



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Podemos ouvir Sarah Bernhardt? - A armadilha dos arquivos de áudio e a necessidade de protocolos

Marie-Madeleine Mervant-Roux
Tradução: Renata Simões Soares

Para citar este artigo:

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. Podemos ouvir Sarah Bernhardt? - A armadilha dos arquivos de áudio e a necessidade de protocolos. Tradução de Renata Simões Soares. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e702

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Podemos ouvir Sarah Bernhardt? - A armadilha dos arquivos de áudio e a necessidade de protocolos¹

Marie-Madeleine Mervant-Roux²
Tradução: Renata Simões Soares³

Resumo

O artigo contido nesta tradução apresenta a pesquisa realizada sobre as gravações de Phèdre, de Racine, feitos por Sarah Bernhardt, como estudo de caso para a análise de arquivos sonoros em teatro. Há também a proposição de um protocolo para a escuta desse tipo de documento. O artigo representa a primeira contribuição objetiva para a organização dos estudos em som teatral, campo ainda pouco explorado e muito carente de diretrizes.

Palavras-chave: Arquivos de áudio. Sarah Bernhardt. Protocolo de escuta. História técnica. História Cultural.

Can we listen to Sarah Bernhardt? - The audio file trap and the need for protocols

Abstract

The article contained in this translation presents the research carried out on the recordings of Racine's Phèdre, made by Sarah Bernhardt, as a case study for the analysis of sound archives in theater. It also proposes a protocol for listening to this type of document. The article represents the first objective contribution to the organization of theatrical sound studies, a field that is still little explored and in great need of guidelines.

Keywords: Audio archives. Sarah Bernhardt. Listening protocol. Technical history. Cultural history.

¿Podemos escuchar a Sarah Bernhardt? - La trampa de los archivos de audio y la necesidad de protocolos

Resumen

El artículo contenido en esta traducción presenta la investigación llevada a cabo sobre las grabaciones de Phèdre de Racine, realizadas por Sarah Bernhardt, como estudio de caso para el análisis de archivos sonoros en el teatro. También propone un protocolo de escucha de este tipo de documentos. El artículo representa la primera contribución objetiva a la organización de los estudios sonoros teatrales, un campo aún poco explorado y muy necesitado de orientaciones.

Palabras clave: Archivos sonoros. Sarah Bernhardt. Protocolo de escucha. Historia técnica. Historia cultural.

¹ Este texto foi publicado por Marie-Madeleine Mervant-Roux em *Sociétés & Représentations* 2013/1 (n° 35) 2013/1 (n°35), p. 165 a 182, Éditions de la Sorbonne. ISSN 1262-2966. ISBN 9782859447458. DOI 10.3917/sr.035.0165.

² Centre National de la Recherche Scientifique – CNRS, Paris, França. Marie-Madeleine Mervant-Roux é diretora de pesquisa emérita do CNRS (laboratório THALIM). Depois de estudar a criação cênica contemporânea e o teatro como um fato social, por meio das figuras do espectador e do praticante amador, ela co-editou com Jean-Marc Larrue *Le son du théâtre - XIXe-XXIe siècle* (CNRS éditions, 2016) e liderou o projeto ECHO, dedicado à chamada voz “falada” no teatro francês e francófono, do período pós-Segunda Guerra Mundial até a década de 1970. Sua pesquisa pessoal se concentra em discos de teatro na França e na Alemanha durante o mesmo período, e no uso de arquivos sonoros em pesquisas.

³ Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP - bolsa FAPESP) com Estágio de Pesquisa no Exterior, junto à Universidade Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Mestrado em Teatro pela USP. Graduação em Artes Cênicas pela USP, com habilitação em Interpretação Teatral. renatagrazzini@usp.br

 <https://lattes.cnpq.br/3133422305467223>  <https://orcid.org/0000-0003-2599-9028>



Podemos ouvir os vestígios gravados da história passada, mas não podemos supor que saibamos exatamente como era ouvir em um determinado momento ou lugar do passado. Na era da reprodução tecnológica, podemos às vezes experimentar um passado audível, mas não podemos fazer mais do que presumir a existência de um passado auditivo. (Jonathan Sterne)⁴

Desde o início da pesquisa que inspirou este artigo, intitulada *Intermédialité et et spectacle vivant. Les technologies sonores et le théâtre (xixe - xxie siècles)*⁵, a questão dos documentos de áudio e seu uso para pesquisa ocupou um lugar central. Duas razões tornaram evidente a importância desses arquivos. A primeira é pela escolha de tomar como ponto de partida o período em que, em apenas alguns anos, apareceram as grandes tecnologias de conservação e difusão do som - o fonógrafo, o microfone, o telefone, o alto-falante -, e que as primeiras gravações referentes à vida teatral são contemporâneas ao desenvolvimento do gravador (Edison, 1877), elas o precedem em duas décadas (ainda voltaremos a isso). A segunda é porque rapidamente nos demos conta de que esses arquivos foram ignorados pelos pesquisadores especialistas em teatro, com raras exceções.

Essa indiferença nos intrigou e nos incitou a escutá-los. Como nosso grupo era não só internacional mas também pluridisciplinar, fomos guiados, nos primeiros passos, pelos historiadores das técnicas, especialistas em canção, rádio, fonógrafos ou cinema antigo, que nos precederam na coleta e audição desse tipo de documento (cilindros, discos Pyral⁶, discos de vinil 33 rotações, fitas

⁴ O passado audível: origens culturais da reprodução sonora. Introdução do livro de Jonathan Sterne, *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction* (Durham: Duke University Press, 2003). Tradução de Virgínia de Almeida Bessa, Giuliana Souza de Lima e Juliana Pérez González, autorizada pela Duke University Press em 24/01/2020. A tradução é resultado de uma atividade do Laboratório Interdisciplinar do IEB (LabIEB) da Universidade de São Paulo (USP).

⁵ Intermidialidade e Artes Cênicas. As tecnologias sonoras e o teatro (séc. XIX - XXI). Esse PICS (Programme Internationale de Coopération Scientifique, em português Programa Internacional de Cooperação Científica) do CNRS (Centre National de la Recherche Scientifique, em português Centro Nacional da Pesquisa Científica), também chamado *Le Son du Théâtre/ Theatre Sound (XIXème - XXIème siècle)*, em português O Son do Teatro (séculos XIX - XXI), codirigido por Marie-Madeleine Mervant-Roux e Jean Marc Larrue (Universidade de Montreal), é uma parceria entre uma equipe do Laboratório ARIAS (Atelier de recherche sur l'intermédialité et les arts du spectacle, em português Ateliê de Pesquisa sobre Intermidialidade e Artes da Cena) e uma equipe do CRI (atualmente CRIalt: Centre de recherche intermédiaire sur les arts, les lettres et les techniques, em português Centro de Pesquisa Intermidial sobre Artes, Letras e Técnicas) de Montreal. A intermidialidade trata da circulação de meios e de relações entre as mídias (uma mídia é um meio que se organizou e fixou numa determinada forma institucional - a câmera é um meio, o cinema é uma mídia) e das implicações históricas, sociológicas, culturais e políticas que decorrem de tais circulações e relações.

⁶ NdT: Os discos Pyral, cujo nome vem de uma marca famosa da década de 1930, são discos graváveis, feitos



magnéticas, etc.). Alguns deles estavam entre os fundadores dos Estudos do Som⁷, associando abordagem filosófica e abordagem intermidial para empreender uma reescrita crítica da história (até então metafísica) da escuta. Sua forma de apreender os arquivos sonoros, em sua materialidade e seus modos próprios de funcionamento (técnico, comercial, cultural), abalou hábitos cristalizados entre os pesquisadores das artes cênicas, para quem a parte auditiva do teatro, negligenciável, não se destacava como tal, para além de uma história das técnicas.

Duas pessoas em meu laboratório⁸ apresentavam formas diferentes de pensar e de escrever a história do teatro. Denis Bablet, especialista em cenografia e no teatro entendido como lugar de expressão artística (autodefinido como tal no final do século XIX com a “invenção” da encenação moderna), aplicou à criação cênica os métodos da história da arte. Élie Konigson, especialista em espaço teatral da Idade Média e do Renascimento, adotou as ferramentas e os modelos da antropologia histórica para descrever e analisar seu objeto de estudo. Ambos revelaram e exploraram conjuntos documentais inéditos. Denis Bablet ministrou várias disciplinas sobre o uso de documentos audiovisuais, captação em vídeo e gravação de peças de teatro para analisar espetáculos; Élie Konigson, lidando com narrativas pseudo-científicas, que o mundo medieval parece suscitar mais que outros, dedicou-se a formular as regras que deveriam, segundo ele, conduzir a uma interpretação séria da iconografia do passado⁹. Entretanto, num contexto *a priori* favorável, a questão das gravações de áudio não foi examinada e nem sequer posta. Podemos medir por esse exemplo a resistência quase inacreditável da teatrologia moderna em reconhecer essas fontes. Eu mesma as ignorei por muito tempo, mesmo quando os temas praticamente exigiam que eu as considerasse¹⁰.

de um núcleo geralmente metálico revestido de laca.

⁷ NdT: O título anglo-saxão *Sound Studies*, que corresponde a “Estudos do Som” nos meios acadêmicos em língua portuguesa, encontrou sua tradução consensual para o francês somente depois de 2013, em consonância com a nomenclatura utilizada no Quebec - “Études Sonores”.

⁸ O LARAS (Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle, em português Laboratório de Pesquisa sobre Artes Cênicas) foi absorvido, em 2004, pelo novo laboratório ARIAS que, por sua vez, foi também absorvido pelo THALIM, em 2014.

⁹ Ver Denis Bablet (dir.), *Filmer le Théâtre, Cahiers théâtre Louvain*, n° 46, 1981. Élie Konigson, *L'Espace théâtral médiéval*, Paris, CNRS Éditions.

¹⁰ Durante a elaboração de uma obra sobre o teatro de Claude Régy (*Claude Régy. Les voix de la création théâtrale*, Paris, CNRS Éditions, coll. *Arts du Spectacle*, n° 21, 2008), apenas cogitei consultar os arquivos



Ainda na recente pesquisa, dedicada ao som do teatro, foi indiretamente - através da abordagem intermidial - que os arquivos sonoros vieram à tona. Essa abordagem foi escolhida por conta da notável capacidade das técnicas e aparelhos sonoros em circular de uma mídia à outra, de uma arte à outra (teatro, fonografia, telefonia, cinema, radiofonia¹¹), e levou os especialistas de teatro a descobrir a cultura científica dos *Sound Studies*, particularmente o seu atual historiador: Jonathan Sterne (por sua teoria geral da escuta, para a qual fomos preparados pelas obras de Alain Corbin). Mas também Rick Altman, Valérie Pozner et Giusy Pisano (por suas abordagens técnicas e institucionais do som no cinema), Ross Brown et Viktoria Tkaczyk (por terem inscrito a dimensão sonora e acústica das artes do espetáculo num largo contexto de saberes e práticas artísticas e sociais¹²). A lição é sempre a mesma: sair de discursos essencialistas sobre o som, inscrever os fenômenos sonoros e auditivos numa história cultural expandida, incluindo a história das ciências e das tecnologias. Esses princípios fundam nossa relação com os traços audíveis do teatro, eles sustentam o que virá a seguir.

Depois de nos interrogarmos sobre as eventuais ligações entre o longo esquecimento dos documentos de áudio pela pesquisa teatral e os (raros) usos desses documentos (até bem recentemente), pegaremos como exemplo o destino da famosa gravação de *Phèdre* [Fedra], de Racine, por Sarah Bernhardt, estudada por Melissa Van Drie em sua tese¹³, e reexaminada por nós na ocasião de um seminário para fins metodológicos. Várias razões conduziram à escolha dessa gravação: os leitores poderão facilmente encontrá-la na internet ou nos CDs anexos a algumas publicações que referenciamos; o documento suscitou um certo

radiofônicos dos anos 1950-1970 no momento de conceber o DVD que lhe seria anexo. No entanto, um estudo feito por Jean-Patrice Courtois analisa metodicamente o arquivo da única “encenação radiofônica” de Régy: *Elle est là* (1980).

¹¹ A colaboração de especialistas da canção e do cinema antigos - como Giusy Pisano, de especialistas em fonógrafo - como Patrick Feaster, de conservadores do departamento de Audiovisual da BnF - como Bruno Sebald ou Élisabeth Giuliani foi decisiva.

¹² Ver Rick Altman, *Sound Studies: A Field Whose Time Has Come*, IRIS, n.27, printemps 1999; id., *The State of Sound Studies; Le son au cinéma - état de la recherche*, Paris/Iowa City, p. 3-4; Giusy Pisano, Valérie Pozner (dir.), *Le Muet a la Parol: cinéma et performance à l'aube du XXème siècle*, Paris, AFRHC, 2005; Ross Brown, *Sound - A Reader in Theatre Practice*, Palgrave Macmillan, 2009; Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk, Matthias Warstat, *Theaterhistoriografie: eine Einführung*, Tübingen, Francke, 2012.

¹³ *Théâtre et technologies sonores (1870-1910): Une réinvention de la scène, de l'écoute, de la vision*. Tese defendida em 2010 (ainda não publicada).



número de julgamentos e de interpretações por parte de ótimos especialistas de teatro, o que permite compreender, num caso que poderia ser qualificado como extremo (uma voz mítica, comentadores eruditos), a armadilha que toda e qualquer gravação sonora representa, uma armadilha sobretudo temporal (“o sonoro vive no presente”¹⁴); enfim a referida gravação foi objeto de inúmeros exercícios em nosso seminário, o suficiente para que nós pudéssemos esboçar, a partir desse exemplo, um protocolo geral para a exploração de captação de áudio de apresentações e performances teatrais por pesquisadores e estudantes.

Uma surdez seletiva e significativa

Alguns números a respeito de gravações atualmente conservadas pela BnF¹⁵, no Departamento de Artes do Espetáculo¹⁶, serão suficientes para demonstrar que não é a escassez de vestígios inventariados e disponíveis que pode explicar a negligência com esse tipo de fonte pela teoria teatral. Sozinho, esse departamento possui 12.000 documentos sonoros, audiovisuais e multimídia, dos quais aproximadamente 9.500 são estritamente sonoros¹⁷. Destes, 950 discos Pyral gravados, 1.300 discos prensados 78 rotações, 1.000 discos de vinil, 6150 fitas e cassetes (do fio magnético [fio de aço para gravação de fala] à cassete DAT, passando por diferentes gerações de fitas e cassetes magnéticas), uma centena de CDs e CD-Rs. Podemos encontrar gravações de espetáculos com presença de público e ensaios, elementos de trabalho teatral (efeitos sonoplásticos, músicas, trilhas sonoras), coleções pessoais de artistas, entrevistas, etc.

Mesmo sem conhecer as práticas “invisíveis” na dinâmica interna dos grupos

¹⁴ Daniel Deshays, *Pour une écriture du son*, Paris, Klincksieck, coll. 50 questions, 2006, p.45.

¹⁵ NdT: BnF - Bibliothèque Nationale de France (em português Biblioteca Nacional da França).

¹⁶ Ver Joël Huthwohl, *À l'écoute du patrimoine théâtral*, Théâtre/Public, n° 197, *Le Son du théâtre*, 1, *Le passé audible*, p. 28-31. A esses dados, convém acrescentar os do departamento de Audiovisual. Além da BnF, o Ina, principal detentor de documentos de áudio, publicou um guia intitulado *Le théâtre dans les fonds de l'Inathèque de France* (2008) indicando a riqueza e a diversidade dos acervos radiofônicos especializados: retransmissões, adaptações, criações em estúdio, entrevistas, aulas, programas documentários. Outros locais de conservação importantes: o IMEC, a biblioteca Gaston Baty (Universidade Sorbonne Nouvelle-Paris 3), a biblioteca-museu da Comédie-Française. Sem esquecer numerosos acervos de teatros, de particulares, colecionadores ou associações.

¹⁷ Desde a publicação original do artigo em francês, em 2013, o acervo da BnF adquiriu novos documentos, que ainda não foram inventariados. Portanto, os números atuais de arquivos são ainda maiores.



de pesquisa, dos cursos e processos pedagógicos, podemos constatar que os usos públicos dessas gravações para pesquisa teatral contemporânea (na França) resumem-se a três principais estudos de caso:

Primeiro caso: o documento de áudio, a gravação original ou a cópia de um fonograma existente (produzido para rádio, transmissão comercial ou arquivos de um teatro) é escolhido pelo pesquisador para acompanhar uma obra, programa ou filme sobre um ator (ou atriz). Seu objetivo é dar vida às descrições ou imagens do ator (ou atriz) e, possivelmente, ilustrar a natureza excepcional de sua voz. Apresentado de forma sucinta, ele não é bem contextualizado, quase nunca é objeto de um estudo metódico¹⁸. Em resumo, ele é tratado como uma fotografia sonora.

Segundo caso: o documento de áudio tem por função transmitir um evento teatral (ou um trecho desse evento) àqueles que não o tenham visto, ou permitir a sua redescoberta. Ele é objeto de uma apresentação (seja oral, via rádio, seja escrita num CD ou DVD), e em alguns casos é acompanhado de comentários. Esse uso concerne apenas a algumas criações específicas de alguns artistas conhecidos por seu trabalho sobre a vocalidade (Artaud, Vilar, Beckett, Vitez, Bene...). Ainda neste caso, o documento sonoro parece dever falar por si.

Terceiro caso: o documento de áudio é dotado de uma função documental precisa: por exemplo, mostrar qual o texto realmente levado à cena, acompanhar uma reflexão sobre a recitação de versos alexandrinos, ilustrar e explicar um determinado código de dicção (como em uma edição de *Théâtre Aujourd'hui*¹⁹).

Todas essas gravações juntas constituem apenas uma pequena fração dos acervos existentes. Além dos exemplos de dicção escolhidos para ilustrar épocas passadas ou os traços de eventos extraordinários, apresentados como fora do comum ou fora do tempo, eles são caracterizados por sua assimilabilidade, sua aceitabilidade para um ouvinte contemporâneo: a escolha dos trechos, sua

¹⁸ Uma exceção: o texto de Julia Gros de Gasquet *La voix de Gérard Philipe au théâtre: vain fantôme ou présence éclairante* (em Gérard Bonal (dir.), *Un acteur dans son temps: Gérard Philipe*, catálogo da exposição de 2003 *Gérard Philipe*, Paris, BnF, 2004, p. 96-103) onde são comentados os documentos sonoros reproduzidos no CD anexo à obra.

¹⁹ *Théâtre aujourd'hui, n° 2, Dire et représenter la tragédie classique*, SCEREN CNDP, julho de 2017.



duração limitada, seu corte, tudo parece ter sido feito para tornar o som "audível", ou o menos inaudível possível, de modo que a impressão geral possa sustentar a imagem (do ator, da atriz, do espetáculo) dada pelas fotografias e filmes, ou sugerida pelos textos. Ora, a maior parte dos arquivos de áudio existentes resistiria a essa abordagem, a começar pelos mais antigos. No entanto, quando se trata de audição, o envelhecimento pode ser rápido e independente da cronologia: ouvir certos arquivos cênicos dos anos 1970 desperta irresistivelmente a hipótese segundo a qual poderia haver uma imensa lacuna entre a memória estética oficial do teatro, veiculada pela escrita ilustrada com imagens e produções audiovisuais, e a história real dos espetáculos, da qual grande parte nos seria *a priori* inacessível, já que é pensada, criada e vivida em universos sensoriais e sensíveis que não existem mais (a respeito dos quais os elementos de áudio testemunham brutalmente).

Somos assim levados a nos interrogar sobre as verdadeiras razões do preterimento dos sons. Se os conjuntos documentais – ricos e variados – não foram sequer escutados, seria porque os especialistas partilhariam a convicção, nunca questionada, segundo a qual os traços sonoros não são capazes de revelar nada de importante sobre o teatro digno desse nome, ou seja, um teatro que seria fundamentalmente uma prática do olhar²⁰? Ou porque estariam prevendo e receando a incômoda incongruência desses traços? Nosso estudo trará algumas respostas.

Ouvir Sarah Bernhardt em *Phèdre*

O documento que escolhemos para trabalhar é uma gravação de Sarah Bernhardt, de uma fala de *Phèdre* endereçada a *Hippolyte*, ato II, cena 5 da tragédia de Racine: vinte e nove versos no total, de "*Oui, Prince, je languis...*" a "*... se serait avec vous retrouvée ou perdue*". Especificaremos o documento exato de que estamos falando um pouco mais tarde: a incerteza em torno de sua identificação é, de fato, parte de nossa reflexão. Ela está ligada ao fato de que o mesmo trecho de *Phèdre* deu origem, em um intervalo bastante curto, a quatro fonogramas

²⁰ Sobre essa hipótese, ver, por exemplo, *Pour une histoire des disques de théâtre. L'âge d'or des 33 tours (1950-1970): comment a-t-on pu l'oublier si vite ?*, Théâtre/Public, n. 197, p. 65-70.

bastante diferentes, um em 1902²¹ (uma gravação da Pathé em cilindro), o outro em 1903 (um disco Gramophone & Typewriter Co., 72 rpm), de duração semelhante (pouco menos de dois minutos - duração máxima até 1904), sem a resposta de *Hippolyte*²².

A identificação das quatro versões é ainda mais complicada pela plasticidade das cópias, acentuada pela tecnologia digital. Algumas versões "personalizadas" do disco foram publicadas na Internet, por exemplo, um vídeo para ser assistido com óculos 3D com um filtro vermelho/ciano: o ritmo da dicção foi artificialmente desacelerado, um dos famosos retratos de Sarah feitos por Nadar (por volta de 1860) foi digitalizado, e os olhos e a boca se mexem. A mesma gravação, em um ritmo menos estranho e sem o acompanhamento de imagens, está anexada à edição em áudio de *Ma double vie*, a autobiografia de Sarah Bernhardt, lida por Edwige Feuillère (Les Éditions Des femmes, 1983); a gravação é também uma parte fundamental da caixa de seis CDs *Le Théâtre parisien de Sarah Bernhardt à Sacha Guitry* (Emi Music, 1993), e um dos nove exemplos que ilustram o dossiê *Dire et représenter la tragédie classique* já mencionado. As versões fantasiosas da Internet mostram que a escuta fetichista de *La Divine*²³ está viva e bem – e confirmam que a relação com a voz é muitas vezes irracional. As versões mais sérias nos dizem que o documento de 1903 (da Gramophone & Typewriter Co.), o mais conhecido, circulou sem uma data precisa: a editora Des Femmes indica 1900 e o SCEREN-CNDP, 1906. Também encontramos 1915. Essa imprecisão faz parte de uma indiferença bastante geral em relação à identificação rigorosa dos documentos sonoros.

Se nos concentrarmos agora no que dois pesquisadores especializados escreveram recentemente sobre essa gravação (na verdade, repetimos, não podemos saber se esse é o registro ao qual estamos nos referindo, pois os livros não fornecem nenhuma informação a respeito), nos deparamos com dois tipos de

²¹ Desde 2013, ano de publicação do artigo, as datas das gravações foram revistas. Os cinco cilindros Pathé datados de 1902 são muito provavelmente de 1903 (ver a lista de fonogramas ao final).

²² Desde a publicação original do artigo em francês, em 2013, foram encontrados mais dois fonogramas contendo o mesmo trecho de Phèdre: um disco da Zonophone de 17cm, de agulha, com duração de 1'53", realizado entre janeiro e fevereiro, e um cilindro da Pathé, com 2'09" de duração, nº 2023 do catálogo.

²³ NdT: A Divina, um apelido da artista.

comentários. O primeiro, de Sophie-Aude Picon, enfatiza a importância do papel de *Phèdre* na carreira da atriz, faz um uso documental do arquivo, uma leitura detalhada da performance vocal, mas sem antes esclarecer a fonte e a natureza exata do documento ouvido²⁴. O segundo, de George Banu, elabora uma reflexão sobre a novidade radical que o registro representava, fotográfico e fonográfico: "Sarah Bernhardt", ele escreve, "cristaliza uma transição – a transição da presença física, como uma condição imperativa a qualquer ator, para a imagem reproduzida e transmitida mecanicamente"²⁵. Uma reflexão penetrante, mas baseada em um episódio biográfico repetido sem verificação. Aqui está o episódio, conforme relatado por Georges Banu:

Sarah desmaiou, perturbada pela extensão da lacuna entre a perfeição do que foi unanimemente descrito como uma "voz de ouro" e a miséria do som transmitido. Será que ela sentiu a angústia de uma traição definitiva, de um roubo de si mesma sem remédio? Sem dúvida: "Vocês nunca me conhecerão como eu fui", ela percebeu em pânico²⁶.

É sobre essa narrativa que vamos nos concentrar, seguindo a abordagem de Melissa Van Drie para a verificação e análise:

A história, reproduzida por toda parte, de Sarah Bernhardt desmaiando de horror ao escutar a própria voz gravada propagou a ideia de um trauma fatal e a tese de um fosso quase ontológico entre o mundo do teatro e o universo das tecnologias de áudio. O objetivo deste artigo é mostrar, além da natureza inventada dessa história, que a ruptura entre os atores e o fonógrafo não foi exatamente como se diz²⁷.

A tabela cronológica nas páginas 12 e 13 mostra de imediato que estamos lidando com uma ficção. De acordo com as fontes que mencionam o fato, o suposto desmaio teria ocorrido em 1903, o ano da gravação do disco Gramophone. A veracidade desse mal-estar tem sido frequentemente contestada: além do fato de que não haveria razão para Sarah Bernhardt reagir violentamente em 1903 e

²⁴ Sophie-Aude Picon, *Sarah Bernhardt*, Paris, Gallimard, coll. Folio Biographies, 2010, p. 229-230.

²⁵ Georges Banu, *Sarah Bernhardt: sculptures de l'éphémère*, Paris, Caisse nationale des monuments historiques et des sites, coll. *Mémoires photographiques*, 1995, p. 14. (Tradução nossa)

²⁶ *Ibid.*, p. 8. (Tradução nossa)

²⁷ Melissa Van Drie, *Des modèles phonographiques pour de nouvelles voix théâtrales : Sarah Bernhardt, Alfred Jarry, Le Son du théâtre*, 3, *Voix Words Words Words*, Théâtre/Public, n° 201, setembro de 2011, p. 46. (Tradução nossa)



não em 1902, basta lembrar que ela tinha cinquenta e nove anos na época, que não era uma iniciante e já havia tido muitas oportunidades de ouvir sua própria voz, se pensarmos no número de sessões de gravação que ela viveu desde sua primeira experiência com o fonógrafo em 1880, ou seja, quase desde a invenção do aparelho, no laboratório americano de Edison, para onde ela havia corrido durante uma turnê por Nova York e Boston. Naquela noite, ela desmaiou (como costumava fazer), mas de exaustão e emoção, e *antes* de ser gravada. Se sua voz, naquela primeira vez, pareceu-lhe anasalada e estranha, se foi ali, naquela noite nevada e elétrica, que provavelmente está a origem da lenda, a atriz não ficou tão horrorizada a ponto de desistir de todas as aventuras fonográficas, já que ela mesma foi em 1896 ao estúdio de Bettini em Nova York, então muito conceituado, antes de confiar sua voz a muitos outros engenheiros de som até o fim de sua carreira.

A lenda do desmaio é de nosso interesse porque sua força deriva de dois fenômenos que são diretamente relevantes para nossa reflexão: seu sucesso baseia-se na experiência pessoal decepcionante (é um termo frequente) dos ouvintes de hoje, mesmo daqueles que foram preparados, como atestam nossos exercícios de escuta em uma disciplina no curso de artes cênicas. Mas essa decepção não persistiria se os ouvintes insatisfeitos percebessem a impossibilidade de atribuir o seu incômodo aos contemporâneos da gravação, outra lição dos mesmos exercícios. Ora, esses dois fenômenos, cujo equivalente seria difícil de encontrar para documentos visuais, só podem ser explicados pela capacidade do som de impor a sensação de uma *presença* imediata (nesse caso, a da voz da atriz), de um *presente* imediato (o da performance vocal), atemporalmente audível, mesmo onde o aparelho não consegue se fazer esquecer. Os ruídos parasitas que, nesse trecho de *Phèdre*, denunciam o uso de uma máquina – é difícil distinguir entre o que é da gravação e o que é da reprodução – são interpretados como um incômodo contingente, não como indicações de uma situação tecnológica datada, pertencente a um estrato igualmente datado da história da escuta. Nesse aspecto, esse exemplo é paradigmático.



Uma estranheza estrangeira

Vamos começar examinando a facilidade com que atribuímos a Sarah Bernhardt, e ao ouvinte médio de 1903, o sentimento de *infidelidade* que nós experimentamos, nós que *ouvimos falar* das criações inesquecíveis da atriz. Sem poder resumir aqui os principais estudos dedicados à história do conceito de *fidelidade* no campo das tecnologias de reprodução sonora, notemos a rápida e perpétua evolução dos critérios usados para definir uma gravação *fiel* ou, mais tarde, *Hi-Fi* (“high fidelity”, altamente fiel). Um texto publicitário contemporâneo ao nosso documento (data de 1902) elogia “o melhor e mais barato de todos os fonógrafos: a Voz de ouro”: beneficiando-se dos mais recentes aprimoramentos (diafragma de reprodução, grande cone niquelado), essa máquina é “a única verdadeira máquina de falar e cantar capaz de reproduzir, além da música instrumental, a fala e o canto humanos em toda a sua pureza”. Esse discurso é excessivo, é claro, mas não mentiroso, porque, em 1902, ouvir cantar – por exemplo, o dueto de *Mireille* – ou recitar – por exemplo, o monólogo de *Le Muet mélomane* (exemplos da lista de cilindros disponíveis) – era uma espécie de milagre. Se a escuta parece desencadear uma espécie de espanto e se os testemunhos diretos são muito raros, é sem dúvida porque o contato totalmente inédito, seja com a própria voz, seja com vozes desencarnadas, vozes de ausentes ou mortos, desperta emoções difíceis de exprimir.

O livro de Jonathan Sterne é esclarecedor a esse respeito. O capítulo 3, *Audile Technique and Media*, descreve as profundas transformações na relação com o corpo provocadas pelos novos dispositivos e os efeitos íntimos da escuta por meio de fones de ouvido externos (as primeiras audições foram feitas com transdutores, ou seja, fones de ouvido intra auriculares); o capítulo 6, intitulado *A Resonant Tomb*, mostra a rapidez com que o meio de gravação passou a ser associado à morte e, às vezes, a práticas espiritualistas. Deve-se acrescentar que o espectral é frequentemente combinado com o grotesco. Especialmente no teatro, onde o simbolismo fervilhante de d'Annunzio (Sarah interpretou o personagem Mulher

Cega em *La Ville morte*, em 1898) convivia com o Grand Guignol²⁸ (*Au téléphone*, terror e calafrios garantidos, criado por Antoine, em 1901). Portanto, há alguma verdade na ideia de que os ouvintes de 1903 estiveram perturbados e assustados, mas seus testemunhos devem ser colocados em um contexto que não devemos pensar que nos seja familiar. A estranheza que eles sentem ao ouvir essas vozes não é, de forma alguma, a nossa: há muito tempo nos acostumamos com o fenômeno da gravação em si; é o ruído produzido por dispositivos primitivos que arranha nossos ouvidos. Quanto à emoção dos primeiros públicos, pode-se dizer que ela comporta um elemento de empolgação e de prazer, e que desempenhou um papel importante no rápido desenvolvimento da discografia teatral.

Em 1908, a fábrica da Pathé em Chatou, perto de Paris, gravou mais de três milhões e meio de cilindros e o mesmo número de discos: seis milhões de gravações sonoras em um único ano! [...] As gravações sonoras teatrais apareceram muito rapidamente: a gravadora Pathé Disques et Cylindres, lançou desde o primeiro catálogo, em 1898, a coleção *Déclamation, Poésies, récits, etc.*, disponibilizando treze gravações provenientes de comédias e tragédias [...] aos ouvintes. [...] A partir do final de 1898, dois atores parecem ser as “estrelas” do teatro gravado: De Féraudy, membro da Comédie-Française, e Madame Suzanne Desprès, também da Comédie-Française, que emprestaram suas vozes ao fonógrafo até 1927. [...] Entretanto, a estrela do fonógrafo foi, sem dúvida, Sarah Bernhardt, com várias gravações que foram reeditadas muitas vezes, especialmente *Lucie*²⁹, de Alfred De Musset, e *Phèdre*, de Racine³⁰.

Há outro motivo que invalida a ideia moderna de uma simples comparação entre a gravação fonográfica de um trecho de *Phèdre* (disco ou cilindro) e o que poderia ser ouvido quando o mesmo trecho (as gravações integrais eram raras) fosse apresentado em um teatro. O que costumava divertir as pessoas era justamente a confusão entre as duas situações, tema de vários desenhos humorísticos (para economizar o salário de um ator, por exemplo, ele era substituído pela máquina). Já mencionamos o entusiasmo pelas audições fonográficas, tão grande nos círculos cultos quanto entre o grande público;

²⁸ NdT: Le Théâtre du Grand Guignol foi um teatro francês que abrigava tradicionalmente espetáculos de horror naturalista, com histórias sangrentas e macabras. A menção ao Grand Guignol refere-se a um tipo específico de entretenimento de horror popular.

²⁹ NdT: Lúcia, traduzido para o português por Machado de Assis em 1864.

³⁰ Giusy Pisano, *Pour une histoire des disques de théâtre. Le spectacle mi-public, mi-intime (1881-1940)*, Théâtre/Public, no 197, p. 62. (tradução nossa)



descobre-se com paixão um teatro para e pelo ouvido, com todos os efeitos que a acusmática poderia permitir. O que a atriz sabe, como mostra a tese de Melissa Van Drie, é que o aparelho não reproduz um momento do jogo cênico, mas uma performance vocal e uma atitude completamente diferentes. Assim como os outros atores que enfrentaram o fonógrafo, ela sabe perfeitamente bem, fisicamente, em todo o seu corpo, que essa não é a mesma prática, não é a mesma “arte”. Como mostram os especialistas nos primeiros aparelhos, é necessária uma energia imensa, estando sozinho, na frente do cone, em uma sala quase vazia, e a duração muito limitada (2') requer uma construção compacta da performance, um imaginário temporal diferente.

Nossa hipótese é que novas problematizações da voz e novas formas estabeleceram-se desde a aparição do aparelho, e que elas são trabalhadas e integradas a diversos aspectos da criação teatral a partir do fim do século XIX. O itinerário acústico e tecnológico de Sarah Bernhardt mostra como ela fez experimentos com o fonograma para desenvolver um novo modo de atuação teatral. Ela [...] gradualmente adquiriu domínio sobre esse dispositivo, embora os riscos fossem muito mais cruciais do que com a fotografia: A fotografia não pretendia capturar sua interpretação em movimento, enquanto o fonógrafo fixava sua voz, que encarnava esse movimento³¹.

No entanto, as duas situações, cênica e fonográfica, não são opostas uma à outra, e o ato de gravar é, na verdade, uma extensão da prática cênica dos “monstros sagrados”, que é fundamentalmente monológica e solitária, mesmo quando eles têm parceiros.

A gravação de som não terá sido simplesmente um meio de arquivar os últimos suspiros dos monstros sagrados, mas sim um meio de prolongar e até mesmo renovar a arte dos atores-reis, como uma espécie de novo proscênio midiático³²

À medida que descobrimos por dentro as diferentes práticas dos atores e as rápidas redefinições de sua arte, entendemos que o jogo de continuidades e descontinuidades entre o teatro dentro do teatro e o teatro fora do teatro é móvel e complexo. O mesmo se aplica aos espectadores, cujas experiências midiáticas

³¹ Melissa Van Drie, *Des modèles phonographiques pour de nouvelles voix théâtrales : Sarah Bernhardt, Alfred Jarry*, in *Le Son du Théâtre*, 3, Voix Words Words Words, Théâtre/Public, n° 201, setembro de 2011, p. 46. (Tradução nossa)

³² Ibid., p. 12



passam a interagir, já que a gravação não é, de forma alguma, uma simples cópia da apresentação no palco.

Mas há mais. Voltemos à experiência auditiva do espectador do início do século XX, quer dizer, àquilo ao que pretendíamos poder comparar a escuta da voz gravada, que pensávamos conhecer. Compreendemos hoje, após alguns anos de pesquisa sobre o som do teatro, que é impossível ter a mesma experiência auditiva desses espectadores. Nessa pesquisa, inspirada nos Estudos do Som, pudemos rever a leitura das obras, anotações da direção, críticas, estudos dedicados ao panorama de espetáculos de Paris, pesquisas acadêmicas para apreender os gostos, humores e sensibilidades dos espectadores-ouvintes – como na pesquisa de Anne Pellois sobre as formas de descrever vozes no século XIX³³. Além disso, os exercícios de audição repetida de vários tipos de performances dramáticas ou para-dramáticas, ter contato com os aparelhos e com as reconstituição dos ruídos e rumores da cidade, tornou possível apreender um conjunto sonoro e fônico que emana dessa paisagem social e urbana. É possível, inclusive, constatar que ele está muito mais próximo do ambiente acústico teatral real da época do que da imagem auditiva onírica que tomamos como referência. Nossa maneira ritual de recorrer a Proust e suas páginas sobre *La Berma*³⁴, a atenção que damos ao testemunho de Louis Jouvet, que viu Sarah Bernhardt no palco e que alguns de nossos contemporâneos ainda puderam conhecer³⁵, parecem ter a função principal de trazer para mais perto de nós esse mundo cujas imagens fotográficas podiam nos dar a ilusão de nos ser quase acessível.

Agora podemos voltar à pergunta feita anteriormente: é o medo que explica o abandono da busca por traços audíveis do teatro ou é uma superestimação do

³³ Anne Pellois, *La voix de l'acteur: appréciation, notation, évocation*, in *Le Son du Théâtre*. 417 - 429. Paris, 2016.

³⁴ “[...]à minha maneira, ainda mais absoluta do que a de *La Berma*, de não considerar, a partir desse momento, a sala, o público, atores, peça, e meu próprio corpo como um meio acústico, tendo importância apenas na medida em que fosse favorável às inflexões dessa voz, eu entendi que as duas atrizes que eu admirava desde alguns minutos não tinham nenhuma semelhança com aquela que eu tinha vindo ouvir”, Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, coll. *Folio*, 1976, p. 30. (Tradução nossa).

³⁵ “Sua voz parecia flutuar ao seu redor e seus olhos pareciam segui-la às vezes. De acordo com o texto, ela cantava, martelava, acelerava o ritmo como um galope que rolava, subia, batia, parava em um silêncio que era subitamente quebrado por um soluço repetido. [...] Nunca falhava nesse crepitar de palavras, gritos, lágrimas: um foguete”, Louis Jouvet, *Le Comédien désincarné*, Paris, Flammarion, 2009 [notas de 1941], p.96. (Tradução nossa)



papel do olhar? A resposta não é simples: de modo geral, nem sequer pensa-se nessas fontes, o que vai na direção da segunda hipótese, mas a dificuldade de gerenciar o som lá onde temos que lidar com ele (o exemplo escolhido é testemunha disso) indica que ele é, sem dúvida, percebido como potencialmente perigoso: o surgimento incontrolável de um presente perdido para o teatro (“o som vive no presente”), sem uma imagem para suavizá-lo (já que sabemos lidar com ela), causaria emoção demais. Somente uma iniciação técnica pode superar esses medos e aproximar aquilo que somente o som pode transmitir.

Outros exemplos de gravações poderiam ter sido apresentados, escolhidos do amplo campo coberto por nossa pesquisa - como os discos feitos pelos herdeiros de Artaud: Blin, Barrault e o Living Theatre, estudados por Bénédicte Boisson - ou emprestados de outras obras, como as três restaurações sonoras do filme *Cyrano* (1900, 1902, 1933) analisadas por Valérie Pozner e Alain Carou³⁶. Todas as vezes, mesmo quando o arquivo é muito mais antigo do que o *Phèdre* de 1903, assim que os pesquisadores levam em conta as condições técnicas em que foi feito e todo o contexto do arquivo, outro mundo aparece, exigindo uma exploração metódica antes que o documento possa ser ouvido novamente com seriedade.

No capítulo que eles dedicam ao Tondokument (“documento sonoro”) em seu recente *Theaterhistoriografie*, Jan Lazardzig, Viktoria Tkaczyk e Matthias Warstat se debruçam longamente sobre o programa de rádio de Artaud, *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947), e fazem um balanço das principais abordagens: históricas (o episódio é colocado no contexto do teatro radiofônico do pós-guerra), e filosóficas (Derrida e fenomenologia). Os mais recentes (Helga Finter e Allen S. Weiss) são informados pela história da mídia³⁷. Hoje em dia, quando a digitalização é uma grande vantagem (podemos acessar muito mais sons, ouvi-los novamente, anotá-los, analisá-los) e um fator de desmaterialização e abstração³⁸, a abordagem intermidial parece mais útil do que nunca no diálogo entre as disciplinas.

³⁶ *Le Muet a la parole*, op. cit., DVD.

³⁷ Ver as páginas 197-206. Adicionamos à última referência (*Phantasmic Radio*, Londres, Durham, 1995), Évelyne Grossman, apresentação e notas de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Gallimard, coll. Poésies, 2003.

³⁸ Ver Jean-Marc Larrue, projeto *Archiver à l'époque du numérique*.



A rejeição da humildade que consiste em ouvir as pessoas do passado para detectar, em vez de decretar, as paixões que as animavam está de acordo com o desaparecimento dessa leitura dos sons que compunham uma paisagem sonora³⁹.

Arquivos sonoros de teatro. Esboço de um protocolo de escuta

1) Reconstruir o histórico do documento (hoje em dia geralmente digital)

No nosso caso, começamos com um arquivo MP3 de 680 Kb. Graças à BnF, onde pudemos comparar, em curto espaço de tempo, os vários trechos de *Phèdre* gravados por Sarah Bernhardt, pudemos reconstituir a gênese do fonograma: o arquivo é o resultado da digitalização de uma regravação em disco de 78 rpm do disco gravado em 1903. Utilizando seus acervos, a Gramophone reeditou “grandes vozes, por volta de 1922.”⁴⁰ A BnF tem outra reedição contemporânea da mesma matriz de 1903. Trata-se de uma edição em inglês, *His Master's Voice*, um pouco mais rápida, um pouco mais anasalada.

2) Reconstituir as circunstâncias e condições da gravação original (e eventuais reedições)

Situar a gravação em seu contexto técnico, comercial, social e cultural. Se possível, ir ver o equipamento e ter uma ideia de como ele funciona. Se possível, vê-lo em funcionamento.

No caso do documento em questão, a coleção Charles Cros na BnF possibilita observar fonógrafos semelhantes ao usado em 1903. Vários livros e artigos fornecem informações técnicas detalhadas sobre o equipamento e as condições em que as gravações eram feitas, enquanto outros descrevem o cenário econômico, comercial e sociocultural da indústria de fonógrafos⁴¹. Quanto às condições exatas nas quais o disco de 1903 foi gravado (em qual estúdio? Em que

³⁹ Alain Corbin, *Les Cloches de la terre. Paysage et culture sensible dans les campagnes au xixe siècle*, Paris, Flammarion, coll. Champs, 2006 [1ª ed. Albin Michel, 1994], p. 14. (tradução nossa)

⁴⁰ Texto proveniente do encarte do referido disco.

⁴¹ Ver a tese de Henri Chamoux, *La diffusion de l'enregistrement sonore en France à la Belle Époque (1893-1914). Artistes, industriels et auditeurs du cylindre et du disque*, defendida em 2015. É possível também consultar seu site: <http://www.phonobase.org/modemp.php>



data? Com que financiamento? Seguindo qual contrato?), a pesquisa ainda precisa ser feita.

3) Reconstituir as condições das possíveis escutas do fonograma original (e suas reedições)

Se possível, ir ver os aparelhos de reprodução do som, e informar-se sobre seu funcionamento: com ou sem fones, escuta individual ou coletiva, em local público ou privado, etc.

Situar as escutas em seu contexto técnico, comercial, social, cultural (estudar a imprensa técnica, a publicidade). Reconstituir a experiência dos ouvintes da época, em termos gerais: fonógrafos, rádio, *pick up*, leitores de cassete. O quê se escuta nos mesmos aparelhos? Coletar testemunhos de ouvintes.

4) Escutar outros documentos sonoros da mesma época

Esses documentos devem ser coletados de outras áreas - vida política, vida literária, cinema, ópera, etc. - e também do domínio do teatro, para que haja uma compreensão dos códigos da época (voz, dicção), dos códigos específicos da cena, dos gêneros dramáticos, das trajetórias pessoais.

No caso de Sarah Bernhardt, não temos nenhuma gravação da atriz fora de cena – o curta-metragem realizado por Guitry é mudo. No entanto, é possível ouvir outros atores e atrizes contemporâneos, ouvi-los dizer trechos de obras clássicas e, em particular, de *Phèdre*.

5) Multiplicar e variar as escutas

A primeira prática deveria ser uma tentativa de *escuta reduzida* tal como definida por Pierre Schaeffer⁴²: um programa inatingível e necessário, uma espécie de higiene auditiva, uma distância garantida dos poderosos reflexos do ouvido teatral. Então, dependendo do caso,

- audições sem texto e com texto;

⁴² Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, Paris, Seuil, 1977 [1966], p. 270-272.



- com e sem fones de ouvido;
- solitárias ou coletivas;
- com imagens ou sem imagens (em 1903, os discos ainda não tinham capas ilustradas, mas circulavam fotografias da atriz, mostrando-a, por exemplo, vestida como *Phèdre*);
- com arquivos em papel (programas, textos, anotações da direção, testemunhos, etc.).

6) Aprender a escrever suas escutas

Estabelecer uma ficha de escuta baseada em algumas perguntas simples é essencial. Mas ela não seria suficiente. Deve ser ampliada com exercícios de escrita, descrições precisas do documento sonoro. Aqui voltam a entrar em jogo os arquivos escritos, técnicos e literários, porque as palavras neles utilizadas traduzem um determinado mundo auditivo, o seu desaparecimento muitas vezes anda de mãos dadas com as últimas memórias diretas deste mundo, e é redescobrimo o léxico esquecido que se espera poder aproximar-se de uma experiência que se tornou inimaginável. Mencionamos, no início do artigo, o fato de que as primeiras gravações de sons teatrais precederam em vinte anos a invenção do fonógrafo e a primeira e famosa reprodução de uma voz (*Mary had a little lamb*). Isto porque os “fonautogramas” de Scott de Martinville, produzidos em 1860, não se destinavam à reprodução sonora, mas à visualização científica de vibrações acústicas, o que deveria permitir (entre outras coisas) um melhor conhecimento da arte dos grandes atores⁴³. A dificuldade que muitos pesquisadores têm em admitir esta história diz muito sobre a nossa tendência de atribuir a nossa relação com o som aos homens do passado. E a necessidade, para contrariar esta tendência, de obedecer a um protocolo.

⁴³ Ver Patrick Feaster, *Les débuts de la phonographie et le son théâtral*, Théâtre/Public, n° 197, p. 32-37. Os fonautogramas foram “ouvidos” em 2008 graças ao scanner.



Sarah Bernhardt (1844-1923)⁴⁴
Gravações de áudio (1880-1918)⁴⁵

Edições não comercializadas:

1880

Breve trecho de *Phèdre* (Edison) do Laboratório Thomas Edison, Menlo Park, Nova Jersey, EUA. Cilindro com folha de estanho (espessura de 1,5 mils). *Desmaio no laboratório (antes da gravação)*.

1896

Trecho de *Izeyl* de Eugène Morand e Armand Sylvestre (cilindro com cera, 2', perdido) e *Un peu de musique* (poema de *La Légende des siècles*) de Victor Hugo (cilindro com cera, 2', perdido) Studio de Gianni Bettini, Nova York.

Edições comercializadas

1903

La Chanson d'Éviradnus de Victor Hugo, cilindro (2'), Pathé 2021 (4057) Paris, França.

La Fiancée du Timbalier de Victor Hugo, cilindro (2'), Pathé 2024 (4060) Paris, França.

Le Lac de Maurice Bernhardt, cilindro (2'), Pathé 2022 (4058) Paris, França.

Lucie de Alfred de Musset, cilindro (2'), Pathé 2025 (4061) Paris, França.

Phèdre (trecho) de Racine, cilindro (2'), Pathé 2023 (4059) Paris, França.

⁴⁴ É possível ouvir as gravações mencionadas no texto, acessando o site criado por Henri Chamoux, e pesquisando por "Bernhardt":

<https://phonobase.org/search?type=narrow&Titre=&Compositeurs=&Interpretes=Bernhardt&Lieuedeqa=&Date=&Instruments=&Marque=&Format=&Comcont=&Support=&Ville=&Catalogue=&Vitesse=>

⁴⁵ Lista atualizada em relação à publicação original de 2013. Atualização obtida através do trabalho dos pesquisadores Christian Zwarg, Melissa Van Drie e Henri Chamoux.



Rêve de Théroigne de Méricourt, Théroigne de Méricourt de Paul Ernest Hervieu, disco Zonophone (10 in. light blue X 2129) [gravado em Paris, janeiro-fevereiro].

Le Lac de Maurice Bernhardt, Gramophone & Typewriter Co. (2'), cilindro de cera 1501-F1 31170 ; disco monoface (78 t.), 25 cm, Paris, França.

La Samaritaine de Edmond Rostand, disco Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm) 1502-F1 31171, Paris, França. (Reeditada pela Gramophone em 1923)

Les Vieux (ou *L'éternelle chanson* ou ainda *Le dernier rendez-vous* [trecho de "*Les pipeaux*"]) de Rosemonde Gérard, disco Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm) 1503-F1 31172, 25 cm, Paris, França.

Un évangile de François Coppée, disco Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm) 1551-F1 31102, 25 cm, Paris, França.

Phèdre de Racine (trecho). 1. (1' 51"), disco Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm), 25 cm, 1552-F1 31103 Paris. *Suposto desmaio*. (Reeditada pela Gramophone em 1923)

La Mort d'Izél de Maurice Bernhardt, disco Gramophone & Typewriter Co. (72 rpm) 1553-F1 31104 Paris, França.

Un peu de musique (La Légende des siècles) de Victor Hugo, disco Zonophone 10 in. light blue X 2130, Paris, França.

Phèdre (trecho: "*Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée*") de Jean Racine, disco Zonophone 17cm agulha. Janeiro. Paris, França.

Izeyl, disco 25cm agulha, Zonophone. Janeiro/fevereiro. Paris, França. (Há dúvida sobre se o trecho pertence à peça *Izeyl*, de Eugène Morand e Armand Sylvestre ou do poema *La mort d'Izeyl* de Maurice Bernhardt).

1910

Les Bouffons (trecho : *La Brise, conte, 3º ato, cena 5*) de Miguel Zamacoïs, Edison, cilindro Amberol preto, London, Inglaterra.

Phèdre (trecho: "*Oui, Prince, je languis, je brûle pour Thésée*"), de Jean Racine, Edison, cilindro Amberol preto, 4M-35008, London, com Lou-Tellegen (Hippolyte).



L'Aiglon (trecho: 5º ato, cena 5, *A queixa de Wagram*) de Edmond Rostand (4'), Edison, cilindro Amberol preto, London, 4M-35007.

La Samaritaine (trecho: 1º ato [A Samaritana encontra Jesus no poço de Jacó]) de Edmond Rostand, London, Edison Amberol preto, cilindro (4'), 4M-35013.

1918

Prière pour nos ennemis de Louis Payen, NY, 25cm saphir, Aeolian-Vocalion A22035.

L'étoile dans la nuit de Émile Guérinon e Henri Caïn, NY, 25cm saphir, Aeolian-Vocalion B22035.

Recebido em: 08/10/2024

Aprovado em: 29/03/2025