “1) Eu estive lá; 2) Acredite em mim; 3) Se você não crê em mim, pergunte a outra pessoa” (RICŒUR, 2003 [2000], p. 201, 364). Armada de seu conhecimento sobre os fatos do passado que são explicativos do presente, a testemunha propõe à sua audiência um contrato de confiança baseado não numa afiliação partidária comum, mas naquilo que une os indivíduos em sociedade:

O que faz a instituição é inicialmente a estabilidade do testemunho pronto a ser reiterado, em seguida a contribuição da confiabilidade de cada testemunho à segurança do vínculo social, na medida em que este repousa na confiança na palavra de outrem. Gradativamente, esse vínculo fiduciário se estende a todas as trocas, contratos e pactos, e constitui o assentimento à palavra de outrem, princípio do vínculo social, a tal ponto que ele se torna um habitus das comunidades consideradas, e até uma regra de prudência: começar por confiar na palavra de outrem, em seguida duvidar se fortes razões inclinarem a isso. (RICŒUR, 2003 [2000], p. 207)<sup>25</sup>

O disco, não só porque pode ser ouvido repetidamente de forma ilimitada, mas também porque testemunha o testemunho, é um mediador ideal para “institucionalizar” um depoimento histórico, e então disseminá-lo para além de seu campo cultural de origem. O disco de testemunho apresenta uma predisposição particular para existir como um mediador fluido de signos partidários.

<sup>24</sup> Diferentemente do rádio, o disco não é uma mídia síncrona, realizada ao vivo, e a sua falta de atualidade é comentada por Compère Morel (Compère-Morel a fait une causerie sur ‘le Journal moderne’ hier soir à “Radio-Populaire”. *Le Populaire*, Paris, 01/12/1932, p. 3). Sobre o disco como objeto de vanguarda, ver *Le Populaire*, Paris, 13/05/1931, p. 5.

<sup>25</sup> [N. de T.] Tradução de Alain François et al (RICŒUR, 2007 [2000], p. 173-173).



Essa predisposição é reforçada ainda pela atração que a modernidade técnica dos discos e sua garantia de fidelidade sonora exercem sobre os ouvintes. Por exemplo, a qualidade de gravação dos discos *La Voix des Nôtres*, primeiros discos políticos da década de 1930, foi aclamada pela crítica. Para Paul Allard, crítico da revista especializada *L'Édition Musicale Vivante* [A Edição Musical Viva], Léon Blum aparece “elegante, sutil e um verdadeiro ‘conselheiro de Estado’” nessas gravações; Léon Jouhaux é “estrondoso”; e “o sotaque meridional” de Vincent Auriol é “perfeitamente fonografado”<sup>26</sup>. Ora, a fidelidade dessa reprodução serve de suporte para estabelecer uma relação valiosa entre o orador e seu público; uma relação de confiança, como sugere outra crítica, assinada por Robert Simon:

Cada um dos dezoito grandes líderes do Partido Socialista expõe de forma clara e sóbria suas convicções. Suas vozes, que o microfone respeitou na maior parte das vezes, pois elas são sinceras e sem afetação, nos revelam magicamente o caráter íntimo de cada um dos oradores que defendem diariamente as ideias que nos são caras<sup>27</sup>.

Nessa confiança depositada nas palavras “sinceras” dos oradores socialistas, podemos identificar a manifestação do mito da verdade fonográfica, que tudo revela do real e desmascara seus truques. Ao elogiar as elocuições sóbrias, Simon denuncia potenciais artifícios oratórios. Ao fazê-lo, ele levanta a suspeita de que o orador seja o autor de uma manipulação que se vale da emoção provocada pelo artifício; manipulação essa que a gravação tornaria evidente. Esse aspecto do mito da verdade fonográfica é decisivo para a fluidez medial do disco político de testemunho, pois ele neutraliza o que poderia impedir sua difusão: o reconhecimento de um testemunho insincero, manipulado para comover a audiência e servir a interesses partidários ou pessoais em detrimento do bem comum. Entre os discos *La Voix de Nôtres*, encontram-se os testemunhos de Compère-Morel e de Pierre Renaudel, membros históricos da SFIO. Cada um relata os últimos momentos de uma das duas figuras históricas do partido: Jules Guesde e Jean Jaurès<sup>28</sup>. O testemunho de Renaudel, presente na ocasião do assassinato de Jaurès, é muito destacado por Allard e Simon. Allard percebe nele uma emoção real: “O Sr. Pierre Renaudel, primeiro historiador da ebonite, gravou o relato mais sóbrio, comovente e pungente baseado em um

<sup>26</sup> « La Voix des Nôtres » et la critique. *Le Populaire*, Paris, 12/03/1930, p. 1.

<sup>27</sup> La « Voix des Nôtres » devant la critique. *Le Populaire*, Paris, 05/06/1930, p. 4.

<sup>28</sup> RENAUDEL, Pierre. *L'Assassinat de Jaurès*. Paris: Ersa, 1930. 1 LP 25 cm, 101; COMPÈRE-MOREL, Adéodat. *Jules Guesde sur son lit de mort*. Paris: Ersa, 1930. 1 LP 25 cm, 102 (5002) (Escuta 1. Disponível em: <http://www.phonobase.org/11049.html>); COMPÈRE-MOREL, Adéodat. *Une belle page de Guesde*. Paris: Ersa, 1930. 1 LP 25 cm, 102 (5003) (Escuta 2. Disponível em: <http://www.phonobase.org/11050.html>).

evento histórico”<sup>29</sup>. A sobriedade de Renaudel é igualmente ressaltada por Simon e torna o seu testemunho ainda mais poderoso: “A Pierre Renaudel foi reservada a bela e nobre tarefa de lembrar Jaurès. Em frases cuja simplicidade torna potente uma voz ainda abalada por uma dor inexaurível, ele nos descreve a morte do grande tribuno tombado pelo gesto de um louco em 31 de julho de 1914”<sup>30</sup>. Essa potência emotiva, produto da associação da eloquência de Renaudel à modernidade técnica do disco reproduzido, é de fato uma dimensão constitutiva da fluidez medial do disco político de testemunho. Allard sinteriza: “Sejamos favoráveis ou hostis ao socialismo, é impossível não sentir um aperto na garganta ao ouvimos, em meio ao recolhimento e ao silêncio, essa simples evocação das horas trágicas da mobilização”<sup>31</sup>.

Se a emoção suscitada pela escuta confirma a verdade da narrativa histórica, mostrando-se assim como a chave que abre as portas de todos os campos culturais e partidários, o que acontece quando a história não é transmitida por um testemunho, mas por uma recriação sonora ou antes por uma mediação estética? No verão e depois do inverno de 1932, o ator e radialista George Colin gravou para Disques Hébertot dois discos relativos à morte de Luís XVI e de sua esposa. O primeiro traz *Le Testament de Louis XVI* [O Testamento de Luís XVI] e *La Dernière Lettre de Marie-Antoinette* [A Última Carta de Maria Antonieta]. Ele é o produto de uma mediação estética realizada pela voz de Colin sobre os textos originais. O segundo é uma recriação parcial do julgamento de Luís XIV, e nele Colin interpreta, com diálogos, partes do interrogatório do rei e a defesa feita por Raymond de Sèze, seu advogado<sup>32</sup>. Ora, o fato de esses discos pertencerem a um catálogo de propaganda permite entrever que as leituras que oferecem, qualificadas pelo crítico monarquista Dominique SorDET como “simples”<sup>33</sup>, foram concebidas para transmitir um sentimento de tristeza, de lamentação. A escuta do primeiro disco provoca, de fato, uma emoção potente nos militantes da AF, como narra o escritor, orador e polemizador monarquista Léon Daudet, amigo de Hébertot:

<sup>29</sup> « La Voix des Nôtres » et la critique. *Le Populaire*, Paris, 12/03/1930, p. 1.

<sup>30</sup> La « Voix des Nôtres » devant la critique. *Le Populaire*, Paris, 05/06/1930, p. 4.

<sup>31</sup> « La Voix des Nôtres » et la critique. *Le Populaire*, Paris, 12/03/1930, p. 1.

<sup>32</sup> COLIN, Georges *Testament de Louis XVI*. Paris: Disques Hébertot, 1932. 1 LP 30 cm, EY-4.003, Lado A (Escuta 3. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1082253t/f1.media>); COLIN, Georges. *Dernière lettre de la Reine Marie-Antoinette à Madame Elisabeth*. Paris: Disques Hébertot, 1932. 1 LP 30 cm, EY-4.003, Lado B (Escuta 4. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1082253t/f2.media>); COLIN, Georges. *Le Procès de Louis XVI: I. L'interrogatoire*. Paris: Disques Hébertot, 1932. 1 LP 30 cm, EY-4.004, Lado A (Escuta 5. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10822458/f1.media>); COLIN, Georges. *Le Procès de Louis XVI: II. Plaidoirie de De Sèze*. Paris: Disques Hébertot, 1932. 1 LP 30 cm, EY-4.004, Lado B (Escuta 6. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10822458/f2.media>).

<sup>33</sup> SORDET, Dominique. En marge du Grand Prix. *Candidate*, Paris, 06/04/1933, p. 15.

Pedi que colocassem no gramofone as recentes inovações de Hébertot, começando com o testamento de Luís XVI, lido por M. Georges Colin. Esse texto sublime, que é um dos mais nobres e comoventes excertos da língua francesa, foi ouvido em piedoso recolhimento. Pelas palavras desse rei tão extravagante e que não soube reprimir, nas horas trágicas da Revolução, a hedionda irrupção de ideias absurdas que desencadearam paixões selvagens, nós revivemos as angústias e depois os suplícios da família real encerrada na Torre do Templo, a decapitação do país na figura de seu soberano [...]. Ao fim da audição, todos estavam em prantos. A piedade, mas também a determinação; a dor retrospectiva, mas também – e a despeito do perdão real – o desejo de reparação, podiam ser lidos naqueles rostos ardentes, jovens e velhos, guiados pela fé monarquista, ou seja, pela fé francesa<sup>34</sup>.

A descrição dessa emoção arrebatadora ilustra bem o valor político dessas gravações, cuja escuta conduz a uma mobilização militante totalmente impregnada de “fé monarquista”. Consequentemente, sua potência emocional poderia restringir sua circulação social, revelando inevitavelmente seu caráter monarquista. De fato, a interpretação de Colin estetiza os textos lidos, aumentando sua capacidade de comover o ouvinte. Tratando do disco que recria o julgamento de Luís XVI, Sordet observa sobre Colin que “a facilidade com que sua voz se inscreve na cera, sua experiência com o microfone, seu sólido trabalho de ator conferem um relevo singular a essas leituras, as quais admiro pelo elevado nível e pela boa qualidade tipográfica”<sup>35</sup>. Essa comovente mediação estética poderia se passar por aquela de uma ação política. Em vez disso, Sordet acredita que ela decorre de uma verdade tornada incontestável:

Mas o documento mais comovente da coleção é, a meu ver, o *Testament de Louis XVI* [Testamento de Luís XVI] lido por pelo Sr. Colin, palavras realmente reais. Com *Histoire de la Révolution* [História da Revolução], de Pierre Gaxotte, esse disco, que só recomendamos por sua verdade simples, é um dos antídotos mais eficazes que podemos contrapor às falsificações do ensino oficial<sup>36</sup>.

Não é por acaso que Sordet associa esse disco à obra de Pierre Gaxotte, jornalista, historiador, membro da AF e alguém muito próximo de Charles Maurras<sup>37</sup>. O disco, resultante da precisão da ciência, reafirma-se como agente da verdade ao mostrar-se à altura da cientificidade do trabalho do historiador. Porém, quando comove, o disco possui uma vantagem adicional: a verdade científica que oferece é confirmada pela verdade da emoção que sentimos ao escutá-lo. Essa emoção se afirma como um agente decisivo da fluidez medial do disco histórico, seja ele de

<sup>34</sup> DAUDET, Léon. La Propagande par le disque. *L'Action Française*, Paris, 20/06/1932, p. 1.

<sup>35</sup> SORDET, Dominique. Le phonographe. *L'Action Française*, Paris, 10/12/1932, p. 4.

<sup>36</sup> SORDET, Dominique. Échos du royaume de France. *L'Action Française*, Paris, 24/06/1932, p. 4.

<sup>37</sup> \* [N. de T.] Charles Maurras: principal ideólogo da Ação Francesa (AF).

testemunho ou de recriação. Disto Sordet tem certeza: a gravação do testamento de Luís XVI deve ser ouvida nas escolas para neutralizar um ensino politicamente orientado e restabelecer a verdade histórica. Claro que seu engajamento político é tão forte que ele parece ser tomado como óbvio, removendo a parcialidade do disco. Mas o crítico atribui à associação disco-história-emoção uma potência de verdade tão grande que ela se imporia em qualquer espaço cultural ou social, sem que sua circulação fosse restringida em função de seu caráter partidário.

Na edição de dezembro de 1938 das *Brochures d'Éducation Nouvelle Populaire* [Brochuras de Escola Nova Popular], os discos gravados por Colin foram mencionados na categoria dos discos recomendados para o ensino escolar de História e Geografia. É possível, pois, que essa menção tenha sido recebida por Sordet como uma feliz confirmação da sua crítica. Pertencendo à “extrema esquerda pedagógica”, as *Brochures d'Éducation Nouvelle Populaire* foram lançadas em 1937 pelo comunista Célestin Freinet, partidário de uma educação emancipatória (ORY, 2016 [de 1994], p. 670). O uso do disco nas aulas de História e Geografia é explicado do seguinte modo:

Reunimos sob esse título um conjunto de discos destinados à aplicação da fórmula: “O disco não substitui nem o professor, nem o livro; ele é um auxiliar precioso do primeiro e o complemento indispensável do segundo”. Esses discos são “documentos sonoros”; são destinados “à ilustração” de suas exposições. Vocês os utilizarão exatamente como utilizam o filme ou a gravura<sup>38</sup>.

Além das gravações de Colin, encontramos nessa brochura discos produzidos pela Ersa para a SFIO, alguns relacionados à Comuna, bem como o testemunho de Renaudel sobre a morte de Jaurès. Se a presença de discos socialistas é compreensível em vista da orientação política da publicação, ela mostra por outro lado a capacidade que os conteúdos produzidos para propaganda partidária têm de se fazer passar por simples “documentos” ilustrativos de uma história, deixando sua politização ao abrigo de qualquer discurso crítico. Ao fazê-lo, tais conteúdos ilustram a fluidez medial do disco de história, visto como um vírus quando provém de um campo ideológico inimigo. Desse modo, os documentos históricos que se tornam audíveis pela mediação estética de Colin, além de documentos, são tentativas de suscitar uma adesão militante por meio da compaixão provocada pela figura de um mártir. Eles funcionam do mesmo modo que o testemunho de Renaudel. E seu uso como documento em aulas de História, se não for objeto de ações pedagógicas, é incapaz de retirar a autoridade do disco – que, contendo uma verdade comovente, permanece livre para atuar sobre ouvidos inadvertidos. O disco funciona como um

---

<sup>38</sup> PAGÈS, Y.; PAGÈS, A. Disques et phonos. *Brochure d'Éducation Nouvelle Populaire*, Paris, 12/1938, n. 13, p. 11.

mediador fluido particularmente pernicioso quando transmite a história como um relato das origens de uma configuração infeliz do presente, e quando sugere por meio desse relato o esboço de algumas saídas.

Com o passar do tempo, um novo jogo temporal torna-se possível. Visto que o disco é sempre portador de um arquivo, o passado quase-presente que ele carrega acima de tudo pertence cada vez mais ao domínio da história. O disco se torna ele mesmo um documento histórico, ou pelo menos o objeto palpável dos sons que veicula, os quais são vestígios da história. Façamos agora um salto no tempo a fim de examinar a fluidez medial do disco-documento histórico. Após a Segunda Guerra Mundial, ela se renovou junto com a forma do disco.

### **A reciclagem sonora e a possibilidade de um trabalho político massivo com as memórias**

A partir do fim da década de 1940, o disco de 78 rpm foi substituído pouco a pouco pelo de vinil com 30 cm de diâmetro, lido geralmente à velocidade de 33 rpm; ou pelo de 17 cm, geralmente lido à velocidade de 45 rpm. Esses discos oferecem uma excelente qualidade sonora e uma duração máxima de aproximadamente 20 minutos de cada lado, no caso do disco de 30 cm, e de 5 a 7 minutos de cada lado, no caso do disco de 17 cm, em função da velocidade com que são lidos. Suas capas informam seu conteúdo, geralmente com uma ilustração na frente e um texto de apresentação e/ou diversos outros detalhes no verso. A capa do disco de 30 cm tem espaço para vasta quantidade de informações. Às vezes, é dobrável e pode conter um livreto, que traz, por exemplo, traduções de canções ou discursos, dados biográficos, informações históricas etc.

O disco figura, assim, na intersecção entre os campos midiáticos da imagem, do texto e do som. Sua socialização se modificou em função desse poder comunicativo sem precedente, bem como de sua produção abundante e de seu baixo preço. O disco de vinil de 30 cm surgiu, pois, como um meio de propaganda bem mais eficaz que o disco de 78 rpm da década de 1930. O disco de 17 cm também era usado para esse fim, na maior parte das vezes em operações pontuais, embora recorrentes. Ele foi utilizado, por exemplo, em campanhas eleitorais como as legislativas de 1973 e 1978, que ensejaram numerosas gravações feitas pelo selo socialista Unitélédis e pelo comunista Uni/Ci/Té. No entanto, o disco de 33 rpm de 30 cm parece ser o for-

mato mais usado para disseminar propaganda em longo prazo por meio da música, mas também, como veremos, por meio do som da história<sup>39</sup>.

Já presente nos catálogos de firmas genéricas como a Odéon ou a Columbia durante o período entreguerras, o disco de história se desenvolveu após 1945 em coleções das gravadoras Decca, Philips, Hachette-Ducretet-Thomson ou Pathé-Marconi (THOMAS, 2020, p. 183-184). A nova constituição intermedial do disco o fez aparecer sob novos formatos, como o das revistas de atualidades e de história *Sonorama* (1958-1962) ou *Spécial Sonore* (1964-1970), que traziam em algumas de suas páginas discos flexíveis com um diâmetro de cerca de 18 cm. Esses discos e revistas possibilitaram uma divulgação ampliada da história sonora, cuja legitimidade ainda provinha do mito da verdade fonográfica. Uma edição da *Spécial Sonore*, feita em 1964 e dedicada à Liberação, traz esta introdução:

Este ano a França celebra o vigésimo aniversário de sua liberação. A Página sonora<sup>40</sup> fixa e ressuscita para você esse e outros eventos da guerra, unicamente naquilo que eles tiveram de essencial, sem qualquer outra pretensão: síntese e ressonância dos grandes momentos da História. A alma desses acontecimentos é inscrita em palavras, em sons evocativos nas ranhuras de “*Spécial Sonore*”. Sua autenticidade garante o valor de testemunho e de perenidade. É verdade que as técnicas sonoras de vinte anos atrás ainda não haviam – nem de longe – alcançado a perfeição das de hoje. [...] Mas não se trata da perfeição auditiva, e sim da verdade captada no flagrante da história, uma história que nunca será inerte, porque conserva as vozes de seus próprios atores – sombrias ou luminosas<sup>41</sup>.

Essa “verdade captada no flagrante da história” apresenta-se aqui como uma ocasião para a experimentação de acontecimentos do passado por meio de seus registros sonoros, possuindo, assim, um atrativo que faz da comunicação sonora da história uma mercadoria destinada ao grande público: a partir de então, o disco possibilitou reatualizar o passado através das sensações e emoções suscitadas pela escuta de seus sons. Tal mudança foi abordada por Jean Thévenot, homem de rádio e televisão que abordou a irrupção do som na historiografia em três capítulos de *L'Histoire et ses méthodes* [A História e os seus métodos], obra coletiva publicada na Bibliothèque de la Pléiade em 1961. Thévenot propõe que os avanços nas tecnologias do som poderiam orientar o trabalho dos historiadores em direção à “imagem sonora, e não mais à palavra escrita” (TAHEVENOT, 1961, p. 16), sobretudo em razão

<sup>39</sup> Retomando sua atividade no pós-guerra e depois desenvolvendo-a, o *Le Chant du Monde* é um exemplo notável de propaganda através do disco de música (ALTEN, 2012).

<sup>40</sup> “[N. de T.] “Página sonora” é o nome da seção da revista *Spécial Sonore* que traz um fonograma impresso em papel cartonado.

<sup>41</sup> *L'histoire vivante à l'heure de la Page sonore, Spécial Sonore*, Paris, n. 3, p. 1, mai-juin 1964.

de sua dimensão sensível. De fato, através do som, “uma aparência da vida extinta renasce” (*Ibidem*, p. 802). Ora, esse renascimento se tornou cada vez mais acessível no pós-guerra. Thévenot nota que:

Se pensarmos bem, antigamente, afirmar que a história se manteria viva pelo registro fonográfico, podendo ressurgir das cinzas a qualquer momento, era um lugar-comum bastante teórico para o usuário médio. Na verdade, esse usuário não tinha acesso fácil a arquivos fonográficos, fossem públicos ou privados. Mas agora ele tem, com as revistas sonoras que substituem com vozes, ruídos e música as palavras e imagens impressas, a fim de escrever a crônica do nosso tempo (*Ibidem*, p. 817).

Essa nova acessibilidade foi crucial para os usos políticos da história sonora. A partir de então, mais pessoas podiam se imaginar como testemunhas diretas da história, formando uma opinião sobre o evento escutado e extraíndo dele uma verdade como se fosse uma matéria-prima. Ao mesmo tempo, o caráter manipulado do som era invisibilizado pelo mito da verdade fonográfica, sem se tornar objeto de qualquer investigação crítica por parte de um historiador. No início da década de 1960, um vasto campo de manipulação, baseado na reatualização sonora do passado, abriu-se a uma propaganda que já podia se beneficiar do poder comercial e da nova configuração do álbum discográfico. Ao longo de quase vinte anos, esse campo foi plenamente cultivado pela Sociedade de Estudos e Relações Públicas (Serp), fundada pelo ex-deputado de extrema direita Jean-Marie Le Pen e alguns de seus amigos em fevereiro de 1963<sup>42</sup>.

Quando foi criada, a Serp deveria ser uma empresa de relações públicas e oferecer um meio de subsistência a Le Pen, então desempregado. Contudo, Le Pen logo fracassou nesse ramo, decidindo transformar a empresa numa fábrica de discos, cujas gravações, em sua maior parte, serviriam à propaganda de extrema direita. Essa ideia lhe ocorreu durante os julgamentos da Organisation de l'armée secrète [Organização do Exército Secreto] (OAS), um grupo militar e terrorista que se opôs à independência recém-conquistada pela Argélia. Le Pen, igualmente defensor de uma Argélia francesa, era alguém próximo a certos membros da OAS e acompanhou de perto esses julgamentos. Pois bem, Jean-Louis Tixier-Vignancour, ex-membro do governo Vichy, gravou clandestinamente o discurso que ele proferiu para defender o general Salan, chefe da OAS, diante do tribunal. Essa gravação foi editada em um disco da marca La Voix de l'Auteur [A Voz do Autor], cujo estoque foi adquirido por Pierre Durand, um correligionário e amigo pessoal de Le Pen, e rapidamente reven-

---

<sup>42</sup> Este parágrafo e o seguinte tratam da história do Serp e se baseiam em BRESSON; LIONET, 1994.

dido<sup>43</sup>. Percebendo o sucesso dessa iniciativa, Le Pen decidiu publicar fitas clandestinas contendo outro julgamento relacionado à OAS e depois expandir o catálogo da Serp, a fim de atingir outras comunidades de extrema direita. Durante os vinte anos em que esteve sob a direção de Le Pen, a Serp publicou um catálogo de 180 discos, consagrados principalmente à história de movimentos e regimes de extrema direita franceses e europeus, à Segunda Guerra Mundial, aos exércitos franceses e estrangeiros<sup>44</sup>. Para tanto, utilizou gravações originais, mas também e sobretudo numerosos documentos históricos sonoros, contextualizados, às vezes, por comentários falados (alguns deles escritos e/ou lidos por Le Pen ou Durand). Esses documentos se articulavam a fotografias e cartazes de propaganda antigos; a textos de apresentação escritos por Le Pen, por seus correligionários políticos ou por testemunhas dos acontecimentos históricos abordados; ou a transcrições e traduções dos discursos e cantos gravados nos discos.

Devido a esse dispositivo de contextualização e à grande quantidade de discos que produziu, a Serp representa um caso único, na França, de reiterada utilização política dos sons da história. A empresa, no entanto, jamais foi descrita pelo seu proprietário como uma gravadora de discos políticos. Acusado várias vezes pela sociedade civil por ter publicado documentos sonoros fascistas ou nazistas, Le Pen se apresentava como um simples editor fonográfico que realizava um honesto trabalho de historiador (THOMAS, 2020, p. 8-9, 59, 146). Para sobreviver, a Serp, cuja situação econômica não era exatamente pujante, teve de se voltar para o seu público original, o das diversas comunidades que formavam o campo da extrema direita na França, ao mesmo tempo em que cuidava da imagem de suas produções. Era necessário evitar que seus vínculos políticos, amplamente detestados e combatidos, fossem tão explícitos que pudessem atrapalhar as atividades comerciais da empresa e políticas do seu proprietário. Os discos da Serp e o catálogo que eles compunham submeteram-se, assim, à necessidade de serem mediadores fluidos das culturas políticas que veiculam. A empresa cumpriu essa obrigação aproveitando-se do caráter intermedial do álbum fonográfico. Ela se valeu do mito da verdade fonográfica tanto nas gravações de um passado quase-presente quanto naquelas que, em função

<sup>43</sup> Na época, a gravação de julgamentos era proibida na França. O disco em questão é TIXIER-VIGNANCOUR, Jean-Louis. *Plaidoirie pour Salan*. Paris: La Voix de l'Auteur, 1962. 1 LP 30 cm, LVA1001/2. Ver THOMAS, 2020, p. 15-16.

<sup>44</sup> Le Pen deixou a direção da Serp em meados da década de 1980. Foi substituído por Paul Robert, que, em 1992, passou o cargo a Marie-Caroline Pen, filha mais velha de Jean-Marie Le Pen. Sob sua liderança e a de Robert, a Serp abandonou a produção do disco histórico e passou a trabalhar com marchas militares, música tradicional, música sacra e canções políticas contemporâneas, promovendo o nacionalismo, o racismo, o monarquismo ou o Front National. A Serp desapareceu em 2000, após uma disputa política e familiar entre seu primeiro proprietário e sua filha.



da passagem do tempo, adquiriram o status de arquivo. É a partir delas que a Serp difundiria um discurso sobre a história sonora, o qual organizava a fluidez medial dos seus discos.

Os primeiros registros da Serp, relativos ao julgamento de Jean Bastien-Thiry pelo atentado contra Petit-Clamart e vendidos no rastro do inquérito, pertencem a um passado quase-presente. Vestígios de acontecimentos ainda frescos, esses discos são capazes de estimular a mobilização dos militantes pró-Argélia francesa, bem como de suscitar a curiosidade de um público menos politizado, porém atento ao evento que eles documentam. Essa curiosidade pode ser reforçada pela certeza de que a captura do evento é de boa qualidade, graças ao uso de um gravador de fita magnética que torna perfeitamente inteligíveis as palavras proferidas e a acústica da sala de gravação (BOUZARD, 2014, p. 306)<sup>45</sup>. O uso desses gravadores, a partir do início da década de 1950, permitiu multiplicar o registro fonográfico de eventos diversos. Sua qualidade de som era muito melhor que a dos gravadores de discos usados na França para registrar grandes reuniões políticas em meados da década de 1930<sup>46</sup>. A Serp poderia, assim, ter se valido da liberdade e qualidade oferecidas por esses dispositivos de gravação para variar sua produção documental e realizar uma sutil propaganda de agitação a partir de outros eventos. Poderia ter levado essa propaganda a novos públicos, graças ao apelo do noticiário sonoro, aproveitando-se do oferecimento de um passado quase-presente de boa qualidade para garantir a fluidez medial de seus discos. Contudo, após a publicação, em 1964, da história dos quatro últimos anos da Guerra da Argélia, essa prática foi abandonada em prol da produção de discos históricos que compilavam gravações das décadas de 1930 e 1940, reunidas, em sua maioria, pelo colecionador José Sourillan. Com isso, Le Pen, bastante envolvido na produção dos discos e do catálogo, abriu à sua empresa um leque de temáticas históricas e políticas tão amplo quanto o das produções discográficas e radiofônicas daquela época. A Serp produziu, por exemplo, discos sobre o fascismo italiano, a AF, o Terceiro Reich e os exércitos nazistas, a Guerra Civil Espanhola, a Segunda Guerra Mundial; antologias de discursos do marechal Pétain, de Philippe Henriot, de Pierre Laval e de Adolf Hitler.

Todos os discos são apresentados como produtos de um trabalho historiográfico sincero, imparcial e objetivo, garantido pelo efeito de realidade do som gravado e,

---

<sup>45</sup> Esse livro, que explora a música que circulava entre os partidários da extrema direita francesa, também tem uma inclinação para a extrema direita.

<sup>46</sup> Ouvrir, por exemplo: BLUM, Léon; BASCH, Victor. *Rassemblement populaire du 14 juillet 1936*. Paris: Ligue des Droits de L'Homme et du Citoyen. 6 LPs 25 cm. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081535m>. Acesso em: 30 jun. 2022.

portanto, desprovido de qualquer intenção de atuar politicamente. No entanto, ao construir seu catálogo como um leque das ideologias de extrema direita, Le Pen prefigurou sob o plano simbólico aquilo que ele logo tentaria implementar por meio da Frente Nacional, partido que presidiu desde a fundação em 1972: confederar comunidades dispersas de extrema direita, a fim de ganhar o poder pelas urnas (MILZA, 1994, p. 43). A perspectiva ecumênica subjacente a esse projeto refletia o desejo de difundir uma verdade histórica compartilhada por homens e mulheres. Gerindo a história para melhor gerir a memória, Le Pen se tornou o autor de uma ação profunda, radical, fundada na capacidade de penetração de signos ideológicos, disfarçados de signos históricos, em todos os espaços culturais, sociais e partidários. Foi ele, por exemplo, que no início da década de 1970 tornou possível a promoção, no *Guide Juif* (Guia Judaico), de um disco da Serp sobre a história de Israel e do povo judeu que omite o Holocausto (THOMAS, 2020, p. 50)<sup>47</sup>. Esse artifício se tornou possível graças à transformação dos velhos discos de propaganda, que o tempo despojou de sua função de agitação política para lhes atribuir o estatuto social de arquivo. Assim, a discografia histórica da Serp reúne, por exemplo, canções e discursos inicialmente produzidos pela Ersá e por La Voix des Nôtres em um álbum sobre Léon Blum; fonogramas da Associação Fônica de Grandes Artistas e dos Discos Hébertot em um disco sobre a AF; ou gravações de Piatiletka e da France-Libère-Toi [França Liberte-se] em um disco sobre Jacques Doriot, ex-funcionário do Partido Comunista que se tornou fundador e presidente do Partido Popular Francês (de extrema direita) em 1936<sup>48</sup>.

Com base nesse princípio, os discos da Serp difundiram documentos de propaganda que eram apresentados como documentos históricos nos textos de capa e nos comentários, mas que voltavam a funcionar como textos de propaganda em função do posicionamento do álbum no sistema de signos texto/imagem/som. Esses discos serviram à implementação de diferentes estratégias das quais a empresa era objeto ou mediadora. Por exemplo, o disco dedicado à vida política de Léon Blum (1929-1947) poderia ser visto como um documento excepcional sobre um grande ator da história recente da França ou como objeto memorial para simpatizantes do socialismo. Este último uso, incompatível com as ideias promovidas pelo catálogo da Serp, servia, contudo, para equilibrar a linha editorial da gravadora. O disco Blum permitia, assim, assegurar a difusão de outros discos, que poderiam introduzir ideias de

<sup>47</sup> O disco mencionado é Collectif, *Histoire d'Israël: Voix et chants*. Paris: Serp, 1970. 1 LP 30 cm, HF26.

<sup>48</sup> BLUM, Léon; DURAND, Pierre. *Léon Blum: discours politiques*. Paris: Serp, 1971. 2 LPs 30 cm, HF31; Vários autores. *L'Action française: Voix et chants*. Paris: Serp, 1967. 1 LP 30 cm, HF16; Vários autores. *Jacques Doriot: discours, allocutions, chants*. Paris: Serp, 1968. 1 LP 30 cm, HF19.

extrema direita nos campos culturais inimigos<sup>49</sup>. Um disco de cantos anarquistas gravado pelos *Quatre Barbus* [Quatro Barbudos], quarteto vocal considerado de esquerda, ilustra bem como a Serp podia usar a fluidez medial de seus discos de moderação. Nas notas escritas por Pierre Durand na capa do disco, pode-se ler:

Por uma trágica ironia do destino, os anarquistas, que frequentemente arrumam a cama dos comunistas, são sempre suas primeiras vítimas. [...] O movimento libertário não é nem de direita nem de esquerda [...] ele arregimentou muitos adeptos em outras águas políticas. De fato, se o anarquismo reivindicatório pende quase sempre para a esquerda, o individualismo libertário, de Barrès a Céline, seduziu muitos espíritos politicamente à direita. Ainda muito recentemente, a “propaganda pelo fato” conquistou os círculos considerados conservadores, e as bombas da OAS respondem às dos terroristas dos anos negros<sup>50</sup>.

Dessa vez, Durand se apoia não em documentos históricos, mas nas interpretações contemporâneas dos cantos políticos de caráter histórico, a fim de difundir a um público de esquerda o anticomunismo e o apoio à OAS, típicos da extrema direita.

Se a história é sempre vista como a chave universal dos espaços sociais e culturais, ela é operada a partir de diferentes níveis de configuração e publicização dos discos da Serp e de seus conteúdos. O primeiro desses níveis são as coleções. As duas produzidas pela Serp são uma síntese de seu catálogo: *Musique et chants* [Música e cantos]; *Hommes et faits du XXe siècle* [Homens e fatos do século XX]. A primeira é dedicada à música militar, a gravações antigas ou contemporâneas de cantos políticos ou à música sacra. Os textos de apresentação de seus discos frequentemente destacam o imaginário das emoções universais suscitadas pela música. A segunda, que aqui nos interessa particularmente, é dedicada a documentos históricos sonoros não musicais, embora inclua algumas gravações musicais antigas. Seu título evoca personagens e atos sem ornamentos, expostos tais como são, sugerindo uma coleção de história sem preconceitos. Os discos consagrados à AF ou à vida política de Doriot, do comunismo à colaboração, pertencem à coleção *Hommes et faits...* e oferecem na verdade um programa documental que pode servir de base a uma historiografia fundada principalmente no som. Eles funcionam, entretanto, como um panfleto e um objeto de memória. No texto de capa do primeiro disco, Pierre Pujot – filho de Maurice Pujot, que em 1908 fundou o Camelots du Roi [Arautos do Rei], grupo de ação e propaganda da AF – escreve:

<sup>49</sup> Essa estratégia de moderação parcimoniosa é descrita em detalhe em THOMAS, 2020, p. 45-60.

<sup>50</sup> DURAND, Pierre. *Chansons anarchistes* [Texto de encarte]. Paris: Serp, 1969. 1 LP 30 cm, HF20.

Afinal, ao contrário de certos movimentos políticos já extintos, a Ação Francesa não cessou de fazer surgir novas gerações monarquistas que, longe de ser desencorajadas pelos infortúnios sofridos pela Pátria desde o início do século, neles veem a confirmação das lições e advertências dadas por Maurras. Ainda hoje, ela continua sendo uma escola de lucidez política [...]. Um semanário, *Aspects de la France* [Aspectos da França], um movimento, *La Restauration Nationale* [A Restauração Nacional], continuam sua luta<sup>51</sup>.

Saint-Paulien, que era próximo de Doriot, trata seu antigo parceiro como um mártir político vítima de traição e um homem de alto valor:

Em 22 de fevereiro de 1945, na estrada para Mengen, o carro dele (facilmente identificável) foi metralhado perto do aeródromo militar por dois aviões que, antes da primeira rajada, foram identificados por Doriot como aeronaves alemãs. A segunda rajada o atingiu mortalmente. Suas exéquias foram imponentes<sup>52</sup>.

A luta travada pela Serp para revalorizar a memória de homens, movimentos e regimes de extrema direita derrotados precisou assumir a aparência de história para alcançar um público cada vez mais amplo. O documento histórico sonoro foi utilizado, assim, para criar em todas e todos recordações que formam memórias positivas. Para isso, ele foi posto no centro de um regime de escrita da história que, apoiando-se no mito da verdade fonográfica e no efeito de realidade do som gravado, afirma a imparcialidade das lições politizadas de história e da experiência oferecidas pelos discos Serp. Um anúncio publicitário de 1965 apresenta um resumo claro e conciso desse regime:

A história através do disco. Objetividade escrupulosa, autenticidade da documentação sonora e poder de evocação: essas são as três características de uma coleção sem igual, indispensável ao amante da história, ao homem culto e ao discófilo experiente. ‘Hommes et faits du XXe siècle’. A imparcialidade é a castidade da história (Fustel de Coulanges)<sup>53</sup>.

Na documentação sonora “autêntica” cuja função original, muitas vezes de propaganda, nunca é explicitada nos discos que a exploram, encontramos de parte a parte a “escrupulosa objetividade” e o “poder de evocação”. No caso da objetividade, ela é apresentada como consequência direta e única da “autenticidade da documentação sonora”, conforme sugerido nestas notas extraídas da capa de uma antologia de doze volumes sobre a Segunda Guerra Mundial:

<sup>51</sup> PUJO, Pierre. *L'Action française* [Texto de encarte]. Paris: Serp, 1967. 1 LP 30 cm, HF17.

<sup>52</sup> SAINT-PAULIEN. *Jacques Doriot* [Texto de encarte]. Paris: Serp, 1968. 1 LP 30 cm, HF19.

<sup>53</sup> L'Histoire par le disque, *TV demain*, Paris, n. 8, p. 19, août 1965.

Um único partido guiou nosso trabalho, o da verdade. Ele nos levou a descartar impiedosamente qualquer reconstituição em estúdio, todo documento duvidoso. Orientamo-nos, com todas as nossas forças, em direção ao que nos parece ser a essência do espírito científico: a objetividade<sup>54</sup>.

Notemos que a objetividade avaliza, aqui, uma história politizada da Segunda Guerra Mundial, que se torna inclusive negacionista ao evocar brevemente a destruição dos judeus da Europa sem qualificar esse ato de extermínio nem mencionar o uso das câmaras de gás, acusando as tropas soviéticas:

O horror dos campos de concentração alemães se torna mais intenso na derrocada final do Reich, em um país devastado e faminto. A terrível epidemia de tifo que se espalha simultaneamente à invasão vinda do Leste encontra vítimas certas nos campos superlotados de deportados famintos. Alguns infelizes não resistem às transferências de campo massivas, realizadas nas piores condições de um êxodo desumano. Outros desvanecem no alvorecer da liberdade reconquistada<sup>55</sup>.

O “poder de evocação”, segundo pilar da fluidez medial do disco *Serp*, designa a um só tempo o efeito de realidade do documento histórico e sua capacidade de comover o ouvinte. Ainda sob a perspectiva do mito da verdade fonográfica, o documento sonoro é útil, na medida em que permite “conhecer [as] novas esferas [...] da emoção, da sensibilidade”<sup>56</sup>. Se ele é autêntico, então a emoção que ele provocará também o será: “Documentos autênticos, eles conservam, vinte e cinco anos depois do ocorrido, um poder de emoção indescritível”<sup>57</sup>. Uma emoção que sua autenticidade pode tornar universal, transcendendo espaços sociais e culturais, plantando talvez as sementes de ideologias políticas desprezadas, ou mesmo ilegais, em lugares onde elas podem crescer e se propagar.

Esse perigo foi percebido pelo juiz e pelas associações de deportados e ex-combatentes da Resistência, que, em 1965, processaram a *Serp* e Jean-Marie Le Pen por “apologia a crimes de guerra”. No verão, a empresa começou a publicar uma história sonora do Terceiro Reich em quatro volumes. O primeiro desses discos, *Le IIIe Reich – Voix de Chants de la Révolution Allemande* [O Terceiro Reich – Vozes de Canções da Revolução Alemã], foi imediatamente acusado (THOMAS, 2020, p. 134-144). Em dezembro de 1968, Le Pen e a *Serp* foram considerados culpados. O disco foi proibido.

<sup>54</sup> LE PEN, Jean-Marie. *Histoire sonore de la Seconde Guerre mondiale: L'entre-deux guerres* [Texto de encarte]. Paris: Serp, 1972. LP 30 cm, HF321.

<sup>55</sup> LABURTHE, Jean-Claude. *Histoire sonore de la Seconde Guerre mondiale: les horreurs de la guerre* [Texto de encarte]. Paris: Serp, 1972. LP 30 cm, HF32 12.

<sup>56</sup> *Histoire d'Israël* [Texto de encarte]. Paris: Serp, 1970. LP 30 cm, HF26.

<sup>57</sup> LE PEN, Jean-Marie. *La guerre d'Espagne* [Texto de encarte]. Paris: Serp, 1964. LP 30 cm, HF07.

O julgamento baseou-se na capa do disco, que traz uma representação de Hitler em plena glória; no texto de capa, que descreve a chegada do nazismo ao poder como “um poderoso movimento de massas, totalmente popular e democrático”<sup>58</sup>; e em seu conteúdo sonoro, que continha discursos e canções de propaganda cujas seleção e ordenação tinham sido “visivelmente organizados para a glória do partido nazista e de seus métodos”<sup>59</sup>. O disco foi considerado perigoso para uma juventude que não conheceu a guerra e se deslumbra com a simbologia nazista, cujo significado histórico ela não compreende bem. O disco *Serp* e sua configuração intermedial foram, assim, julgados criminosos já no início da história da empresa. A inexistência de outras ações judiciais contra as produções da *Serp* sugere que a estratégia de moderação e normalização adotada por Le Pen após esse processo foi eficaz. Isso nos incita a pensar que o julgamento de 1968 não deu origem a um aparato crítico capaz de desmascarar sistematicamente o disco político por trás do disco de história e de deter sua fluidez medial. Essa ausência nos leva a crer que a comunicação sonora da história não foi objeto de uma reflexão voltada para impedir sua manipulação política. Para concluir, devemos tirar lições críticas dessa mediação fluida das culturas políticas, por meio da qual o disco e o som gravado ameaçam, às vezes, aquelas e aqueles que habitam os espaços onde um dá voz ao outro<sup>60</sup>.

## Conclusão

No terceiro capítulo que dedica à história do som, “Témoignages sonores enregistrés” [Testemunhos sonoros gravados], Thévenot propõe uma abordagem crítica do documento sonoro visando principalmente sua autenticidade. Ele aponta as possibilidades de edição, recriação e falsificação da data de um documento que poderiam prejudicar o trabalho do historiador. Ao final de sua exposição, remata a integração do documento sonoro ao trabalho do historiador, submetendo-o à análise crítica necessária a qualquer arquivo. Ao fazê-lo, também leva em conta o poder comunicativo do som:

[Quando] a autenticidade integral de um documento sonoro tiver sido demonstrada, o historiador terá ainda que recolocá-lo em seu contexto, submetê-lo a verificações cruzadas com os

<sup>58</sup> *Le IIIe Reich – Voix et chants de la révolution allemande* [Texto de encarte]. Paris: Serp, 1965. LP 30 cm, Serp 101.

<sup>59</sup> 17<sup>e</sup> chambre correctionnelle, Arrêts du Tribunal de grande instance de Paris, 18/12/1968, Jugement du procès intenté contre Jean-Marie Le Pen pour apologie de crime de guerre, versement 33W 553, Bibliothèque des archives de Paris, France.

<sup>60</sup> MERCIER, Jean-Maurice. Des attentats contre des cafés nord-africains aux souvenirs du nazisme. *Le Monde*, Paris, 24/11/1969.

outros dados a sua disposição, distinguir os aspectos subjetivos e objetivos do conteúdo e da forma do discurso, não se deixar enganar pelos encantos ou pelos defeitos de uma voz, nem pelos efeitos psicofisiológicos provocados pelos ruídos e ambientes sonoros. Mas tudo isso é parte do seu trabalho habitual (THEVENOT, 1961, p. 1416-1417).

Thévenot lança as bases para um estudo crítico sobre a concepção e os usos comunicativos da história pelo som, o qual, no entanto, ele restringe à busca da autenticidade do documento sonoro e às suspeitas sobre os efeitos negativos das emoções auditivas (*Ibidem*, p. 17). O caso da Serp nos convida a prosseguir com essa reflexão, incluindo nela a prática de integrar o documento histórico sonoro a um sistema formado pelos outros elementos que, ao fim e ao cabo, constituem uma narrativa histórica. Propomos a noção de “historiofonia” para dar conta desse desenvolvimento, do mesmo modo que o termo “historiografia” é usado para pensar a escrita literária da história.

Por terem existido como mediadores fluidos de culturas políticas, desempenhando o papel de atravessadores da história, os discos políticos evocados neste artigo fornecem as primeiras bases para a historiofonia aqui proposta. É notável a sua capacidade de mediatizar as reconstruções de eventos (que são os testemunhos) e as recriações ou amostras de eventos (que são os documentos históricos sonoros), apresentando-as como vestígios confiáveis e eloquentes desses eventos. Essa historiofonia implica, obviamente, uma crítica àquilo que, em geral, o documento e o testemunho são: vestígios que nos informam tanto sobre quem ou o que os porta quanto sobre o evento a que se referem. O objetivo dessa crítica é evidenciar a mediação documental que, já no primeiro encontro com a fonte, tende a ser encoberta pelo poder que ela evoca enquanto vestígio de um acontecimento. Quando se trata de um documento sonoro, seu exame crítico deve, antes de tudo, considerar o aspecto técnico da mediação do som gravado e o modo como essa mediação se impõe aos sons da história, formatando-os. Tal formatação é produto tanto de um dispositivo técnico, que possui qualidades e limitações específicas, quanto de uma série de escolhas pelas quais se busca pôr em prática, da melhor forma possível, uma intenção de agir. Assim, um primeiro campo de investigação historiofônica se manifesta na pesquisa sobre as condições de produção de um documento sonoro, considerando a marca deixada pela tecnologia na captação do som de um acontecimento. Um segundo campo de investigação se refere à socialização dos dispositivos técnicos, especialmente no que diz respeito ao seu poder de reprodução, duplicação e amplificação. Um terceiro campo, também relativo à marca impressa no som pela tecnologia, recai sobre as práticas de manipulação do som gravado. Pode se referir, por exemplo, ao trabalho de montagem que produz um documento inautêntico a partir de documentos autênticos, ou à manipulação das frequências, visando tornar o som mais cativante, mais sedutor, mais comovente, mais convincente.

Quanto mais precisa for essa mediação técnica, mais o som será rico em informações, mais ele será inteligível e gerador de uma falsa experiência da história, e mais os ouvintes poderão percebê-lo como um vestígio veritativo de um acontecimento. Seu suporte terá assim mais chances de se tornar um mediador fluido dos signos culturais que ele carrega e de servir a uma vontade política. Essa chance se multiplica se o suporte escolhido oferecer a possibilidade de agregar textos escritos e imagens visuais à narrativa histórica sonora, como nas capas dos discos de 30 cm. A mesma multiplicação ocorre quando a apresentação sonora de um evento é difundida massivamente por meio de um suporte cuja produção é rápida e barata, como é o caso da fita cassete na França dos anos 1970, mídia, aliás, cuja escuta era mais frequente justamente por ser itinerante.

Essas orientações gerais para a constituição de uma historiofonia são, acima de tudo, produto de uma investigação baseada em objetos do passado que perderam sua atualidade, embora alguns deles, como os discos da Serp, continuem a circular em sites de venda on-line. De todo modo, elas se concentram em analisar as consequências sociais do registro fonográfico, essa capacidade técnica que abrange a maioria dos aspectos das percepções humanas e maquinais do real. Assim, as reflexões e as investigações feitas para reconhecer ou evitar os aspectos políticos das histórias sonoras poderiam ser transpostas (e vice-versa) a quaisquer materiais gravados, de todos os tipos, usados voluntariamente para uma comunicação política fluida. Também poderiam servir à difusão de um aparato crítico que ajudaria a desconstruir as manipulações gravadas, tornando inútil sua fluidez. Em suma, da história da socialização do som gravado, onipresente e às vezes negligenciado, elas poderiam extrair formas de melhor combater intenções políticas invasivas e, às vezes, destrutivas.

## Fontes primárias

### Jornais e revistas

The Funny Phonograph, *St. Louis Evening Post*, Saint-Louis, 30/05/1878.

H.V., Déposition d'un témoin auriculaire, *L'Intransigeant*, Paris, 20/05/1894, p. 2.

Déconcertant et sublime, *Le Radical*, Paris, 29/04/1900, p. 4.

L'Abbé aux phonographes, *La Lanterne*, Paris, 16/04/1902, p. 1.

Le phonographe socialiste, *l'Humanité*, Paris, 23/11/1909, p. 1.

Le phonographe socialiste, *l'Humanité*, Paris, 23/11/1909, p. 4.

Les chants royalistes, *L'Action Française*, Paris: 19/05/1910, p. 1.

« La Voix des Nôtres » et la critique, *Le Populaire*, Paris, 12/03/1930, p. 1.

La « Voix des Nôtres » devant la critique, *Le Populaire*, 05/06/1930, p. 4.



- Le Populaire*, Paris, 13/05/1931 p. 5.
- Compère-Morel a fait une causerie sur 'le Journal moderne' hier soir à 'Radio-Populaire',  
*Le Populaire*, Paris, 01/12/1932, p. 3.
- L'histoire vivante à l'heure de la Page sonore, *Spécial Sonore*, Paris, n. 3, p. 1, mai-juin 1964.
- L'Histoire par le disque, *TV demain*, Paris, n. 8, p. 19, août 1965.
- DESNOS, Robert. Les Disques, *Ce Soir*, Paris, 19/04/1938, p. 4.
- FRANCOTTE, Robert. Une conférence sur les chants du folklore, *L'Art Musical Populaire*,  
Paris, 03/1939, p. 4.
- GOLESTAN, Stan. Concerts et récitals, *Le Figaro*, Paris, 18/04/1938, p. 6.
- DAUDET, Léon. La Propagande par le disque, *L'Action Française*, Paris, 20/06/1932, p. 1.
- LONGUET, Jean. La Propagande par la chanson, *Le Populaire*, Paris, 13/12/1930, p. 1.
- MERCIER, Jean-Maurice. Des attentats contre des cafés nord-africains aux souvenirs du  
nazisme, *Le Monde*, Paris, 24/11/1969.
- PAGÈS, Y.; PAGÈS, A. Disques et phonos, *Brochure d'Éducation Nouvelle Populaire*, Paris,  
12/1938, n. 13, p. 11.
- PEDRO. Les Disques des 'Chants du Monde du Travail', *Le Populaire*, Paris, 31/07/1930, p. 4.
- SORDET, Dominique. Échos du royaume de France, *L'Action Française*, Paris, 24/06/1932, p. 4.
- SORDET, Dominique. Le phonographe, *L'Action Française*, Paris, 10/12/1932, p. 4.
- SORDET, Dominique. En marge du Grand Prix, *Candide*, Paris, 6/04/1933, p. 15.
- TOURNEL, E. L'Utilisation actuelle du phonographe par la bourgeoisie, *l'Humanité*,  
11/05/1927, p. 4.

## Livros

- ADORNO, Théodore. *Circonvolutions d'aiguille, Beaux passages*. Traduit de l'allemand [Nadelkurven] par Jean Lauxerois. Paris: Payot & Rivages, 2013 [1927].
- CŒUROY, André; CLARENCE, Geneviève. *Le phonographe*. Paris: Kra, 1929.
- GIFFARD, Pierre. *Le phonographe expliqué à tout le monde. Edison et ses inventions*. Paris: Maurice Dreyfous, 1878.

## Discos

- Collectif, *L'Action française: voix et chants*. Paris: Serp, 1967, disque microsillon 30 cm, HF16.
- Collectif, *Jacques Doriot: discours, allocutions, chants*. Paris: Serp, 1968, disque microsillon 30 cm, HF19.
- Collectif, *Histoire d'Israël: voix et chants*. Paris: Serp, 1970, disque microsillon 30 cm, HF26.
- BLUM, Léon; BASCH, Victor. *Rassemblement populaire du 14 juillet 1936*. Paris: Ligue des Droits de L'Homme et du Citoyen, 1936, 6 disques à aiguille 25 cm. Consultable en ligne: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1081535m>. Consulté le 30/06/2022.
- BLUM, Léon; DURAND Pierre. *Léon Blum: discours politiques*. Paris: Serp, 1971, 2 disques microsillon 30 cm, HF31.

- COLIN, Georges. *Testament de Louis XVI – Dernière lettre de la Reine Marie-Antoinette à Madame Elisabeth*. Paris: Disques Hébertot, 1932, disque à aiguille 30 cm, EY-4.003
- COLIN, Georges. *Le Procès de Louis XVI. L'Interrogatoire – Plaidoirie de Sèze*. Paris: Disques Hébertot, 1932, disque à aiguille 30 cm, EY-4.004.
- COMPÈRE-MOREL, Adéodat. *Jules Guesde sur son lit de mort*. Paris: Ersa, 1930, disque à aiguille 25 cm, 102.
- HERRIOT, Édouard. *Discours prononcé par M. Édouard Herriot au banquet de Lyon du 12 avril 1932*. Lyon: Polydor, 1932, 6 disques à aiguille 30 cm, 516.533 à 516.538.
- LIOTAUD, François. *Entretien avec François Liotaud, candidat du Parti communiste français*, Bagnolet: Uni/Ci/Té, 1978, disque microsillon 17 cm.
- RENAUDEL, Pierre. *L'Assassinat de Jaurès*. Paris: Ersa, 1930, disque à aiguille 25 cm, 101
- TARDIEU, André. *Discours prononcé le 6 avril 1932*. Paris: Polydor, 1932, 7 disques à aiguille 30 cm, 516.526 à 516.532.
- TIXIER-VIGNANCOUR, Jean-Louis. *Plaidoirie pour Salan*. Paris: La Voix de l'Auteur, 1962, disque microsillon 30 cm, LVA 1001/2.

### Outras fontes impressas

- 17e chambre correctionnelle, Arrêts du Tribunal de grande instance de Paris, 18/12/1968, Jugement du procès intenté contre Jean-Marie Le Pen pour apologie de crime de guerre, versement 33W 553, Bibliothèque des archives de Paris, France.
- DURAND Pierre. *Chansons anarchistes* [Notes de pochette]. Paris: Serp, 1969, disque microsillon 30 cm, HF20.
- HISTOIRE D'ISRAËL [Notes de pochette]. Paris: Serp, 1970, disque microsillon 30 cm, HF26.
- LABURTHE, Jean-Claude. *Histoire sonore de la Seconde Guerre mondiale: Les horreurs de la guerre* [Notes de pochette]. Paris: Serp, 1972, disque microsillon 30 cm, HF32 12.
- LE IIIE REICH – *Voix et chants de révolution allemande* [Notes de pochette]. Paris: Serp, 1965, disque microsillon 30 cm, Serp 101.
- LE PEN, Jean-Marie. *Histoire sonore de la Seconde Guerre mondiale: L'entre-deux guerres* [Notes de pochette]. Paris: Serp, 1972, disque microsillon 30 cm, HF32 1.
- LE PEN, Jean-Marie. *La guerre d'Espagne* [Notes de pochette]. Paris: Serp, 1964, disque microsillon 30 cm, HF07.
- PUJO, Pierre. *L'Action française* [Notes de pochette]. Paris: Serp, 1967, disque microsillon 30 cm, HF17.
- SAINT-PAULIEN. *Jacques Doriot* [Notes de pochette]. Paris: Serp, 1968, disque microsillon 30 cm, HF19.

### Referências Bibliográficas

- ALTEN, Michèle. Le chant du monde: une firme discographique au service du progressisme (1945-1980), *ILCEA* [En ligne], v. 16, 2012. Doi: <https://doi.org/10.4000/ilcea.1411>.
- BASILE, Giusy; CORDEREIX, Pascal. Le disque. In: LEFEBVRE, Denis; LEFEBVRE, Rémi (éd.). *Mémoires du Front Populaire*. Paris: OURS/Bruno Leprince, 1997.

- BERSTEIN, Serge. L'historien et la culture politique. *Vingtième Siècle, Revue d'Histoire*, Paris, n. 35, p. 67-77, juillet-septembre 1992. Doi: <https://doi.org/10.3406/xxs.1992.2567>.
- BOULLAND, Paul. La propagande par le disque. Usages militants du vinyle dans les années 1960 et 1970, des campagnes électorales au soutien aux grèves, communication présentée au 2e congrès de la Société pour l'Histoire des Médias. *Rêver d'un autre monde. Médias, utopies et expérimentations*. Paris: Université Paris 2, 25 mai 2018.
- BOUZARD, Thierry. *Des chansons contre la pensée unique*. Paris: Éditions des Cimes, 2014.
- BRESSON, Gilles; LIONET, Christian. *Le Pen. Biographi*. Paris: Seuil, 1994.
- CARNEVALI, Barbara. *Social appearances. A philosophy of display and prestige*. New-York: Columbia University Press, 2020. Doi: <https://doi.org/10.1080/10848770.2022.2029165>.
- CHAMOUX, Henri. *La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Epoque (1893-1914). Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque*. Thèse de doctorat, Histoire Contemporaine. Paris: Université de Paris 1, Panthéon-Sorbonne, 2015.
- DOTTO, Simone. L'illusione della patria lontana. Geografie translocative nella produzione di dischi parlanti per gli italiani negli Stati Uniti (1917-1930), *L'avventura*, Bologna: Il Mulino, Fascicolo 2, p. 257-271, 2018. Doi: <https://doi.org/10.17397/91651>.
- FEASTER, Patrick. "The following record": making sense of phonographic performance, 1877-1908. Thèse de doctorat, Philosophie. États-Unis d'Amérique: Indiana University, 2007.
- GITELMAN, Lisa. The phonograph's new media publics. In: STERNE, Jonathan (ed.). *The Sound Studies reader*. London; New-York: Routledge, 2012.
- GIULIANI, Élizabeth. La Réception du média, *Revue de la BNF*, Paris, Bibliothèque Nationale de France, v. 3, n. 33, p. 9-19, 2009. Doi: <https://doi.org/10.3917/rbnf.033.0009>.
- HOGG, Bennet. *The cultural imagination of the recorded voice*. PhD dissertation, *Music and Cultural Theory*. Royaume-Uni: Newcastle University, 2008.
- HOWLAND, William Kenney. *Recorded music in American life: the phonograph and popular memory, 1890-1945*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1999.
- MAISONNEUVE, Sophie. *L'invention du disque, 1877-1949. Genèse de l'usage des médias musicaux contemporains*. Paris: Éditions des Archives Contemporaines, 2009.
- MÉADEL, Cécile. *Histoire de la radio des années trente. Du sans-filiste à l'auditeur*. Paris: Anthropos; I.N.A., 1994.
- MILZA, Pierre. Le Front National crée-t-il une culture politique? *Vingtième Siècle. Revue d'Histoire*, Paris, Presses de Sciences Po, n. 44, p. 39-44, octobre-novembre 1994. Doi: <https://doi.org/10.3406/xxs.1994.3109>.
- ORY, Pascal. *La Belle illusion. Culture et politique sous le signe du Front Populaire, 1935-1938*. Paris: CNRS Éditions, 2016 [1994].
- RICŒUR, Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Points, 2003 [2000].
- RICŒUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad. port. Alain François [et al]. Campinas: Editora Unicamp, 2007 [2000].
- STERNE, Jonathan. *Une histoire de la modernité sonore*. Trad. de l'anglais par Maxime Boidy. Paris: La Découverte, 2015.
- TCHAKHOTINE, Serge. *Le viol des foules par la propagande politique*. Paris: Gallimard, 1952 [1939].

- THÉVENOT, Jean. Les machines parlantes. In: SAMARAN, Charles (ed.). *L'histoire et ses méthodes: recherche, conservation et critique des témoignages*. Paris: Gallimard, 1961.
- THÉVENOT, Jean. Témoignages sonores enregistrés. In: SAMARAN, Charles (ed.). *L'histoire et ses méthodes: recherche, conservation et critique des témoignages*. Paris: Gallimard, 1961.
- THOMAS, Jonathan. De la musique pour le peuple: une proposition d'analyse des premiers disques folkloriques du Chant du Monde. *Analitica – Rivista online di studi musicali*, v. 10, 2017. Consultable en ligne: <http://lnx.gatm.it/analiticaojs/index.php/analitica/article/view/107/120>.
- THOMAS, Jonathan. *La propagande par le disque*. Jean-Marie Le Pen, éditeur phonographique. Paris: Éditions de l'EHES, 2020. Doi: <https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.27508>.
- THOMAS, Jonathan. *Le disque politique en France (1929-1939)*. Thèse de doctorat, Musique, Histoire, Société. École des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris, 2021.

## Roteiro Sonoro

- Écoute 1.** Jules Guesde sur son lit de mort. Ses dernières paroles, recueillies par Compère-Morel. Disque ERSA n° 102 (5003), 1930. Disponible sur : <http://www.phonobase.org/11049.html>.
- Écoute 2.** Une belle page de Guesde, lue au micro par Compère-Morel. Disque ERSA n° 102 (5003), 1930. Disponible sur : <http://www.phonobase.org/11050.html>.
- Écoute 3.** Testament de Louis XVI, par M. George Colin. Disque Hébetot EY-4003 (Face A), 1932. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1082253t/f1.media>.
- Écoute 4.** Dernière lettre de la Reine Marie-Antoinette à Madame Élisabeth, par M. George Colin. Disque Hébetot EY-4003 (Face B), 1932. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1082253t/f2.media>.
- Écoute 5.** Le Procès de Louis XVI, par M. George Colin. Disque Hébertot EY-4.004 (Face A), 1932, Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10822458/f1.media>
- Écoute 6.** Plaidoirie de Sèze, par M. George Colin. Disque Hébertot, EY-4.004 (Face B), 1932. Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10822458/f2.media>.

Recebido: 06/07/2022 – Aprovado: 14/02/2023

### Editores Responsáveis

Miriam Dolhnikoff e Miguel Palmeira

### Organizadores do Dossiê História e Culturas Sonoras

Virgínia de Almeida Bessa

Juliana Pérez González

Cacá Machado

José Geraldo Vinci de Moraes