



# Cinema e anarquia

UMA HISTÓRIA "OBSCURA"  
DO CINEMA NA FRANÇA  
(1895-1935)

[ ISABELLE  
MARINONE

Título original

CINÉMA ET ANARCHIE: UNE HISTOIRE "NOIRE" DU 7ÈME ART EN FRANCE (1895-1935)

Tradução

ADILSON INÁCIO MENDES, CARLOS ROBERTO DE SOUZA, FERNANDA MURAD, FLÁVIA LAGO

Revisão técnica

RAPHAEL MESSIAS

Projeto gráfico e capa

SERGIO COHN E INGRID VIEIRA

equipe Azougue

GISELLE ANDRADE, HEYK PIMENTA, INGRID VIEIRA, KARINA LOPES E NATALIA DOYLE

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

M293c

Marinone, Isabelle, 1975-

Cinema e anarquia : uma história "obscura" do cinema na França (1895-1935) / Isabelle Marinone; [tradução de Adilson Mendes... et al. ; revisão Raphael Messias].

- Rio de Janeiro : Beco do Azougue, 2009.il. Tradução de: Cinéma et anarchie : une histoire "noire" du 7eme art en France (1895-1935)

ISBN 978-85-7920-009-0

1. Cinema - França - História. 2. Anarquismo e anarquistas no cinema. 3. Política no cinema. 4. Anarquismo e anarquistas - França - História. I. Título.

09-3798. CDD: 791.430944

CDU: 791(44)

30.07.09 31.07.09 014070

[ 2009 ]

Beco do Azougue Editorial Ltda.

Rua Jardim Botânico, 674 sala 605

Jardim Botânico - Rio de Janeiro - RJ

CEP 22461-000

Tel/fax 55\_21\_2259-7712

[www.azougue.com.br](http://www.azougue.com.br)

AZOUQUE - MAIS QUE UMA EDITORA, UM PACTO COM A CULTURA

**APRESENTAÇÃO**

7

**O CINEMA E O “USO DAS REPRESENTAÇÕES”**

*Nicole Brenez*

9

**INTRODUÇÃO**

*Isabelle Marinone*

15

**1895-1921:**

**DAS FRONTEIRAS INCOERENTES AO CINEMA EDUCADOR**

**1895: O ENCONTRO DO CINEMATÓGRAFO COM A ANARQUIA**

27

**1895-1910: A FANSTASMAGORIA INCOERENTE**

31

**1910-1912: O CINEMA VISTO PELOS ANARQUISTAS**

45

**1913-1914: UMA EXPERIÊNCIA FUNDAMENTAL,  
A COOPERATIVA LIBERTÁRIA DO CINEMA DO POVO**

59

**1914-1921: AS NOVAS FORMAS DE PROPAGANDA CINEMATOGRAFICA**

73

**1921-1930:**

**DA CRÍTICA LIBERTÁRIA**

**AO ANARQUISMO DAS VANGUARDAS DADAÍSTAS E SURREALISTAS**

**1921: ÉLIE FAURE: O NASCIMENTO DE UMA CRÍTICA LIBERTÁRIA DE CINEMA**

*89*

**1924-1927: DADAÍSMO E SURREALISMO, A REVOLTA DAS VANGUARDAS**

*101*

**1927-1930: OS ANARQUISTAS DIANTE DA EVOLUÇÃO CINEMATOGRAFICA  
E DOS MOVIMENTOS DE VANGUARDA**

*125*

**JEAN VIGO, UMA GUINADA**

*133*

**CONCLUSÃO**

**O QUE PODEMOS APRENDER DA RELAÇÃO ENTRE ANARQUIA E CINEMA  
(1895-1935)**

*149*

**NOTAS**

*159*

**BIBLIOGRAFIA**

*197*

**AGRADECIMENTOS**

*215*

*"Anarquista" é o observador que vê o que vê  
e não o que se vê habitualmente. Ele reflete a respeito.*

PAUL VALÉRY

*O cinema pressupõe a inversão total de valores,  
uma subversão completa da ótica, da perspectiva, da lógica.*

ANTONIN ARTAUD

## APRESENTAÇÃO

*Cinemateca Brasileira*

O lançamento do livro de Isabelle Marinone *Cinema e Anarquia – uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*, durante a III Jornada Brasileira do Cinema Silencioso, contribui para a evolução do debate histórico e historiográfico do cinema no Brasil. A obra se destaca por sua originalidade temática, pela visada teórico-crítica e principalmente pela diversidade da abordagem, com uma metodologia criativa, abarcando ideias políticas, periódicos libertários, arquivos institucionais, filmes militantes e de vanguarda, e a crítica e a teoria cinematográficas. O livro é um convite ao cinema, para que vejamos novamente esses filmes com um olhar mais generoso, um olho na tela e outro na história. Sem ser sisudo, é uma introdução, uma primeira abordagem para quem deseja atravessar o espelho da anarquia e ver as deformações do mundo e da história. Sem mergulhar profundamente nos filmes, a autora busca apenas delinear um universo permeado de inconformismo e que frequentemente é esvaziado de seu conteúdo sócio-político. O que não é pouco.

A escrita fluida de Marinone alia-se à capacidade investigativa de historiadora competente, unindo a apresentação de um panorama histórico com a descrição de alguns filmes. Uma vasta bibliografia ajuda o leitor a se aproximar ainda mais do universo da anarquia. Por seu trânsito pelas fronteiras intelectuais, a autora realiza a necessária interdisciplinaridade para se compreender as várias características do

fenômeno cinematográfico. Com este trabalho, o anarquismo e o cinema ganham novos contornos e, neles, Jean Vigo ocupa um lugar privilegiado. Como disse Paulo Emilio Salles Gomes, fundador da Cinemateca Brasileira, a vitalidade e a poesia inconformada de Vigo nunca deixaram de inspirar novos olhares sobre o Cinema e o Homem.

Com a publicação de *Cinema e Anarquia – uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*, confirmamos a função da instituição em preservar, difundir e colaborar para o conhecimento cinematográfico no Brasil.

## O CINEMA E O “USO DAS REPRESENTAÇÕES”

*Nicole Brenez*

As origens do ativismo artístico remontam aos cínicos gregos. Friederich Schlegel faz referência ao fato quando comenta o estilo de seu mestre Chamfort: “E, como máxima, o pensamento que o sábio tem de estar sempre em estado de epigrama diante do destino é belo e genuinamente cínico.”<sup>1</sup> Frequentemente acreditou-se que se tratava de um simples adjetivo, mas é preciso ver aí uma referência direta ao movimento dos cínicos, nascido no século IV a.C. e fundado pelos discípulos de Sócrates. Antístenes, Diógenes, Teles, Demonax eram filósofos extremamente críticos de todo poder e concebiam a vida como um epigrama em atos. Diógenes, apostrofando o imperador Alexandre, morando na rua, interpelando os cidadãos e os magistrados, critica Platão nos seguintes termos: “De que pode nos servir um homem que gastou todo seu tempo filosofando sem nunca ter questionado ninguém?”<sup>2</sup> No caso, “cínicos” significa “cães”, pois eles se mostravam sempre prontos para dilacerar “com belos dentes toda forma de alienação, de conformismo ou de superstição”.<sup>3</sup> Não podemos deixar de pensar na expressão de Godard: “Eu não sou Jean-Luc Godard, sou um cão que persegue Jean-Luc Godard”.<sup>4</sup> Segundo os Cínicos, a tarefa do amante da sabedoria é criticar toda instância de autoridade sob a forma de réplicas, iniciativas, atos e gestos. Desse tipo de crítica, a mais conhecida é certamente a de Diógenes procurando em pleno dia, com uma lanterna acesa, os homens dignos de serem chamados de filósofos. A engenhosidade, o Witz, realiza-



se como ativismo: inventar os gestos críticos capazes de demonstrar seu entorno, seu contexto. É preciso mostrar que todo poder possui uma dimensão simbólica e que pode ser desfeito pelo simbólico, como o fez Diógenes a quem o imperador Alexandre propôs: “Peça-me o que quiseres”, ao que ele respondeu: “Retire-se de meu sol”.<sup>5</sup>

Os Cínicos representam a origem da filosofia crítica, uma filosofia em atos. Graças a eles, compreendemos melhor o status e o privilégio da representação na atividade crítica. Epicteto relata: “Diógenes afirmava: ‘Depois que Antístenes me libertou, nunca mais fui subjugado’. Mas como ele foi libertado? Escutem o que ele diz: ‘Ele me mostrou o que me pertence e o que não me pertence. A propriedade não é minha; parentes, criados, amigos, reputação, lugares familiares, relações sociais, tudo isso me é estranho’. O que te pertence então? ‘O uso das representações. Antístenes me mostrou que este uso é inviolável e livre de qualquer restrição. Nada pode colocar obstáculos a ele, nem me forçar a utilizá-lo de uma forma contrária a minha vontade.”<sup>6</sup> “O uso das representações”: o uso das crenças, dos pressupostos, das palavras, dos arquétipos, mas também das imagens materiais que o trabalho de Isabelle Marinone nos permite encarar ao confrontar incessantemente os ideais anarquistas e a existência concreta dos filmes.

Isabelle Marinone dedicou vários anos de pesquisa ao poeta e cineasta André Sauvage, documentarista da década de 1920, dono de uma obra ao mesmo tempo magistral e mutilada pela indústria. Podemos ler os resultados desse trabalho pioneiro em seu primeiro livro.<sup>7</sup> Essa pesquisa apaixonante e complexa do ponto de vista metodológico preparou Isabelle para as dificuldades que a aguardavam no doutorado, principalmente o problema de delimitação do corpus. É por isso que ela começou por dedicar um ano de reflexão à elaboração de um quadro categorial, que consiste em estabelecer as entradas pertinentes graças às quais foi possível enfrentar, repertoriar e articular as diferentes formas de intervenção anarquista no cinema. Existem anarquismos e anarquistas: o anarquismo individualista (Stirner), o coletivista (Bakunin), comunista (Kropótkin), reformista (Godwin, Proudhon), insurrecional (Blanqui, Makhnó), anarquismo autoritário, utópico ou hedonista, anarco-comunismo (Dietzgen), marxismo libertário (Daniel Guérin, Marcuse)... Isso implica também em formas muito diversas de engajamento, de inclusão da convicção dentro da obra, cuja militância clássica é somente uma parte frágil. Isabelle Marinone definiu um enquadramento conceitual, fundado legitimamente na distinção entre anarquismos de tipo individualista e anarquismos de tipo coletivista, o que lhe conferiu instrumentos eficazes para a pesquisa. Com isso, desdobrou as potencialidades de uma das definições mais programáticas da Anarquia – a de Proudhon –, que conjuga potências afirmativas e empreendimento crítico: “a anarquia é uma forma de governo ou de constituição na qual a consciência pública ou privada, formada pelo desenvolvimento da ciência e do direito, garante por si a manutenção de todas as liberdades, em que conseqüentemente desaparecem o

princípio de autoridade, as instituições de polícia, os meios de repressão, o funcionalismo, o imposto"... (Correspondance, IV, 32). Em nenhum caso há redução da Anarquia ao status de motivo ou de tema, ela é percebida dentro de um corpo de doutrinas e de proposições, de um conjunto específico de valores em parte críticos e em parte afirmativos. Conscientemente, esses valores dão lugar a três tipos de iniciativas:

- iniciativas práticas ou, melhor dizendo, logísticas, como, por exemplo, a constituição de cooperativas como a Cinéma du Peuple [Cinema do Povo], em 1913;
- iniciativas formais, como, por exemplo, a destruição da narrativa por Luis Buñuel, ou, mais tarde, pelo cineasta hoje inteiramente esquecido Jean-Pierre Lajournade (do qual Philippe Garrel foi assistente e no qual se inspirou);
- iniciativas teóricas, como os empreendimentos históricos e críticos de Élie Faure e Marcel Lاپierre.

Estabelecido o quadro conceitual, o corpus do trabalho se mostrou tão rico e vasto, que a autora pôde transformar a pesquisa em uma história linear. O principal esforço, que determina a lógica desse livro que cobre quatro décadas de invenção (1895-1935), é metamorfosear um quadro categorial um tanto abstrato em um desenrolar organizado por períodos, sem continuidade forçada mas também sem rupturas, reorganizando harmoniosamente todo um panorama do cinema, de maneira que essa história parece fluir como se existisse naturalmente e não como o resultado de um esforço especulativo prévio, que desapareceu em seguida como os andaimes de um edifício terminado.

A pesquisa de Isabelle Marinone nos auxilia a considerar a importância do posicionamento especulativo, que ainda permanece muito raro nos estudos cinematográficos:

- levar em consideração, na mesma proporção, todas as formas cinematográficas: ficção, documentário, ensaio, animação, trabalhos plásticos;
- atentar para os diferentes modos de intervenção cinematográfica: evidentemente o filme, mas também a invenção tecnológica (a surpreendente figura inaugural de Paul Delesalle, operário anarquista que aperfeiçoou o sistema de tração na câmera dos irmãos Lumière), assim como o texto do roteirista, do crítico e o do historiador.

Esses atos de criação (com exceção da invenção técnica) encontram-se de alguma forma sintetizados na figura magnífica de Carl Einstein, o roteirista de Toni (1935), de Jean Renoir, e historiador vanguardista da arte. Em artigo de Frieda Grafe,

publicado em 2000 na revista *Traffic*, começou-se a fazer justiça a ele, e o trabalho de Isabelle Marinone sublinha toda sua importância.<sup>8</sup>

O cruzamento das diversas teses anarquistas com, de um lado, a parte da multiplicidade das práticas cinematográficas e, de outro, a complexidade das formas de engajamento possibilitou a Isabelle Marinone fazer o que ninguém mais faz (com exceção dos cineastas ensaístas, como Jean-Luc Godard): uma história do cinema completa sem ser exaustiva, que nos leva às origens (Méliès, Émile Cohl e os Incoerentes), e se prolonga em seu doutorado – fonte deste livro – às experimentações plásticas mais contemporâneas como as de Yves-Marie Mahé ou de Armand Navarro, membro da finada “Internacional das Juventudes Supercapitalistas”.

A partir do trabalho de Isabelle Marinone, vemos como obras estilisticamente opostas pertencem à mesma história, que elas constituem na medida de suas próprias diferenças. Como, por exemplo, *Les lunettes féériques* (1909) [Os óculos maravilhosos], de Émile Cohl, um filme de animação pré-psicodélico, e *La Commune* (1914) [A Comuna], de Armand Guerra, para a produtora Cinéma du Peuple (Cinema do Povo), cuidadosa reconstituição histórica, cujo impressionante final apresenta alguns sobreviventes da Insurreição de 1871, como Zéphyrin Camelinat, Jean Allemane e Nathalie Lemel<sup>9</sup>. Não se trata simplesmente de uma história do libertário, mas de uma história liberadora, que nos liberta das compartimentações industriais concebidas em termos de gêneros e de proveniência econômica, para nos remeter a uma história em que fervilham invenções formais e gestos revolucionários, em que o “uso das representações” reivindica uma incidência emancipatória em nossas vidas. Como observa Stan Brakhage sobre Jean Vigo: “O cineasta Jean realizou o que o poeta Charles Olson declarou mais tarde ser a única coisa autenticamente significativa que um homem pode fazer de sua vida no século XX: ‘criar-se a si mesmo.’”<sup>10</sup>

Afinal essa história, que se desenvolve, como toda história, por meio de filiações e heranças, por vezes orgânicas (o caso emblemático é Miguel Almeréyda/Jean Vigo), e intelectuais, por vezes de maneira mais sutil, por meio de ecos e ressonâncias, parece fluir naturalmente, mesmo que seja o produto de um trabalho considerável: revelar, exumar, restituir e descrever todo um continente do cinema até então conhecido por meio de alguns de seus píncaros, como Vigo, Buñuel, Antonin Artaud, Georges Franju, Henri Jeanson, mas desconhecido por outros criadores essenciais, como Armand Guerra, Henry Poulaille, e mais tarde (esperemos a publicação de um volume 2, 1935-2010), Armand Gatti, Hélène Chatelain, Maurice Lemaître, Jean-Pierre Bouyxou, Jean Rollin, Lionel Soukaz, Maria Klonariz, Katherina Thomadaki e muitos outros.

“Fun [diversão] é um banho medicinal, que a indústria do prazer prescreve incessantemente. O riso torna-se nela o meio fraudulento de ludibriar a felicidade. Os instantes da felicidade não o conhecem, só as operetas e depois os filmes representam o sexo com uma gargalhada sonora. Mas Baudelaire é tão sem humor como Hölderlin. Na falsa sociedade, o riso atacou – como um doença – a felicidade,

arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade.”<sup>11</sup> Para nos contrapor a Adorno e Horkheimer, lembremos que o cinema é capaz de produzir, por alguns instantes, um riso ofensivo, que conduz a explosões de uma alegria verdadeira no mundo concreto devastado pela injustiça, pelo individualismo e pelo conformismo. Isabelle Marinone retrata a história de uma tradição tão desconhecida quanto indispensável, justificando a própria existência do cinema, através da imagem, não tanto como arte – termo atualmente confiscado por sua fetichização mercantil – mas enquanto liberdade, inteligência e revolta.

*Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne) / Cinemateca Francesa,  
Paris, abril de 2009.*

## INTRODUÇÃO

*Isabelle Marinone*

“Anarquia. Atravesse o espelho, e a vida não será mais um sonho. Pois ‘anarquia’ é a ordem. Outro mundo no próprio mundo”, escreve Roger Boussinot, em 1982, na apresentação de sua obra *Les mots de l'anarchie* [As palavras da anarquia]. O historiador do cinema sente – do outro lado do espelho “negro” – essa filosofia defendida pelo surrealista André Breton.<sup>12</sup> Não se trata dessa ideia desprezada, refletida pelas palavras distorcidas da sociedade, mas de um pensamento por trás da tela, a película negra, cujo positivo projetado revela a imagem de um mundo harmonioso e emancipador.

A realidade das coisas é sempre surpreendente para quem sai do sonho, quer dizer, da mentira, desse universo em que vivemos, que só conhecemos por meio de imagens de nós mesmos e da sociedade refletida pelos milhares de espelhos de palavras formadoras e deformadoras. Atravesse o espelho e estarás ao ar livre, no mundo real. Serás revolucionário e revolucionado, liberado do encantamento maléfico desse palácio – palácio, não: mansarda, (...) dessa imunda barraca de feira, dessa selva organizada onde “a força se sobressai ao direito”, onde “a lei do mais forte é sempre a melhor”, desse labirinto de espelhos enganosos (...). Burgueses e marxistas, políticos e politíqueiros – todos devotos da autoridade, do poder, do Esta-

do, da hierarquia, da disciplina, de sua ordem egoísta, interessada, partidária, monopolista, centralizadora, vampiresca – rivalizam e usam a violência, a energia, artifícios de toda ordem, inclusive as palavras, com o propósito de nos manter desse lado do espelho, do lado mentiroso onde 'Anarquia' significa exatamente o inverso do que ela é de fato. Todos lhe atribuem sinônimos – desordem, caos, violência, arbítrio – que são não somente insultos a sua lógica e verdade mas também a caracterização precisa do que eles representam, seus próprios vícios, aos olhos da anarquia.<sup>13</sup>

Como salienta Boussinot, a deformação recorrente dessa filosofia advém do desconhecimento profundo de sua prática na história e de seus fundamentos teóricos.

### Antigos vestígios

O termo *anarkhia* surge historicamente na *Ilíada*, de Homero, e na *História*, de Heródoto, entendido no sentido de ausência de comando.<sup>14</sup> Vestígios dessa corrente são perceptíveis anteriormente em alguns filósofos gregos. De Pitacos aos Estóicos Stilpon e Zenão, um comportamento libertário é assumido. Desprezam-se as riquezas e preconiza-se uma vida próxima da natureza. Antístenes, fundador dos Cínicos e mestre de Diógenes, declara para quem quiser ouvir: "Nem deuses, nem mestres"! Os Cínicos pregam a virtude como o bem supremo do mundo. Considerando-se a si próprios como cães, eles sentem-se em casa em qualquer lugar e não admitem nenhuma lei.<sup>15</sup> Segundo o anarquista individualista Han Ryner e o sociólogo libertário Augustin Hamon, os primeiros cristãos também possuíam princípios antiautoritários.

Na Idade Média, as comunas livres esboçam modos de vida próximos do Anarquismo, notadamente alguns movimentos heréticos do ponto de vista gnóstico,<sup>16</sup> como os Bogomilos, os Cátaros ou os Dolcinianos, que percorrem a Europa entre os séculos X e XIII. Mais tarde, no século XIV, a Inglaterra conhece as revoltas camponesas de John Ball, Wat Tyler e os Lollardos. Relacionadas com o movimento de reforma religiosa de Wiclef, dirigido contra os Lords e o Estado, essas revoltas evocam de alguma forma uma ação libertária. Na Boêmia, o futuro mártir Jean Huss prega a reforma contra a Igreja Católica e os proprietários feudais. Na Holanda, os irmãos Moraves. Na Alemanha ocidental e na Suíça, os anabatistas procuram transformar o regime social por meio da prática do comunismo libertário. Enquanto na França La Boétie declara em seu *Discurso sobre a servidão voluntária*: "Decida-se a não servir mais e serás livre."

Em plena Reforma, as ideias de transformação social, livre pensamento e livre arbítrio nascem e se espalham por todos os cantos. As ciências se desenvolvem sob o impulso de diversas personalidades, como Bacon, Rabelais, Copérnico, Bruno, Galileu, Grócio, e ameaçam as ideias do velho mundo. Esses cientistas e filósofos prefiguram as ideias dos enciclopedistas renovadores do século XVIII. Jean-Jacques

Rousseau declara que “a liberdade não está em nenhuma forma de governo, está no coração do homem livre”. Enquanto Diderot escreve que a “natureza não fez nem servidores nem mestres” e que não quer “dar nem receber ordens”.

Um contemporâneo inglês de nome William Godwin lança os primeiros grandes princípios libertários. É considerado por Pierre Kropótkin o primeiro teórico do socialismo sem governo. Após a Revolução Francesa, nasce o movimento dos Enragés [enraivecidos], precursores dos anarquistas modernos. Enfim, as revoluções populares de 1830, 1848 e 1871 contribuem, junto com a formação da Primeira Internacional, para o surgimento do sindicalismo e das primeiras teorias dessa filosofia, do chamado Anarquismo “histórico”. Este começa oficialmente com Pierre-Joseph Proudhon, cinquenta e cinco anos antes do cinema.

Quanto à anarquia, (...) eu quis, com essa palavra, marcar o termo extremo do progresso político. A anarquia é, se assim posso me expressar, uma forma de governo ou constituição, na qual a consciência pública e privada, formada pelo desenvolvimento da ciência e do direito, é suficiente para a manutenção da ordem e da garantia de todas as liberdades. Por consequência, o princípio de autoridade, as instituições policiais, os meios de prevenção ou repressão (...) são reduzidos a sua expressão mais simples, à mais forte razão, em que as formas monárquicas e a alta centralização desaparecem, sendo substituídas pelas instituições federativas e os costumes comunais (...). É evidente que com o desaparecimento das formas de repressão estaremos em plena liberdade ou anarquia. A lei social se cumprirá por si só, sem vigilância nem comando, pela espontaneidade universal.

(Carta de 20 de agosto de 1864)

Proudhon, como seus sucessores Mikhail Bakunin e Pierre Kropótkin, defende diversos princípios: o antiautoritarismo, o antimilitarismo, o anticlericalismo, a valorização do conceito de liberdade,<sup>17</sup> a renúncia aos poderes de todo tipo, principalmente os do Estado,<sup>18</sup> o abandono da noção de propriedade privada<sup>19</sup> e o desenvolvimento da educação.

### **Uma questão de definição**

É interessante verificar a evolução temporal das definições dadas pelos dicionários. O da Academia Francesa, de 1694, estabelece que a “Anarquia” é “um estado sem regras, sem chefe e sem nenhum tipo de governo”, e a Enciclopédia de 1751 acrescenta que “é uma desordem no Estado, que faz com que ninguém tenha autoridade para comandar e fazer valer as leis e, por consequência, o povo se comporta como quer, sem subordinação e sem polícia.” Para o Littré de 1885, o qualificativo indica uma “ausência de governo, desordem e confusão”.

É preciso aguardar o Grande Dicionário Universal de Pierre Larousse (1866) para se ter uma definição mais precisa, que se apoia na citação de Pierre-Joseph Proudhon: "Assim como o homem busca a justiça na igualdade, a sociedade busca a ordem na anarquia". Pouco depois, temos o comentário: "Proudhon deu o nome, aparentemente paradoxal, de *an-arquia* a uma teoria social que se baseia na ideia de contrato, substituindo a ideia de autoridade. Sob esse nome, o célebre pensador apresenta uma organização da sociedade em que a política é absorvida na economia social, e o governo na administração, e que a justiça comutativa se estende a todos os fatos sociais e, produzindo todas suas consequências, realiza a ordem pela liberdade e substitui completamente o regime feudal, governamental, militar, expressão da justiça distributiva." Pierre Larousse, porém, retoma as antigas acepções do termo ao propor antônimos de "anarquia", como "ordem, paz ou tranquilidade pública", diferentemente do que se poderia esperar com "Estado, poder político, autoridade."

Lembremos que a Enciclopédia Britânica, na sua edição de 1910, permitiu que Pierre Kropótkin redigisse o verbete "Anarquismo": "Nome dado ao princípio ou teoria da vida e da conduta, segundo os quais a sociedade é pensada sem governo." Kropótkin explica que "os anarquistas consideram o sistema salarial e a produção capitalista como obstáculos ao progresso. Mas também chamam atenção para o Estado, que foi e continua a ser o principal instrumento em favor da monopolização da terra por uma minoria e em favor dos capitalistas, que se apropriam de maneira desproporcional do excedente acumulado durante a produção."

Após a exposição desses fundamentos políticos, os dicionários posteriores, como o Petit Robert (1970), se conformam com a significação tradicional de "desordem resultante da ausência ou carência de autoridade", e entendem o "Anarquismo" como uma "concepção política que busca suprimir o Estado, eliminar da sociedade todo o poder que constrange o indivíduo."

Tida então como consequência de uma deficiência do poder estatal, a anarquia é tomada como um desregramento. Essa definição ideológica cria uma relação de causalidade entre ausência de governo e caos. Relação contrária ao Anarquismo, que vê na sociedade sem poder político institucionalizado "a mais alta expressão da ordem".

Na época do nascimento dessa corrente no seio da I Internacional, Bakunin redige um texto com o título *Étatisme et Anarchie* [Estatismo e Anarquia] (1873), em que afirma que o "povo só pode ser feliz e livre quando se organizar de baixo para cima, por meio de associações autônomas e totalmente livres. O povo criará sua própria vida fora de qualquer tutela oficial, mas de forma alguma isento de influências diversas e livres numa igual medida de individualidades e de posições." Ele evidencia que "todo poder de Estado, todo governo, estabelecido por sua natureza e posição fora ou acima do povo, deve se esforçar necessariamente para submeter esse último a regras e objetivos que lhe são estranhos". Com isso, Bakunin se declara



aliado aos “inimigos de todo poder de Estado, de todo governo, inimigos do sistema estatal em geral”. Termina concluindo que “essas são as convicções revolucionário-socialistas, e é por isso que somos chamados de anarquistas. Não protestamos contra esse epíteto, já que somos inimigos de toda autoridade, pois sabemos que esta exerce o mesmo efeito perverso sobre aqueles que são favoráveis a ela, assim como sobre aqueles que a ela se submetem. Sob sua ação deletéria, os primeiros tornam-se déspotas ambiciosos e ávidos, exploradores da sociedade com intenções em favor pessoal ou de casta, enquanto os segundos se transformam em escravos”.

Mais de um século depois, apesar dos escritos de Bakunin e do conjunto de declarações de outros teóricos do Anarquismo, as definições que essa filosofia política desenvolveu com precisão permanecem com frequência ausentes das Histórias oficiais. As narrativas preferem selecionar os acontecimentos trágicos e explosivos dos anos 1890, mais do que os engajamentos sociais na França, desde a Comuna de Paris, que se desenvolvem por meio das Bolsas do Trabalho e do Sindicalismo, das Universidades Populares, das lutas em favor dos mais pobres, do combate em prol da contracepção, da emancipação das mulheres e dos homens, respeitando seu meio e sua natureza. Poucos são aqueles que reconhecem na anarquia a possibilidade de um regime social baseado na liberdade individual e coletiva, no qual toda forma institucionalizada de coerção e poder de dominação seja abolida. Raros também são aqueles que sabem – ou se lembram – que o Socialismo tem suas raízes em solo libertário, quando ainda era substituído pelos termos “revolucionário” e “utópico”. Como observa Léo Champion, “socialista e revolucionário foi há muito tempo um pleonasma antes de se tornar... um paradoxo”.<sup>20</sup>

A anarquia foi edulcorada sob a denominação “libertário” a partir dos anos de 1920. Ao selecionar apenas uma parte da definição, há quem se encontre exclusivamente na liberdade absoluta e individual do “libertário”, fazendo a palavra deslizar para uma concepção liberal amena, destacada de todo pensamento social preciso. Desprovido do sentido sulfuroso, o termo “anarquista”, criado por Joseph Déjacque (1857), passa a ser usado pela imprensa e reivindicado nos salões. O afastamento progressivo do sentido permite que o filósofo e sociólogo Michel Clouscard<sup>21</sup> introduza, em 1973, a expressão sintética e pejorativa “liberal-libertário”, para qualificar e descreditar o conjunto das correntes de extrema esquerda surgidas no movimento de maio de 68. Face a esse libertário leniente, o “anarquista” aparece cada vez mais violento aos olhos da sociedade.

### **O anarquista, uma imagem imutável**

Após o final do século XIX, a figura do anarquista é inscrita na representação do “colocador de bombas”, sem fé nem lei. Essa caricatura inspirada na propaganda pelo fato,<sup>22</sup> destinada a assombrar o burguês, foi projetada sobre o conjunto de partidários dessa teoria política, considerada pelos governantes como uma provo-

cação. Ao compreender assim o anarquista, a sociedade prefere reter dos libertários a efigie perigosa e desesperada do terrorista.

A imprensa e a indústria cinematográfica reafirmam a imagem depreciativa. Se os filmes não fazem parte das iniciativas pedagógicas de um Sébastien Faure ou de um Francisco Ferrer, se os filmes não se interessam pelos diversos movimentos de greve dos anarco-sindicalistas, em contraposição, a câmera é acionada para registrar cenas impressionantes, como *L'attentat anarchiste de la rue Montagne Sainte-Walburge* [O atentado anarquista da rua Montagne Sainte-Walburge], do operador dos Lumière Etienne Thévenon (1904). E quando o cinema não possui os documentos realiza reconstituições, como a do *L'assassinat du Ministre Plehve (du grand'duc Serge)* [O assassinato do Ministro Plehve (grão-duque Serge)], produzido pela Pathé (1904), ou ainda *Un attentat anarchiste* [Um atentado anarquista], apresentado pela Éclair (1912). A temática se esgota no começo dos anos 1910, mas é retomada em 1913 graças aos roubos do Bando Bonnot e à abertura do processo dos bandidos trágicos.<sup>23</sup> As atualidades cinematográficas do Éclair-Journal acompanham o caso e realizam no mesmo ano, nos estúdios da empresa, uma reconstituição romaneada dos fatos por Victorin Jasset, com o título *Les bandits en automobile* [Os bandidos de automóvel]. O Bando Bonnot vende bastante. Assassinatos, investigações, suspense, todos os ingredientes estão presentes para satisfazer o gosto do público, e a receita continua cinquenta anos depois com *Les anarchistes* [Os anarquistas] (ou *La bande à Bonnot* [O bando Bonnot]), de Philippe Fourastié (1968), e os trinta e seis episódios das *Brigades du Tigre* [Brigadas do Tigre], feitos para a televisão francesa por Victor Vicas (1974) e que receberam uma recente adaptação cinematográfica (2006).

O motivo do anarquista terrorista é recorrente nos filmes de ficção do cinema das primeiras décadas do século XX. *L'anarchiste* [O anarquista], de Lucien Nonguet, rivaliza com a produção de mesmo título produzida por Ferdinand Zecca para a Pathé (1906). Segundo Georges Sadoul, Zecca se inspirou no curta-metragem inglês de Robert William Paul, *Goaded to Anarchy* [Impelido à anarquia].<sup>24</sup> Assim como *La fille de l'anarchiste* [A filha do anarquista], produzido pela empresa Le Lion, é um *remake* de *Daughter of an anarchist* (1909). Após 1906, o tema surge de diversas maneiras, e mesmo quando não se fala diretamente do “anarquista”, ele é evocado, como em *Le Nihiliste* [O niilista] (1906), ou em *Le meneur* [O agitador] (Pathé, 1909). O filme *L'attentat* [O atentado] confirma essa disposição, cuja história é assim resumida nas “Nouveautés” do jornal *Filma*, em 8 de junho de 1908:

O empregado de um engenheiro é surpreendido roubando os planos de uma nova máquina. Despedido, ele se enfurece. Num bar, um anarquista ouve suas reclamações e oferece uma bomba para sua vingança. À noite, o engenheiro e sua mulher não se encontram em casa. O empregado chega, entra no apartamento e coloca a bomba no leito da filha do casal que,

despertada pelo barulho dos passos do assassino, passa a brincar com o instrumento homicida. Mas o crime terá punição: os pais retornam com o cachorro, que salta na garganta do vilão e retira a menina do quarto. A bomba só explode quando a casa fica vazia, matando somente o criminoso.

Os franceses, os ingleses e, em seguida, os americanos exploram o mesmo filão. Os ingleses com *Anarchy in England* [Anarquia na Inglaterra], de T.S. Gobbett (Precision Film Co., 1909) ou com *The anarchist's doom* [A sentença do anarquista], e os americanos com *The anarchist's wife* [A mulher do anarquista], de W.V. Ranous (Vitagraph, 1912) ou *The anarchist* [O anarquista], de Herbert Brenan (Imperial, 1913).<sup>25</sup> Na tela, o terrorista libertário oscila entre duas posições, a do agente trágico ou a do provocador ridículo. Visão que mudará muito pouco ao longo da história do cinema. Em 1968, Jean-Luc Godard retoma essa temática em *Week-end à française* e a leva até o absurdo, transformando o anarquista em um canibal. Dentro do espírito revolucionário da época, Jean-Pierre Mocky passa de *Solo* (1969) a *Pièges à cons* (1979) [Pega trouxa], trabalhando o motivo do anarquista como um herói simpático e sarcástico. O terrorista portador de uma ação dramática será sempre explorado em filmes como *Le funambule*, de Serge Poljinski (1973) [O equilibrista].

Algumas vezes o cinema faz convergir o tema trágico para a comédia. Na Inglaterra, o filme *The Anarchist and his dog* [O anarquista e seu cachorro], de A. Melbourne-Cooper (Alpha Trading Co., 1907), coloca em cena um terrorista que lança sua bomba, mas seu cachorro a traz de volta sistematicamente. Na França, os filmes cômicos também fazem parte da caricatura burlesca, como *Anarchiste malgré lui* [Anarquista sem querer], produção da Pathé de 1911. O resumo do filme consta do catálogo da empresa. Ele dá o tom das produções da época sobre essa figura às vezes grotesca, às vezes perigosa:

Duplanois, um burocrata inveterado, se encontra em Tripafouilly na casa de seu chefe Dupied. O empregado, com pretensões de elegância, compra um vistoso chapéu de seda. Diante de tanta ostentação, os colegas de Duplanois decidem lhe pregar uma peça. Informam o prefeito do vilarejo que um perigoso anarquista, com uma bomba em seu chapéu, está para chegar. Grande alvoroço. A polícia se concentra para capturar o malfetor. O infeliz Duplanois, atacado e perseguido, não escapa da população furiosa que quer linchá-lo. Mas graças à intervenção providencial de seu chefe, tudo é esclarecido.

O quioproquó que confunde o pequeno burguês com o terrorista é um dos motivos cômicos mais frequentes, como, por exemplo, em *Casimir, Pétronille et l'Entente cordiale* [Casimir, Pétronille e o acordo amigável], produzido pela Éclair em 1914. Os filmes se concentram muitas vezes em confusões generalizadas, mistu-

rando policiais, pessoas comuns e revolucionários. Em um gênero similar, a desorganização que junta terroristas e agentes secretos já fora explorada na literatura na obra de G.K. Chesterton, *The man who was Thursday* (1908). Setenta anos depois, esse enredo cômico, baseado na confusão de categorias e personagens, é atualizado em *La vengeance du serpent à plumes* [A vingança da serpente de plumas], de Gérard Oury.

Apesar desses exemplos, o cinema francês não se conformou com os clichês sobre o Anarquismo. Ao longo de sua história, aproximações ao ideal libertário foram feitas por realizadores, roteiristas e atores, produzindo assim enredos orientados, tratamentos formais particulares e até insólitos modos de produção.

### **Anarquia e cinema: uma aproximação singular**

Em 1895, a anarquia está em seu apogeu, predominando em inúmeras reflexões sobre a sociedade e seduzindo intelectuais e artistas. Pintores, fotógrafos, escritores, de Pissaro a Signac, passando por Courbet, de Nadar a Mallarmé, passando por Mirbeau, todos possuem a marca da revolta libertária. O cinema, arte nascente e comercial, interessa muito pouco aos anarquistas da época, mais voltados para os teatros livres e para a literatura. Mesmo assim, desde o advento do cinematógrafo, os anarquistas e o cinema se frequentam indiretamente e, por meio de movimentos artísticos e de criadores, se ligarão cada vez mais durante o século XX.

Este trabalho salienta os pontos de convergência entre as histórias do Anarquismo e do cinema francês, por meio de personalidades (cineastas, atores etc.) com tendências anarquistas, ou, ao contrário, por meio de militantes libertários engajados no cinema. A totalidade desses elementos, que apresenta uma paisagem cronológica de 1895 até o início da década de 1930, faz surgir um largo panorama que delinea uma história global. A pesquisa não é exaustiva, mesmo se busca ser a mais completa possível. Sua posição se fixa nas personalidades ou nos movimentos artísticos mais emblemáticos tanto do anarquismo como da história oficial do cinema, assim como em figuras singulares, célebres ou não.

A mistura de estilos e gêneros cinematográficos, mas também de profissões do cinema e de personalidade, tudo é elevado ao plano "igualitário", com a intenção de evitar o julgamento de valor ("Grande arte" ou "Pequena arte"), que segundo Paul Veyne e Marc Bloch se mostra um verdadeiro inimigo da história. Servindo-se das análises de Marc Ferro, promovendo o abandono das fronteiras entre os diversos gêneros fílmicos, o estudo constitui-se pela investigação de personalidades e estilos cinematográficos bem diferentes uns dos outros, ligados unicamente pelo aspecto libertário.

O tema necessitava interrogar o cruzamento entre fontes escritas e depoimentos, textos sobre as produções e os próprios filmes, para que surgisse daí um arcabouço categorial apoiado na problemática da relação entre memória anarquista, pedagogia militante e criação fílmica. Como salienta Gaetano Manfredonia em *Les cultures*

*politiques en France*,<sup>26</sup> uma observação atenta do movimento libertário apresenta a heterogeneidade dos grupos colocados sob essa bandeira ideológica, tanto do ponto de vista de seus interesses como de seus comportamentos, valores e crenças compartilhados. Este estudo interroga as diversas correntes do Anarquismo, tendências como o coletivismo e o individualismo, passando até pelo reformismo. Com o propósito de encontrar o ponto de ancoragem dessa ideologia, seguiu-se o posicionamento de Manfredonia, e os comportamentos libertários foram considerados a partir de sistemas de referência ou de representações compartilhadas dessa cultura, comparados à análise exclusiva das correntes ideológicas.

Poucos estudos abordaram essa temática. Dois pequenos primeiros trabalhos foram realizados pelos ingleses Alan Lovell, em 1962, e John Ellerby, intitulados *Anarchist cinema* e *Anarchy in the film*, interessados, sobretudo, em cineastas como Jean Vigo e Georges Franju.<sup>27</sup> Foi preciso aguardar até 1980, quando o pesquisador Pietro Ferrua realizou um ensaio mais aprofundado sobre o tema, *Anarchists in the film*.<sup>28</sup> Por sua vez, o Centre International de Recherches sur l'Anarchisme (Cira) catalogou os filmes que têm por objeto a representação do anarquismo em um pequeno livro de 1984. A imagem dos libertários na tela foi objeto de uma tese de doutorado (1999), *Film and the anarchist imagination*, realizada pelo americano Richard Porton.<sup>29</sup> Em 2004, foi publicado um segundo livro do Cira<sup>30</sup> que, como o primeiro, contabiliza certo número de filmes em que os anarquistas aparecem, caricaturados ou não. Com exceção de Lovell e Ellerby, esses estudos enfocam a representação dos libertários no cinema.

*Cinema e anarquia: uma história "obscura" do cinema na França (1895-1935)* propõe a montagem de dados históricos entrecortados por uma história narrativa. Desse ponto de vista, o trabalho se volta menos para uma história discursiva, do que para uma reconstituição a partir dos documentos.<sup>31</sup> A apresentação dos inúmeros textos publicados em jornais, livros, ou retirados de arquivos permite seguir a trama dessa história, em geral invisível<sup>32</sup>, e que, assim como a própria ideia anarquista, ressurgue periodicamente. A semelhança de certo número de dados tende a provar que esse cinema abre um caminho específico, por mais que tenha sido negligenciado.

As fontes documentais utilizadas são de ordem diversa. Os documentos em papel foram colhidos em sua maioria em obras publicadas, em jornais especializados ou na imprensa anarquista. Os dados cinematográficos foram essencialmente encontrados na Biblioteca Nacional da França (BNF), mas também nas coleções dos Archives du Film de Bois d'Arcy. Na BNF também foi consultado grande número de revistas, como *Photo-ciné-gazette*, *Ciné-Journal*, *Courrier cinématographique*, *Le Film*, *La cinématographie française*, *Cinégraphie*, *Ciné-ciné pour tous*, *Ciné-schola*, *Ciné-Magazine*, *Ciné-Miroir*, *Ciné Monde*, *Mon ciné*, *La revue du cinéma*, *Comoedia* etc. Além disso, outros fundos foram consultados, principalmente o Fonds Painlevé, rua des Ternes em Paris, assim como o Fonds Man Ray no Musée d'Art Moderne.

As fontes propriamente sobre o Anarquismo foram encontradas no Cira de Lausanne e de Marselha e no Instituto de História Social de Amsterdã. Essas pesquisas foram completadas por outras na BNF e por uma consulta mais precisa na imprensa anarquista francesa, em particular os números de *Le Libertaire*, *La Guerre Sociale*, *Révolté*, *La Révolte*, *Temps Nouveaux*, *l'Art Social*, *l'Action d'Art*, *l'Anarchie*, *Journal du Peuple*, *l'Effort Libre*, *Bonnet Rouge*, *La Bataille Syndicaliste*, *La Vache Enragée* e na *Revue Anarchiste*. Além disso, a Bibliothèque du Grand Orient de France, o Office Universitaire de Recherche Socialiste (Ours), os Archives Jean Maitron do Centre de Recherche en Histoire Sociale forneceram informações suplementares sobre indivíduos particulares. Por sua vez, os Archives de la Police e da Prefeitura de Paris, o Centre d'Accueil et de Recherche des Archives Nationales (Caran) e o Centre des Archives Contemporaines (CAC) proporcionaram um grande número de elementos sobre alguns libertários por meio de seus dossiês.

Quanto aos filmes, foram vistos em sua grande maioria na Cinemateca Francesa, nos Archives du Film de Bois d'Arcy, no Forum des Images, na Bibliothèque du Filme (Bifi), nos Archives Gaumont e na BNF.

**1895-1921:**

**DAS FRONTEIRAS INCOERENTES AO CINEMA EDUCADOR**

## 1895: O ENCONTRO DO CINEMATÓGRAFO COM A ANARQUIA

Em 1895, nascem simultaneamente na França o cinema, o sindicato CGT (Confederação Geral do Trabalho) e o órgão maior da imprensa anarquista, *Le Libertaire*. Sem qualquer relação *a priori*, esses acontecimentos estarão interligados, mais tarde, por intermédio de Paul Delesalle.

Militante anarco-sindicalista desde o princípio, no seio da CGT, Delesalle era conhecido principalmente por suas intensas atividades como secretário-adjunto da Federação das Bolsas de Trabalho, ao lado de Fernand Pelloutier. Segundo seu depoimento, colhido por Jean Maitron<sup>33</sup> em seu livro *Paul Delesalle, un anarchiste de la Belle Époque*,<sup>34</sup> teriam sido ele e o ajudante Viardot os construtores do cinematógrafo dos irmãos Lumière. Operário de boa reputação, Delesalle trabalha em janeiro de 1894 para Doignon, um engenheiro construtor de máquinas e instrumentos de precisão para a Marinha, o Correio e o Telégrafo da França e de outros países. Doignon, como empreendedor, era favorável ao desenvolvimento de projetos para novas invenções. É assim que em 30 de junho de 1895 Paul Delesalle teve em mãos o primeiro esboço do aparelho cronofotográfico dos jovens inventores. Do fim de junho a novembro desse ano, fez anotações sobre as diferentes etapas da construção do “Photo-Krono”, ou “Krono-photo-cinematógrafo”, como se chamava no momento.

Segundo Jean Maitron, Delesalle dedicou ao cinematógrafo mais de duzentas e trinta horas de montagem para fazê-lo funcionar: ele corta e fresa as rodas e os tambores de tração da película, ajusta e regula as grifas. O processo de montagem da máquina é feito pelo operário seguindo todos os cálculos de Louis Lumière. Mas



a película não deslizava bem e se rompia a cada giro da manivela. Para solucionar o problema, Delesalle retrabalhou e adaptou algumas engrenagens, diminuiu a espessura e a altura dos dentes e conseguiu fazer o mecanismo funcionar corretamente. Entretanto, o reparo não pareceu adequado ao chefe da oficina. Com receio de contrariar os Lumière, ele ordenou a feitura de outro aparelho conforme ao plano inicial. No entanto, existe uma dúvida sobre o aparelho que foi entregue aos inventores. Segundo Delesalle, o instrumento entregue foi o com modificações, pois “somente ele funcionava perfeitamente”. Se isso for verdade, o aparelho era a reprodução exata do cinematógrafo montado segundo o plano dos Lumière, sem revelar os erros de cálculo por eles cometidos. Desta forma, a suscetibilidade dos Lumière foi preservada e o ardente sindicalista, com um perfil um tanto incômodo, foi despedido. Mesmo sem jamais ter sido mencionado como tal, Paul Delesalle pode ser considerado o aperfeiçoador do elemento primordial, da máquina de tração do filme, que permite o movimento e a flexibilidade do desenrolar das bobinas.

A sessão do Grand Café, em 28 de dezembro de 1895, abre a era do cinema-espetáculo, mas também do cinema-comércio. “Eu não fui convidado”, afirma com amargura Delesalle a Jean Maitron. Como grandes industriais da fotografia, os Lumière não conheciam pessoalmente seus operários. Em 1922, em uma feira de quinilharias do bulevar Richard Lenoir, Delesalle encontra por acaso a máquina na qual trabalhara; ele não compra o objeto, rejeitando assim sua própria história.<sup>35</sup>

Apesar dos depoimentos recolhidos na obra de Maitron, nenhum livro de história do cinema francês – incluindo os mais recentes – menciona Delesalle e o engenheiro Doignon. As memórias dos irmãos Lumière se referem somente a Jules Carpentier e a Charles Moisson, o engenheiro construtor encarregado da primeira versão do cinematógrafo.<sup>36</sup> Após Moisson, Carpentier, dono de uma oficina com seus próprios operários, ocupa-se da construção industrial do aparelho. Sua correspondência com os Lumière informa que vinte e cinco máquinas deveriam ser construídas por ele.<sup>37</sup> Doignon não aparece em nenhum momento entre os nomes dos colaboradores.

Essas informações suscitam algumas questões: Carpentier contratou outras empresas para determinadas etapas do cinematógrafo? Paralelamente à oficina de Carpentier, os Lumière – por segurança ou impelidos pela avanço da concorrência que desenvolvia projetos similares – teriam encomendado a uma outra empresa a realização de seus aparelhos? Delesalle lembra-se com exatidão desse período?

Segundo Jean Maitron, Paul Delesalle possuía uma memória confiável. E não era o único a pensar assim. O escritor proletário Henry Poulaille recorreu inúmeras vezes a ele para obter detalhes sobre o movimento operário do fim do século XIX.<sup>38</sup> Além disso, o encontro com o cinematógrafo marcou fortemente Delesalle. Conhecido nos meios libertários por sua retidão, parece pouco provável que tenha mentido sobre o assunto.

Por sua vez, os irmãos Lumière permanecem fiéis a Jules Carpentier, ao menos é o que se conclui das correspondências conservadas. Nenhum outro fabricante é mencionado nelas. A hipótese mais provável é que Carpentier tenha contratado os serviços de Doignon para etapas definidas da construção do cinematógrafo, sem informar os inventores.

Delesalle lembrava-se de ter terminado seu trabalho com o cinematógrafo no dia 3 de novembro de 1895. No dia 4 de novembro, Carpentier escreveu aos Lumière:

“Pretendo enviar o aparelho nº1 amanhã, depois de amanhã o mais tardar (...) O aparelho nº1 recebeu as modificações mais importantes.”

As modificações se referiam ao rejuntamento de duas chapas finas de metal que permitiam a variação da abertura e do tempo de exposição do obturador, mas também à tração. Segundo Laurent Mannoni, Louis Lumière e Jules Carpentier perceberam uma adaptação no eixo do mecanismo em razão do “erro” de um operário. Seria a adaptação feita por Delesalle? Tudo leva a crer que sim. Em carta de 9 de dezembro de 1895, Carpentier prometeu corrigir o detalhe. O defeito desapareceu após uma regulagem. A partir desse período, constatou-se que o sistema de grifas estava perfeito para as filmagens, mas, em relação à projeção, a mesma eficácia não era tão evidente. A tração parecia dificultada, as imagens tremiam e saltavam com frequência. Essa característica parece ser o ponto fraco do cinematógrafo que, apesar das modificações feitas entre 1895 e 1896, Louis Lumière nunca solucionará inteiramente. O que parecia um erro, aos olhos dos inventores, talvez não o fosse de fato...

Se a história de Paul Delesalle surge sem grande interesse para o olhar do cinema como um todo, por outro lado, ela condiciona o olhar dos anarquistas em relação a esse meio de expressão. A desventura do anarco-sindicalista é conhecida nos meios libertários, o que se soma à desconfiança sensível dos militantes pela invenção, percebida como manipuladora e comercial. Antes de 1908, *Le Libertaire*, como a maioria das revistas e dos jornais anarquistas, não levava a sério o cinematógrafo, ao contrário do que acontecia com as peças de teatro, abundantemente comentadas.

O episódio de Delesalle ensina que por trás da tração da película esconde-se um pensador da ação, do “movimento”, da transformação individual e social. O *kinema* (“movimento” em grego), retoma de maneira surpreendente uma das bases teóricas do Anarquismo defendido por Charles Malato, baseado na transformação, na “modificação” do humano.<sup>39</sup> O homem é considerado pelos libertários nem bom nem mau; ele pode se transformar. Pode evoluir se educando e adquirir uma melhor consciência do mundo e de seu próprio papel social.

A pesquisa do “movimento” cinematográfico,<sup>40</sup> a “tração” da imagem, animada por um forte sentimento de liberdade, ocupará grande parte do fim do século XIX.

Uma busca que se caracteriza ao mesmo tempo pelo aspecto revolucionário e técnico, e pelas experimentações pictóricas, desenvolvidas por diversas correntes (Impressionistas, Pontilistas e Simbolistas). Correntes constituídas por artistas revoltados e voltados ao movimento, perceptível desde as fotografias que imortalizaram a Comuna de Paris – revolução popular que inaugura as primeiras montagens de imagens como as do incêndio do Hotel de Ville de Paris – até as experiências de Marey e Demeny decompondo a mecânica do ser vivo como um presságio ao advento do cinematógrafo.

Quando evocamos o termo “movimento”, ele também pode ser tomado como sinônimo de “corrente”, empregado frequentemente no sentido artístico. No centro desse quadro específico é comum encontrarmos libertários envolvidos em diferentes domínios culturais. Como no movimento *Hidropata*, depois *Incoerente*, que influencia nitidamente o cinema de Georges Méliès e de Émile Cohl. O cinema anarquista começa “tecnicamente” com Paul Delesalle e é constituído em seu princípio por duas figuras pioneiras da arte fílmica: Georges Méliès, o inventor da magia cinematografada, e Émile Cohl, o pai do desenho animado.

## 1895-1910: A FANSTASMAGORIA INCOERENTE

No momento em que Paul Delesalle monta o cinematógrafo, a CGT nasce da transformação da Federação Nacional dos Sindicatos, congregando também as Bolsas de Trabalho conduzidas por Fernand Pelloutier. Pelloutier colabora em *La Révolte*, em seguida no *Temps Nouveaux*, periódicos que contavam com a participação de grandes nomes do Anarquismo como Jean Grave, Pierre Kropótkin e Élisée Reclus. Em um primeiro artigo de 20 de outubro de 1895, Pelloutier expõe as bases teóricas do sindicalismo revolucionário. Após a onda de atentados de 1892-1894, o anarco-sindicalismo surgia como uma das respostas do movimento libertário ao Estado responsável pelo massacre da Comuna de Paris em 1871. A propaganda pelo fato não conseguiu sensibilizar o poder para as questões da justiça social, e com isso um grande número de operários se engajou na ação coletiva com a criação da CGT. Influenciado por Pelloutier, o sindicato adota a proposta de revogação permanente dos funcionários a fim de evitar a ameaça de uma burocracia instituída e descolada da base militante. Pelloutier, Jean Grave e Delesalle organizam conferências, exposições de arte públicas gratuitas, além de representações teatrais. Apoiam todos os teatros livres criados na época.<sup>41</sup> Os jornais libertários *L'Art social* e *La Révolte* redigem anúncios para o "Teatro livre" de Antoine, cujo espírito parece bem próximo das ideias libertárias. Em célebre discurso de 1896, Pelloutier afirma que se "a ignorância faz os resignados", "a arte deve fazer os revoltados".<sup>42</sup> Esta declaração é acompanhada de uma nova concepção da arte, exposta por Jean

Grave, clamando a participação do espectador no teatro. O que se chamava então “arte participativa”<sup>43</sup> prefigura os futuros *happenings*. No mesmo período, Émile Cohl caricatura alguns governantes para jornais satíricos, enquanto Méliès realiza seus primeiros filmes.

### 1. De volta a um cinematografista conhecido: Georges Méliès

Se Georges Méliès e Émile Cohl não podem ser considerados cinematografistas anarquistas, ao menos é possível afirmar que eles trabalharam e difundiram, em alguns de seus filmes, o espírito libertário. Para entender esse espírito, é preciso retomar suas trajetórias individuais, assim como o movimento Incoerente.<sup>44</sup>

Georges Méliès e Émile Cohl nasceram em ambientes burgueses. Sem voltar à história já bem conhecida de Méliès, é importante lembrar que o pai de *Viagem à Lua* (1902), anticonformista como Cohl, também passou pela caricatura cerca de doze anos após Cohl. Enquanto este inicia ainda jovem sua carreira jornalística como discípulo de André Gill, Méliès segue os passos do simbolista Gustave Moreau antes de colaborar no jornal antiboulangista<sup>45</sup> *La Griffre*. O simbolismo apresenta visões semelhantes às dos anarquistas, e inúmeros autores e pintores dessa corrente artística se reconhecem na filosofia libertária. Segundo Jean Maitron, nessa época “era-se simbolista em literatura e anarquista em política”, o que confirma a lista de assinantes de *La Révolte*, em que figuram nomes como Mallarmé, Leconte de Lisle, Rémy de Gourmont ou ainda Huysmans. Mallarmé, junto com outros artistas, testemunha em favor de Ravachol, Caserio, Vaillant e Émile Henry nos anos 1893-1894. As simpatias libertárias aproximam também pintores de outras correntes, como o impressionista Pissaro ou o pontilista Signac, que em 1894 fez para os anarquistas uma tela intitulada *Au temps d'Harmonie ou d'Anarchie* [No tempo da Harmonia ou da Anarquia].<sup>46</sup>

Se o simbolismo parece pouco presente no cinema de Émile Cohl, o contrário acontece com Méliès. A atração pelas “forças negras”, pela magia, o ocultismo,<sup>47</sup> a morte, ou ainda o diabo, visível em suas produções, corresponde às preocupações estéticas da época. Sem dúvida, Méliès, dono de um espírito farsesco e alegre, ao brincar com temas se opõe, de certa maneira, às tendências pessimistas do Simbolismo, e prefere se remeter à tradição prestidigitadora e teatral de Dorville e de Houdin. Mas é certo que o simbolismo trabalha em profundidade a obra do mágico. Além dos ensinamentos de Moreau, Méliès convive com Verlaine e Jean Moréas, com quem tinha amizade.<sup>48</sup> Na década de 1880, este último criara, junto com Kahn, Adam e Laforgue, *Le symboliste*, que difundia em suas colunas um espírito declaradamente libertário, como confirma Gustave Kahn:

“*Le symboliste*, um semanário baratinho, que Adam, Moréas, Laforgue e eu criamos para ser acessível ao povo (...) não durou mais do que quatro números. Um velho participante da Comuna o imprimia num quintal de

Vaugirard (...). Num certo sentido, éramos místicos em nossa perseguição do desconhecido e da nuance imprecisa, mas não ocultistas. (...) Éramos um grupo de anarquistas.”<sup>49</sup>

Georges Méliès estava próximo da esquerda radical de sua época. Compartilhava as ideias do Clemenceau progressista,<sup>50</sup> que lutava ao lado de Louise Michel e dos deputados Tony Révillon e Camille Pelletan durante a Comuna.<sup>51</sup> Também participava intensamente das reuniões dos radicais<sup>52</sup> e não é o último a lutar quando as reuniões acabavam mal para algum estraga-prazer. O que provocava o descontentamento de seu pai, Jean-Louis Méliès.

J.L. Méliès: Você concorda com este Clemenceau? Você por acaso se tornou um “vermelho”?

Georges Méliès: Eu não sou um revolucionário, pois não creio na revolução necessária. Mas penso que um regime que se fecha em um conservadorismo cego se condena à destruição.

J.L. Méliès: Você quer destruir sua própria família?

Georges Méliès: Não creio que a situação de uma família, por mais importante que seja, deva influenciar o julgamento de um homem livre. Além dos calçados Méliès, há o futuro do povo!<sup>53</sup>

O futuro do povo o preocupa ainda em 1889, quando o general Boulanger surge na cena política. Méliès se posiciona rapidamente contra o populista e se torna um de seus opositores. Seu primo, Adolphe Méliès, organiza um jornal satírico intitulado *La Griffé*, para o qual Georges, com o pseudônimo Géo Smile, colabora como ilustrador. Grande parte dos artigos ataca o general “Revanche” e o Estado, assim como as ilustrações de capa assinadas pelo futuro cineasta. Géo Smile vê Boulanger como um aproveitador sem escrúpulos, centrando sua política no povo para agir contra ele. Um desses desenhos, datado de 28 de novembro de 1889 e legendado *Le char de l'État* [O carro do Estado], mostra um gigantesco Boulanger em uma pequena bicicleta puxada por pessoas minúsculas. Apenas um texto, redigido por Adolphe Méliès e intitulado *Legenda*, aproxima-se das ideias “proudhonescas”.<sup>54</sup> O restante dos artigos apresenta posições mais moderadas do que as defendidas pelos anarquistas.

Após essa passagem de quase um ano pelo jornal *La Griffé*, Georges Méliès, graças ao meio simbolista do qual participava, descobre o cabaré Chat Noir e o mundo dos Incoerentes. Ele o frequenta, no mesmo período que Émile Cohl, atraído pelos mestres da sátira. Mas ao contrário do pai do desenho animado, Méliès se interessa também por outros cabarés do mesmo estilo. Depois de ter conhecido o Museu Grévin do ilusionista Dorville,<sup>55</sup> acompanha esse artista em seus projetos de criação de “estranhos” cabarés. Foi um dos primeiros a beber em uma das mesas-

esquife do cabaré “Inferno” ou do “Céu”, e a ser servido por garçons fantasiados de diabo no café de Dorville.<sup>56</sup> Como não enxergar a influência direta desse ambiente nos futuros filmes de Méliès, repletos de capetinhas?

Já em 1896, seu primeiro filme de peripécias, *Le manoir du diable* [O solar do diabo], põe em cena seu personagem favorito, Mefistófeles. O diabo e seus discípulos são uma das imagens prediletas de Méliès, sem mencionarmos todós os filmes nos quais eles aparecem.<sup>57</sup> A figura do Mal, muito presente, mesmo com o aspecto cômico que ela pode promover, também é utilizada para apoiar o anticlericalismo de Méliès. Esse elemento, um pouco esquecido quando hoje se evoca a figura do cinematografista, define entretanto claramente suas ideias religiosas. Sempre que aborda o tema em seus filmes, ridiculariza os representantes da Igreja e, com frequência, promove o triunfo do diabo. O que pode parecer um detalhe torna-se bastante recorrente para que não crie suspeitas de um aspecto político e irreverente em relação ao catolicismo. Um de seus curtas-metragens, *Le diable au couvent* (1899) [O diabo no convento], parodia a Tentação de Santo Antônio. O iconoclasta chega à blasfêmia, metamorfoseando Cristo em uma mocinha maliciosamente vestida. No entanto, essa sátira não foi criada por Méliès. Segundo o anarquista Charles Malato,<sup>58</sup> ela existia na mesma época em alguns teatros de marionetes dos grandes bulevares. A partir da descrição que ele oferece, o filme parece retomar a peça popular de maneira quase idêntica. Na peça, Santo Antônio é apresentado em seu convento com um porco ao lado. Um bando desgovernado de demônios invade o austero lugar, molestando e incitando o santo ao pecado. Após muitas orações, Santo Antônio expulsa os capetas. Plutão, o rei dos infernos e dos demônios, envia sua esposa Prosérpina para seduzir o virtuoso homem. Diante da resistência do santo, Plutão, auxiliado por Lúcifer e por uma multidão de demônios, demole sem pudor a ermida, pulando por todos os lados.

Da mesma forma, alguns números de prestidigitação serão retomados por Méliès quando ele se torna proprietário do teatro de Robert Houdin, em 1888. Loramus, futuro diretor do teatro de Barnums, antigo aprendiz de gráfica, aluno de Houdin e Bosco, deixou sua marca em um dos truques mais impressionantes da época:<sup>59</sup> o número do decapitado. Com uma das mãos, Loramus puxava os cabelos e, com a outra, cortava sua própria cabeça com uma faca. Separada do corpo, a cabeça falava para em seguida ser colocada de volta no lugar por Loramus. Méliès fará algumas versões diferentes do número, tanto teatrais quanto fílmicas. De início, o número do “Decapitado recalitrante” no palco. Em seguida, diante da câmera, com *L'escamotage d'une dame chez Robert-Houdin* (1896) [O desaparecimento de uma senhora no teatro de Robert Houdin], *Un homme de têtes* (1898) [Um homem cabeças], *L'homme à la tête de caoutchouc* (1902) [O homem da cabeça de borracha] e ainda em *Méromane* (1903) [Louco por música]. O truque da decapitação aparece sob múltiplas formas em suas produções, com várias cabeças surgindo em sobreimpressão, ou as aumentando de tamanho etc. Georges Méliès faz rir com o

que seria motivo de espanto. É interessante notar que a maioria dos filmes não tem nenhuma moral. Frequentemente, o Mal, ou o que é assim considerado, prevalece sobre o Bem.<sup>60</sup> Assim, em *Les apaches* (1903-1904) [Os vadios], segundo o roteiro ao qual temos acesso hoje, um bando de vagabundos ataca um turista. Depois de abandonar a vítima só de camisa e cueca, com uma lixeira na cabeça, eles voltam para dançar em torno dela. O que nos lembra alguns motivos do diretor.

“Prefiro me encontrar com um bando de vagabundos do que com um bando de banqueiros. Ao menos pelos bonés reconhecemos mais facilmente os vadios.”<sup>61</sup>

Méliès é mais favorável aos ladrões. Desde 1899, o tema do bandido simpático aparece no filme *Pickpocket et Policeman* [Punguista e policial], em que um vadio ludibria um policial.<sup>62</sup> Sob o aspecto cômico e lúdico, um discurso subversivo pode vir à tona, como no filme *L'anarchie chez Guignol*<sup>63</sup> (1906) [A anarquia de Guignoll], em que meninos comportados são manipulados pelas marionetes do espetáculo, transformados em figuras reais com o objetivo de apanhar o diretor do teatrinho. As marionetes, protegidas pelos meninos, se salvam e espancam alegremente o diretor, cobrindo-o de confetes.

Quando observamos mais de perto, o que parece uma farsa à primeira vista, revela-se uma incitação à revolta. Certamente, nem todos os filmes do autor possuem esse tom, mas, também, nivelar todas as produções de Méliès pode mascarar outras visões do artista se olharmos apenas o aspecto lúdico e mágico de suas obras. Além disso, seja por acaso ou não, o logotipo que simboliza sua produtora Star Film é representado por uma estrela negra, o que nos faz lembrar a célebre estrela adotada pelos anarquistas.<sup>64</sup>

Um dos poucos filmes tributário direto do humor negro e do antimilitarismo chama-se *La civilisation à travers les âges* (1907) [A civilização através das épocas]. O filme se passa na Roma antiga, onde um visitante admira os edifícios da cidade. A paisagem se transforma gradativamente, apresentando pouco a pouco os massacres, as sucessivas guerras em diferentes épocas, até a conferência da Paz de 1907. No momento de debate dos conferencistas, surge acima deles o Cristo, com a divisa “Amai-vos uns aos outros”.

A crítica social e as escolhas políticas dessas produções<sup>65</sup> apresentam uma complexidade bem maior do que supõe a maioria dos escritos dedicados à obra de Méliès. Algumas vezes, um espírito libertário parece habitar os filmes que brincam com o espectador comum, por meio dos personagens maléficos ou com as leis e as convenções subvertidas pelos foras-da-lei. Não que os anarquistas chancelem o diabo e o bandido, mas estas figuras negativas aos olhos da sociedade sempre lhes pareceram um elemento provocativo e sedutor, permitindo afirmar uma oposição ao sistema vigente. Com esse espírito, muitas vezes, Méliès deixa transparecer em



seus filmes a corrente Incoerente, mas nitidamente menos do que nas obras de Cohl. A alusão pode se esconder nos detalhes, como, por exemplo, em *Viagem à Lua* (1902), em que o grupo de sábios integra o “Instituto de Geografia Incoerente”. Não é impossível aliás que a célebre lua de Méliès tenha sido concebida como uma menção a dois desenhos de André Gill, *La lune* e *La lune rousse*.<sup>66</sup> Alguns momentos realçam invenções “incoerentes” importantes retomadas por Méliès.<sup>67</sup> Como a “mulher-borboleta” do filme *La chrysalide et le papillon* (1901) [A crisálida e a borboleta], que surgiu pela primeira vez na capa do jornal Incoerente, *Le courrier français*, nº17. O desenho foi feito por H. Gray em 26 de abril de 1885. Como a “mulher-estrela” que aparece em *Viagem à Lua* e em outros filmes do mágico. Gray a desenhou no mesmo jornal artístico em 4 de janeiro de 1885, com a legenda “Nebulosa”. Entretanto, os trocadilhos e o desvio das imagens, caros ao movimento Incoerente, não fazem parte da vontade criadora de Méliès.

Em 1937-1939, uma última empreitada com peças fantásticas se realiza com a colaboração do libertário Hans Richter, retomando um antigo projeto do ilusionista<sup>68</sup>: *Le baron de Munchausen* [O barão de Munchausen]. A morte de Méliès em 1938 interrompe o projeto, que será retomado um ano depois por Brunius, Prévert e Henry. Méliès não terá um sucessor direto, mas se tornará referência para os surrealistas, para Henri Langlois e Georges Franju. Émile Cohl, por sua vez, também fornecerá ao cinema sua parcela de sonho, como o fizera o inventor da magia.

## 2. Émile Cohl, o Incoerente pai do desenho animado

Émile Eugène Jean Louis Courtet, futuro Émile Cohl, nasceu em Paris, a 4 de janeiro de 1857. Passou a infância no vilarejo de Lila, perto de Paris. Sua origem burguesa beneficia-o de uma sólida formação literária, científica, bem como musical e pictórica. De todos esses domínios, Courtet deixa de lado a música e a matemática para se dedicar ao desenho. Frequentador das exposições de caricaturas políticas e admirador fervoroso de Gill,<sup>69</sup> o jovem pratica artes plásticas num clima de revolta. Ainda muito jovem, assiste aos acontecimentos da Comuna de Paris.<sup>70</sup> Quando sua família o envia para o estudo do comércio, ele escapa da Escola Turgot e se junta aos batalhões da guarda nacional para brincar de tiro ao alvo nas barricadas.<sup>71</sup> Com dezesseis anos, ele precisava trabalhar, passando a auxiliar um primo de seu pai, o joalheiro Verveckén. Esse último, também um amante da magia, adquire em 1874 o “Círculo Fantástico”, uma pequena sala do bulevar do Templé. Émile passa de joalheiro a assistente e preparador de truques. Da mesma forma que para Méliès, a atividade lúdica lhe proporciona o gosto pela fantasia, que ele cultivará nos seus croquis e, depois, em seus filmes. [IMAGEM 3 E IMAGEM 10]

Três anos depois, o jovem Courtet convence o pai a financiar seu primeiro jornal, o *Ba-ta-clan*, que terá apenas alguns números. Atraído pela imprensa satírica, dedica-se a essa disciplina para frequentar o círculo dos grandes desenhistas, como Daumier e Gill. Adota então o pseudônimo de Émile Cohl. O malogro de seu

jornal não o desanima. Em janeiro de 1878, declara à Prefeitura de Polícia<sup>72</sup> sua intenção de publicar o semanário *L'Indiscret*, “com matérias políticas e econômico-sociais”. Courtet troca provisoriamente o pseudônimo Cohl por Chicot. Mas o *L'Indiscret* também fracassa, Chicot volta a ser Courtet para ganhar cinquenta francos por mês trabalhando com seguros marítimos. Na mesma época, indicado pelo desenhista Carjat, conhece aquele que será o mestre de suas ideias e de seus desenhos, André Gill. Bem recebido pelo artista, Cohl passa a frequentar a rua do Croissant, perto da Bolsa de Valores, onde é impressa a maioria dos jornais. Publica sua primeira grande caricatura política em *Le Carillon*. Como Méliès com Boulanger, Cohl escolhe suas vítimas políticas. O marechal Mac-Mahon,<sup>73</sup> então presidente de uma república estremeçada, é representado pedindo esmola. A legenda sentenciava: “Um cego por Ac-Sedan”.<sup>74</sup> O ataque a outros personagens bem-vistos pelo regime em vigor lhe vale inúmeras convocações pela “Dona Anastácia”.<sup>75</sup>

Cohl é tímido. Balbuciou algumas objeções e afirmou que a Censura autorizava as “sujeiras” pornográficas de um punhado de jornais repugnantes e proibia desenhos políticos praticamente inofensivos.<sup>76</sup>

Cohl, ainda rapaz, possuía um rosto límpido, vivaz e sempre sorridente. “Os olhos são doces, o nariz arrebicado, a boca zombeteira”, lê-se sobre ele no *Le Tam-Tam*.<sup>77</sup> Seu verbo assim como sua boca eram zombeteiros, além disso, manejava a pena com vigor e se destacava por seus artigos inflamados. Quando Cabriol faz sua caricatura na primeira página de *L'Hydropathe* – onde Cohl trabalha como secretário de redação –, ele o figura numa atitude belicosa, portando sua pena como uma espada e um pé sobre as silhuetas esmagadas de personagens da vida política. André Gill, ele próprio formado por Gustave Courbet, forma seu discípulo numa tradição crítica e provocadora para com os governantes. Se a Comuna não tocou diretamente Cohl no período em que fazia furor, ela transparece através da formação que recebe de seu mestre, a quem admirava de maneira incontestada.<sup>78</sup> Émile Cohl, jovem bem-nascido, acaba por adotar, sem saber, como o fez Méliès na mesma época, um espírito libertário.

Em 1882, Cohl participa da fundação do grupo dos Incoerentes, criado por Jules Levy. O movimento viveu até 1887 em bailes anuais e exposições que reuniam todas as tendências da fantasia e da imaginação desenfreada. Entre as obras mais engraçadas exibidas nesse ano figura *Une première communion de jeunes filles chlorotiques par un temps de neige* [Uma primeira comunhão de moças pálidas em tempo de neve], de Alphonse Allais, além de obras de Caran d'Ache, Félix Galipaux e Émile Cohl. Este último apresentou um *Saint-François et son torchon* [São Francisco com um pano de chão], com a seguinte legenda: “Basta olhar o santo por 24 horas para ver os olhos se fecharem (os seus, naturalmente).”<sup>79</sup> Os Incoerentes, precursores do Surrealismo, estão entre os numerosos grupos de jovens que se formam durante o

século XIX sob o nome genérico de “boêmios”. Esses frequentadores de cabarés se organizam em assembleias sucessivamente denominadas Hidropatas, Hirsutos, Zutistas, ou ainda Jemenfoutistes [Quesedanistas]. No ano de 1882, emigrando da *rive gauche* (Saint-Michel) para a *rive droite* (Montmartre),<sup>80</sup> eles se instalam no cabaré Chat Noir. Todos esses grupos, inimigos do “burguês”, pertencem à parcela da pequena burguesia que, para se distinguir da mediocridade ou do mercantilismo imputado à classe dirigente, contesta os valores estabelecidos. Na maior parte dos casos, desprezados e sem dinheiro, permitiam-se todo tipo de práticas não convencionais, principalmente a subversão sistemática das normas de comportamento, julgamento político, moral e estético. Tomando para si essa disposição, Cohl escreve peças teatrais<sup>81</sup> com os Hidropatas Cahen e Norès. Peças que serão encenadas na Galerie du Théâtre Français e no Théâtre-concert de la Scala.

Mas as melhores realizações dos Incoerentes estão nos monólogos de Charles Cros, nos contos e nas “fábulas-expressas” de Alphonse Allais, na farsa de Alfred Jarry e, claro, na trucagem de imagens de Émile Cohl, que reduz de maneira absurda a razão à impotência. Cohl, como os outros fumistas, passou dos Hidropatas aos Incoerentes, sempre provocando a lógica comum e distorcendo as engrenagens que permitem o funcionamento da máquina social. Por mimetismo, humor ou mistificação, ele escarnece os “credos” compartilhados. A suspeita generalizada que resulta de seu não-conformismo assemelha-se ao radicalismo anarquista<sup>82</sup> que, na mesma época, subvertia a mornidão das personalidades políticas. Émile Goudeau, o papa dos Hidropatas, definiu a “Incoerência” como uma loucura interior. O movimento participa de diversas forças de subversão, mas, salvo algumas exceções, divide-se quanto às práticas de ordem simbólica. Ao mesmo tempo, o Anarquismo considera o verso livre como um instrumento de emancipação e a escrita como lugar de rupturas, e realiza, em alguma medida, a obra “revolucionária” pelo viés cultural.<sup>83</sup> Félix Fénéon, crítico de renome e admirador dos Incoerentes, constitui figura importante desse anarquismo cultural.<sup>84</sup> Em uma crônica de *La libre revue*, criada por ele em colaboração com os Hidropatas, Verlaine, Lesconte de Lisle e Barbey d'Aureville, constata que:

Jules Lévy acaba de conseguir, na Galeria Vivienne, tudo aquilo que os trocadilhos mais audaciosos e os métodos de execução mais imprevisíveis são capazes de criar: obras loucamente híbridas na pintura e na escultura bruta.<sup>85</sup>

Os Incoerentes exploram o duplo filão da paródia e dos jogos visuais. Entre as obras expostas de 15 de outubro a 15 de novembro de 1883 na Galeria Vivienne,<sup>86</sup> foram apresentadas *Une trompette sous un crabe* [Uma trombeta sob um caranguejo], em homenagem a Victor Hugo; um paradoxo patriótico *Comment on prend son thé à l'anglaise* [Como tomar chá à inglesa] cujo correspondente era *Comment on*

*prend Son-Tay à la française* [Como tomar Sontay à francesa].<sup>87</sup> Artistas como Sta; Sapeck<sup>88</sup> e Gray, que haviam inspirado Méliès, foram responsáveis por grande parte do sucesso da exposição. Se a Incoerência poderia parecer uma farsa gratuita e totalmente descomprometida diante dos problemas sociais, basta nos aproximarmos dela para nos assegurarmos do contrário. Na verdade, por trás do aspecto lúdico do movimento existe uma mensagem política dirigida ao grande público, como Fénéon ressalta em seu artigo ao informar que a exposição organizada por Lévy foi realizada em benefício dos pobres de Paris, e que o dinheiro arrecadado devia ser repartido entre os mais desservidos.

No mesmo ano, Émile Cohl organiza uma exposição com os Incoerentes para ajudar seu amigo e mestre André Gill, que estava muito doente. A maioria das obras do célebre caricaturista foi nela reunida. Cohl acompanhou Gill até o final de sua vida, ajudando financeiramente o artista, que ficara louco e estava internado no hospício de Charenton Saint-Maurice. O desenhista também foi responsável pela subscrição que proporcionou a Gill o enterro e um túmulo dignos. Em setembro de 1887, vários anúncios são publicados no jornal socialista revolucionário *Le cri du peuple*, criado por Jules Vallès, amigo de Gill. Nessa ocasião, Jules Jouy compôs uma canção especial para o caricaturista. Após o enterro no cemitério Père Lachaise, os amigos de Gill quiseram homenageá-lo com um busto em Montmartre. A partir de uma campanha de arrecadações organizada pela jornalista Sévérine,<sup>89</sup> o busto de Gill foi feito e colocado perto da Butte, Montmartre, em 28 de abril de 1895. Émile Cohl participou dessa homenagem ao artista e sua obra.

Com os primeiros Zutistas de 1871, antes mesmo do nascimento dos Hidropatas oito anos mais tarde, Gill experimentara o dismantelamento das palavras pelas imagens. Enquanto a retórica clássica se esforça para conciliar o discurso verbal e icônico tendo em vista um projeto de representação aceito, tratava-se doravante de estabelecer um conflito entre a imagem e a palavra, de fazer com que estabelecessem relações pervertidas com a finalidade de perturbar para sempre a transparência do simulacro. A derrisão e o caráter aberrante de toda representação e de toda celebração são colocados em evidência. Os Hidropatas, assim como os Incoerentes, retomam em seguida esse partido. Eles afirmam como única ambição a luta contra o tédio e o pessimismo dos decadentes.

Os Incoerentes não têm nenhuma pretensão, não são mais malignos nem mais espirituais que todos aqueles que trabalham com a arte de qualquer forma, sejam pintores, poetas, escultores ou carpinteiros.<sup>90</sup>

Cohl foi influenciado por esse meio durante toda a juventude e construiu um nome, primeiramente como caricaturista e depois como fotógrafo, jornalista e pintor. Ele frequentou e fez caricaturas de Victor Hugo, Paul Verlaine, François Coppée, Jules Jouy, Alphonse Allais, Caran d'Ache e Willette. Paul Verlaine foi repre-

sentado sob os traços de um diabo anarquista em *Les Hommes d'aujourd'hui*. Cohl sublinha a tendência do poeta ao “macabro” ou à “Incoerência negra”, que se tornou em seguida o que chamamos de estilo Decadente. Anatole Baju definiu a anarquia literária em seu livro com esse título:

O decadente é um homem de progresso (...) Simples em sua postura, correto em seus costumes, tem por ideal o Belo e o Bem e procura conformar suas ações com suas teorias. Artista na mais forte acepção do termo, expressa suas ideias em frases irredutíveis e vê na arte apenas a ciência do número, o segredo da grande “Harmonia”. Mestre de seus sentidos, que foram domesticados, possui a calma, a placidez de um sábio e a virtude de um estóico.<sup>91</sup>

Émile Cohl classifica-se entre os chamados *Incohérents bleus* [Incoerentes azuis], de tendência alegre e otimista como Jules Levy e em segundo lugar “o ilustre” Sapeck. Eram palhaços inteligentes que seguiam a tradição da Incoerência relacionada ao riso e à zombaria.

No início dos anos 1900, o vento muda para Émile Cohl e novos horizontes se abrem para ele. Ainda trabalhando com caricatura, torna-se inventor e, em 1907, cria um jogo chamado *L'ABCD à la ficelle* [O ABCD dos segredos]. A ideia, elogiada no Concurso Lépine, foi retomada pela Sociedade Gaumont para um de seus filmes. Ao descobrir o plágio através de um cartaz exposto nas ruas, Cohl vai até a empresa de Léon Gaumont que, diante da acusação, oferece-lhe um cargo de roteirista e diretor. Atraído pelo cinema, o desenhista já havia trabalhado um ano antes na Sociedade Lux como diretor de alguns filmes de trucagem. Ao sair dessa empresa, trabalhara um ano como autônomo e, enfim, entra para a Gaumont. Cohl, que tinha pouca aptidão para o comércio, prefere afinal essa colocação à de ambulante que fora até então. Na sociedade Gaumont, experimenta a animação de personagens e cria os Flipbooks (Folioscópios) com a ajuda de fotografias. Em 1908, elabora no mesmo espírito o primeiro desenho animado da história do cinema, *Fantasmagorie* [Fantasmagoria].<sup>92</sup> Os personagens e os cenários esquemáticos se destacam em traços brancos sobre um fundo preto. A história fantástica de *Fantasmagorie* não segue nenhuma lógica e se compõe somente de transformações de personagens animados sem nenhuma coerência. A inspiração dessa representação vem sem dúvida do teatro de sombras do Chat Noir, muito em voga em 1886, que divertia ao apresentar sainetes absurdos em sombras brancas, recortadas sobre fundo preto. Cohl talvez tenha sido influenciado pelas invenções plásticas das animações de Henri Rivière.<sup>93</sup> O filme foi apresentado pela primeira vez em 17 de agosto de 1908 no Teatro do Ginásio em Paris.

Em seus filmes seguintes, algumas sequências animadas irão integrar as cenas interpretadas por atores graças à técnica de *pixilation*.<sup>94</sup> O primeiro trabalho dessa

ordem foi *Les allumettes animées* em 1908, dirigido por Etienne Arnaud. Arnaud colaborou com Cohl na sociedade Gaumont em inúmeras filmagens entre 1908 e 1910.<sup>95</sup> Um de seus filmes, *L'école moderne* [A escola moderna], de 1909, talvez tenha uma relação com a escola de mesmo nome, fundada pelo anarquista e pedagogo Francisco Ferrer<sup>96</sup>. O desenho animado põe em cena as figuras de Napoleão, Washington, Shakespeare, Dante, Bolívar e Goethe, que, saltando das páginas de livros didáticos, cumprimenta os espectadores e sai saltitante em direção à natureza. Podemos ver aqui uma relação com a ideia de Ferrer em prol de uma escola baseada em um saber diversificado, ao mesmo tempo prático, manual e livreco.

A animação tridimensional, com bonecos e marionetes, foi uma outra criação de Cohl, como em *Le tout petit Faust* [O pequenino Fausto], de 1910. Posteriormente, as marionetes animadas desaparecem pouco a pouco para dar lugar às silhuetas recortadas em cartolina branca, à maneira do teatro de sombras, citado anteriormente. Cohl realiza essas experimentações na Pathé em 1911, depois na Eclipse, antes de ser contratado pela Éclair como responsável pela animação no estúdio americano de Fort-Lee, próximo a Nova York, de 1912 a 1914. O desenho animado chega nos Estados Unidos graças a Émile Cohl e se desenvolve quando ele retorna à França, com Raoul Barré e J. R. Bray. O procedimento utilizado nos cinco episódios da série *Aventures des Pieds-Nickelés* [Aventuras dos pés deformados], em novembro de 1916, ilustra a inventividade de Cohl, tanto no aspecto puramente plástico quanto nas *gags* e nos diálogos. Em 1908, os quadrinhos desenhados por Louis Forton, e publicados no jornal *L'Epatant*, eram apreciados pela classe operária parisiense. A particularidade dos *Pieds-Nickelés*<sup>97</sup> reside na apresentação simpática de três bandidos cômicos, Croquignole, Ribouldingue e Filochard. Cohl retoma os elementos que compõem a obra de Forton e acrescenta certa fantasia às histórias originais, que eram mais realistas.<sup>98</sup> Como nos quadrinhos, o cineasta integra balões para os diálogos que exprimem por meio de gírias as reflexões cruas dos maus garotos que se comportam como malfeitores. Com um tom humorístico, as atitudes dos personagens desenvolvem uma maneira política antiautoritária, em ataque constante aos católicos e em oposição às forças da ordem.

No episódio número três, de 1918, vemos os três inconformistas invadindo pela chaminé um apartamento burguês. Acostumados a morar nos esgotos, eles tiram proveito de sua condição social usurpada para zombar do burguês: imitam os privilegiados donos da casa sentados em poltronas confortáveis. A brincadeira termina quando são interrompidos pela polícia. Presos, os farsantes escapam de forma extraordinária. Passam por uma minúscula abertura na parede e fogem para se divertir, procurando outro rico para ser enganado. Cohl mostra sua fantasia através dos temas desenhados, colocando em primeiro plano personagens elásticos cujos membros se alongam à vontade. Concebidos a partir de colagens, sobreimpressões de desenhos, as animações aplicam códigos fílmicos que jogam na escala de planos. Assim é o efeito do plano aproximado, utilizado quando Filochard pinta um rosto

sorridente na careca de um burguês sem que este o perceba. O aspecto cômico valoriza os jovens ladrões, nunca condenados pelos seus atos que desafiam a autoridade e as leis. Cohl coloca o espectador não apenas como um observador dos fatos e delitos, mas também e, sobretudo, como um cúmplice desta turma *guignolesca* no estilo Bonnot. Pois como não aderir a essa alegre trupe de expressões espontâneas, dotada de poderes mágicos, vivendo de nada e se divertindo com tudo? Esses insolentes abrem uma porta para a liberdade e propõem uma maneira de ser e de viver diferentes, oposta à ordem racional do mundo, sustentados pelas fantasias de Cohl, o "Incoerente". Desafiando as autoridades, eles colocam em evidência e exploram as fendas de um sistema com o objetivo de derrubá-lo.

Se esta série parece hoje totalmente inofensiva e ingênua, enquadrada numa época na qual o anarquismo florescia em muitos espíritos, principalmente no meio intelectual, e era efetivo em seus atos,<sup>99</sup> ela não poderia ser desprovida de influência. Aliás, é o que afirma Paul Grimault em 1990 em um documentário de Fabien Ruiz, *Hommage à Émile Cohl* [Homenagem a Émile Cohl], ao testemunhar sobre a natureza subversiva dos desenhos animados do autor, que não eram destinados a um público infantil mas aos espectadores adultos.

O antiacademicismo de Cohl abre o caminho para as vanguardas cubistas, futuristas, dadaístas e surrealistas. A invenção de novas formas plásticas acrescenta uma quebra de percepções realistas ao discurso irônico do autor sobre a sociedade. O pai do desenho animado pensa na utilização da cor, especialmente em *Le peintre néo-impressioniste* [O pintor neoimpressionista], de 1910, filme repleto de humor Incoerente, que mistura personagens reais em preto-e-branco e desenhos animados coloridos. Trata-se da história de um pintor neoimpressionista que apresenta a um comprador eclesiástico suas telas monocromáticas, que ganham vida. Cada quadro evoca as obras propostas à exposição dos Incoerentes de 1883 por Alphonse Allais. Cohl cria sua versão animada desses antigos títulos fantasistas.<sup>100</sup> Dessa forma, a tela amarela apresenta um sol sorrindo, com o rosto de André Gill; a tela verde, um diabo barrigudo bebendo absinto; a tela vermelha, cardeais em forma de tomate. Tudo isso diante do padre surpreso e indignado. O filme termina com o pintor rindo<sup>101</sup> do religioso, que parte furioso sem levar nenhum quadro. Émile Cohl homenageia neste filme os Incoerentes e os Neoimpressionistas, movimentos compostos por artistas anarquistas como Paul Signac,<sup>102</sup> Lucien Pissaro<sup>103</sup> e Maximilien Luce.<sup>104</sup> Ao escolher um representante da igreja para o personagem de comprador, Cohl assinala a provocação do pintor diante das normas estabelecidas, afirmando um tom anticlerical pouco evidente no restante de suas produções.

A metamorfose dos motivos revela-se a especialidade do cineasta, como em *Les joyeux microbes* [Os micróbios felizes], *Génération spontanée* [Geração espontânea], *Les lunettes féeriques* (1909) [Os óculos maravilhosos] ou ainda *Le retapeur de cervelles* (1910) [O reparador de cérebros]. O curta-metragem *Les joyeux microbes* deixa entrever uma leve inspiração libertária com a demonstração de células vivas

que se devoram mutuamente, vistas de um microscópio. O cineasta transforma os organismos desenhados em rostos de homens da política da época, um mais feroz do que o outro. Em *Les lunettes féeriques* percebemos o ataque direto à burguesia. Em um salão da alta-sociedade, pessoas se reúnem em uma colação. Todos possuem um par de óculos mágicos que revelam os verdadeiros pensamentos de seu vizinho. Cohl aproveita-se para fazer de cada personagem uma figura grotesca. Muitos outros filmes do realizador transmitem um estado de espírito semelhante.

O trabalho inovador de Émile Cohl antecipa uma corrente de artistas que combinam poesia, fantasia e ironia, como Otto Messmer, Len Lye, Norman McLaren, Tex Avery, Chuck Jones, Harry Smith, Robert Breer e também Paul Grimault e Roland Topor. Ele prefigura também, como todos os Incoerentes, as pesquisas do movimento Surrealista.<sup>105</sup>

Cohl continuou seu trabalho cinematográfico até 1923, por meio do desenho animado publicitário. Entre 1908 e 1923, realiza quase trezentos curtas-metragens, feitos somente por ele ou com a colaboração de Étienne Arnaud e Lucien Le Saint, sendo que quatro quintos desses filmes se perderam. Totalmente esquecido após os anos de 1920, Cohl passa seus últimos anos de vida na completa miséria, arruinado como Méliès. Morre com poucas horas de intervalo de Méliès, em 2 de fevereiro de 1938, no hospital de Villejuif.

### 3. Uma fantasmagoria Incoerente e contagiosa

A tendência Incoerente do estilo de Émile Cohl e de Georges Méliès floresce em outras produções cinematográficas. As produções burlescas aparecem quase simultaneamente na França e na Itália a partir de 1905-06, antes da entrada de Cohl no cinema. Em plena expansão, no começo do século, o gênero cômico, a princípio baseado em situações realistas, enriquecer-se-á progressivamente de elementos absurdos, retomando assim as posições Incoerentes. Os primeiros cineastas da tendência são Jean Durand, Max Linder, André Deed e Louis Feuillade. Quando, a partir de 1910, Émile Cohl vive sua idade de ouro cinematográfica e Méliès está no auge de suas criações, outros cineastas introduzem uma novidade na história do cinema: a estrela burlesca. É o caso de Louis Feuillade, com Bébé e Bout de Zan, Jules Durand com Onésime, Roméo Bosetti<sup>106</sup> com Calino, André Deed com Boireau e Max Linder com Max. Na maior parte do tempo, as situações absurdas vividas pelos “heróis” dessas séries exploram ao máximo a dinâmica clássica da perseguição que frequentemente ridiculariza a polícia e seus agentes. Outros diretores vão mais longe, como, por exemplo, Roméo Bosetti e Etienne Arnaud, colaborador de Cohl. Bosetti<sup>107</sup> cria sua marca de produções cômicas “Comica”, produz filmes de piruetas e perseguições absurdas, seguindo a linha de seus antecessores do fim do século XIX e conduzindo o burlesco para uma crítica mais explícita das forças da ordem.<sup>108</sup> *Police magnétique* [Polícia Magnética] (1908) e, sobretudo, *L'agent a les bras long* [O policial tem o braço longo] (1909) são dois exemplos reveladores. Em



*L'agent a le bras long*, um policial descobre que possui um braço que se alonga e que permite capturar com maior agilidade os ladrões que persegue. Não sem ironia, uma das cenas, já na metade do filme, mostra o policial alongando seu braço por cima de um córrego para que uma família de burgueses possa atravessar para o outro lado. Ao fazê-lo, o policial cai no chão. Tal demonstração dispensa comentários. Como indica o título, *Police magnétique* mostra agentes que se atraem uns aos outros, incapazes de se soltar, reduzidos à impotência face aos malfeitores brincalhões que os manipulam.

Da mesma forma Étienne Arnaud ensina em *Le bon invalide et les bons enfant* [O bom inválido e as crianças] (1910) como brincar com um antigo oficial do exército. Esse curta-metragem repleto de truques conta a história de crianças que, ao perderem sua bola, não sabem mais como se divertir. Assim, pedem amavelmente ao velho militar sentado num banco que lhes empreste as pernas, os braços, depois a cabeça para poderem jogar bola. O velho desmembra-se pouco a pouco para que os pequenos travessos brinquem à vontade. Em muitos desses filmes, os personagens “mágicos” ou “médiuns” se divertem aproveitando seus poderes para transformar as autoridades em pessoas ridículas. Assim como em *Le médium* [O médium] (1909), um garoto esperto enfeitiça os policiais. Em *La revanche du sorcier* [A revanche do bruxo] (1910), um mágico preso faz surgir uma refeição deliciosa e lindas mulheres, antes de fugir em uma cadeirinha, ficando fora do alcance das autoridades.

Como Cohl e Méliès, Bosetti e Arnaud<sup>109</sup> nunca foram anarquistas; no entanto, a ironia Incoerente difundida e retomada nesse tipo de curtas-metragens, durante os anos 1910, mostra como o trabalho de falseamento das imagens e das formas convencionais nutre o cinema do começo do século XX, ao colocar sempre em questão as figuras da ordem.

## 1910-1912: O CINEMA VISTO PELOS ANARQUISTAS

Desde o começo do cinema, a grande maioria das produções cinematográficas não chamava a atenção dos anarquistas nem dos operários militantes. Por ocasião de sua conferência sobre *A arte e a revolta*, em 30 de maio de 1896, Fernand Pelloutier fala de suas reservas a respeito dos lazeres populares e do cinema.

Deprimido durante o dia pelo seu trabalho e abatido pelo álcool durante a noite e pelos espetáculos vulgares, a multidão não tem tempo nem liberdade de espírito necessários para refletir sobre seu destino, e daí vemos a indiferença, a fraqueza com as quais o povo, que fez 1848 e 1871, sofre hoje as piores injustiças. Recebida a humilhação, ele a limpa com absinto; a incerteza do amanhã, ele a esquece no café-concerto; a virilidade das revoltas, ele a leva para o bordel.

Quando os anarquistas e os anarco-sindicalistas se debruçam mais sobre o conteúdo dos espetáculos, que fazem acordar as multidões, não modificam seu julgamento quanto ao cinema. Os curtas-metragens do gênero Incoerente, geralmente apreciados pelos libertários mais abertos, eram a minoria em relação às grandes produções que denegriam o povo e os movimentos sociais. Durante o começo do século XX, em *Scènes de la vie telle qu'elle est* [Cenas da vida tal qual ela é], produzidas pela Gaumont, os personagens apresentados são frequentemente

associados a indivíduos ridículos ou trágicos. O líder sindicalista, por exemplo, é sempre um bêbado. Na mesma trilha que Pelloutier, a maior parte dos anarquistas acreditava que o cinema, a arte em geral, “se faz serva, cúmplice da sociedade burguesa”.

No jornal *Le Libertaire* de 27 de maio de 1911, um outro anarquista, Émile Guchard,<sup>110</sup> analisa o que ainda não era chamado de Sétima Arte.

Nada de mais repugnante do que as cenas que se desenrolam diante dos olhos do público. O patriotismo, o respeito às leis, todas as virtudes burguesas estão lá exaltadas. Além disso, os filmes nos mostram bravos soldados, em missões sanguinárias, que retornam ao seu país cheios de condecorações e aplausos. (...) Mas vejam: não percebem que essas demonstrações vos degradam? (...) Eis a greve: vejam como são mostrados os operários que se revoltam; o líder, um delegado da CGT sem dúvida, discursou na cena anterior num bar, pagou bebida para trabalhadores honestos, os embebedou (...) . Aplaudam, minha gente!<sup>111</sup>

A delação, outra utilização do cinema, também não facilita sua aproximação com o movimento libertário. A criação de arquivos fotográficos na época da Comuna de Paris foi enriquecida e desenvolvida graças ao cinema no começo dos anos 1910, com a instituição de um controle por meio do cinema apresentado pelo “Renseignements Généraux” [Ensino geral].<sup>112</sup> Um dos exemplos marcantes foi a revolta dos viticultores em abril de 1911. A máquina judiciária, exercendo uma severa repressão e apoiada na presença de um exército composto de 40 mil homens, envolveu o cinema em sua campanha de denúncia. A 24 de abril, os membros do grupo de Reims, o subprefeito e seu secretário particular, o comissário de segurança e cerca de quinze policiais examinam os filmes *Une charge de cavalerie* [Uma revista da cavalaria], *L'insulte à l'armée* [O insulto ao exército] e *Le pillage de la maison Gauthier* [A pilhagem da casa Gauthier]. As fitas projetadas em velocidade reduzida, em um movimento decomposto, permitiam identificar os elementos suspeitos do 12 de abril.

O que não sabíamos ainda é que os filmes servem como agentes delatores! (...) Um operador de cinema, quando fotografou últimos acontecimentos do Marne, colocou os filmes à disposição da polícia. (...) Já que os vendedores de jornal e comerciantes de cinema são instrumentos da polícia, sejamos impiedosos, sabotemos as pessoas que nos traem, os aparelhos da Pathé, da Gaumont e outros, que hoje funcionam como alcaguetes.<sup>113</sup>

Os anarquistas não foram os únicos a protestar contra esse tipo de comportamento. Dureau, diretor do *Ciné-Journal*, temia uma desafeição do público pelo

cinema que poderia ser fatal<sup>114</sup>. Escreveu então um artigo sobre a reação dos líderes sindicalistas da CGT, entrevistando Griffuelhes, partidário de Vaillant, e mais dois revolucionários, Léon Jouhaux e Georges Yvetot, que expressaram com ênfase sua opinião e fizeram previsões sobre as opções que tomariam no futuro quanto aos cinematografistas.

O cinema não apenas nos serviu como testemunha, mas como delator. Os operadores do cinema são – conscientes ou não-conscientes – os auxiliares da polícia. (...) Resta-nos somente preveni-los que eles devem se abster rigorosamente de exercer seu trabalho durante o desenrolar das manifestações. Pois, ao contrário, não poderemos responder pela segurança de suas máquinas, nem por sua própria segurança.

Um poema, intitulado *Le cinéma policier* [O cinema policial] testemunha sobre um acontecimento em Champanha e sobre as ações anarquistas tomadas contra os operadores de cinema.

(...) Recentemente fui em Champanha

Mandado por meu diretor

Para mostrar um filme evocador.

Que problemas com essa campanha!

Meus amigos taberneiros

Furiosos ficaram, pois a Polícia

Reconheceu na fita

Agitadores, seus companheiros.

E os denunciou à Justiça.

Minha nossa, eu um roxo anarquista,

Tratado de alcaguete, vendido!

Sei muito bem, estou perdido!

Pobre cinematografista!<sup>115</sup>

Desde esse tempo, os libertários se interessavam pelo cinema. Lamentam sua utilização policial, seu aspecto comercial e a deplorável qualidade dos roteiros propostos. O que explica em parte a omissão de espetáculos cinematográficos nas rubricas “Spectacle” dos jornais e revistas anarquistas do fim de 1895 até 1908. Apesar disso, a ideia de um cinema com virtudes “educadoras” forma-se no espírito de muitos anarquistas. Na Suíça, feudo do meio anarquista desde os exílios após a Comuna, uma Associação para a Instrução pela Imagem e Cinematografia é fundada em 1908.<sup>116</sup> A iniciativa incita os franceses a fazerem o mesmo, e pouco tempo depois surge no jornal *Le Libertaire*, de 6 de dezembro de 1908, a primeira menção

a projeções realizadas por anarquistas. Trata-se do anúncio para uma conferência em Marselha sobre a técnica de construção e manipulação dos zepelins, em moda na época; ilustrada por vários filmes. A sessão era gratuita, com o objetivo de chamar a atenção de muitos. Esse tipo de conferência seguida de projeções torna-se comum e será praticada nos meios libertários até os dias de hoje. Tal acontecimento aumenta sua freqüência nos anos 1910-1920, em torno dos temas do antialcoolismo, do Neomalthusianismo e do antimilitarismo, nas Universidades Populares e Bolsas do Trabalho. Nestas instituições, Gustave Cauvin distribui em 1910 seu livreto intitulado *L'avenir cinématographique* [O futuro cinematográfico]. Alia-se à União dos Sindicatos do Sena e funda, um ano mais tarde, a associação "Cinéma social", que organiza sessões de projeções.

Mas antes de se ocupar com os adultos, os anarquistas se preocupavam com a educação das crianças e isso desde o nascimento do anarquismo histórico. Todos os teóricos da ideia libertária proclamam a importância do saber e do aprendizado à reflexão pelas crianças. Para os anarquistas, trata-se de um elemento primordial para a formação de uma era de "Harmonia".

A educação deve visar, sobretudo, à transformação da criança em um homem livre, com consciência de sua liberdade, considerando sua independência e seu bem-estar como elementos intimamente ligados à independência e ao bem-estar de seus semelhantes.

(Malato, *Philosophie de l'Anarchie*)

Durante os acontecimentos de 1871, a educação anarquista é representada pela professora Louise Michel. Pela primeira vez na história da França, uma comissão encarregada de organizar o ensino primário, laico e misto, assim como o ensino profissionalizante, é instituída em 28 de abril de 1871. Uma iniciativa "socialista revolucionária" que Jules Ferry retomará por conta própria oito anos mais tarde, mas que conservará apenas os três grandes princípios de obrigatoriedade, gratuidade e laicidade, deixando de lado, por exemplo, o ensino misto.

Em seguida, os anarquistas inovam com o orfanato de "Cempuis",<sup>117</sup> dirigido pelo pedagogo Paul Robin, escola livre e mista que propunha um ensino tanto teórico quanto prático. Essa experiência alimentou outras escolas, como "La Ruche", de Sébastien Faure (1904), fundada sobre os princípios de Robin e da Escola Moderna de Francisco Ferrer. Decepcionados com a escola de Ferry, que incentivava a submissão às leis do Estado, os libertários propõem estruturas abertas e preconizam uma escola "hors les murs" ["fora dos muros"], uma ideia defendida pelo geógrafo Élisée Reclus (*L'évolution, la révolution et l'idéal anarchique*).

Se a instrução se dá apenas no ambiente da escola, os governos e as instituições religiosas podem esperar ainda manter o espírito da servidão. Mas

é fora da escola que se aprende mais, na rua, na oficina, nas barracas de feira, no teatro, (...) diante das novas paisagens, nas cidades estrangeiras. (...) O ideal dos anarquistas não é suprimir a escola, ao contrário, é ampliá-la, fazer da sociedade um imenso organismo de ensino mútuo, na qual todos serão por sua vez alunos e professores.

O mundo dos ambulantes constitui um exemplo para os anarquistas, aliando o trabalho manual e a técnica ao aspecto lúdico, faltando apenas os livros, muito prezados pelos libertários.<sup>118</sup>

### 1. Émile Kress, o primeiro historiador do cinema francês

Em *Les Forains* ["Os ambulantes"], Charles Malato consagra um capítulo aos comerciantes ambulantes, os "banquistes", chamados posteriormente de "ambulantes industriais", que divulgam os escritos socialistas de cidade em cidade, a partir de 1850. Reserva de marginais e de oprimidos, os saltimbancos são logo seduzidos pelas teorias sociais e reclamam a instrução de seus filhos. Em 1908, criam com o apoio do jornal *Avenir forain* uma "liga de ensino laico" que, segundo o *Ciné-journal* de 8 de setembro de 1908, foi iniciada por ambulantes belgas. No mesmo período, o libertário Charles-Anges Laisant, professor da Escola Politécnica e matemático renomado, interessa-se pelas questões educativas.

O ignorante é um perigo perpétuo, para ele mesmo e para os outros, por aquilo que ele não sabe. (...) E é por isso que nós queremos, por meio de raios de luz, por torrentes de verdade, formar gradualmente uma humanidade esclarecida, consciente, que sabe e que guarda, verdadeiramente inocente, no sentido mais elevado da palavra, pois ela terá rejeitado os preconceitos de casta, situação, nacionalidade, sexo, que engendram o ódio e destroem a estrada em direção ao futuro.

#### *Uma formação pelo cinema*

Laisant dirigiu com outros colaboradores a Liga Internacional para Educação Racional da Infância, fundada por Francisco Ferrer, cujo órgão de imprensa *L'école rénovée* surge em Bruxelas em maio de 1908. No momento em que se funda em Paris a associação Obra de Conferências Cinematográficas Populares Gratuitas que propunha sessões e conferências seguidas de projeções, Laisant reflete sobre a contribuição do cinematógrafo para a iniciação das crianças no mundo das ciências. Essa preocupação se acrescenta às ideias de Émile Kress, então secretário do Sindicato dos Cinegrafistas, que tinha como objetivo apresentar o cinema como forma de educação para os mais jovens, seguindo assim a experiência de Skram<sup>119</sup>.

Kress, o "filmador", inspira-se nos escritos de Laisant sobre a educação libertária e, em particular, na obra *Initiation mathématique*.<sup>120</sup> Tal inspiração o estimula a

publicar um ano depois o ensaio intitulado *De l'utilité du cinématographe dans l'enseignement* [Sobre a utilidade do cinematógrafo no ensino]. De acordo com Laurent Mannoni, em seu artigo sobre o Cinema do Povo, Kress teria iniciado a formação de uma Liga do Cinematógrafo para a Infância, com a colaboração do anarquista Henri Antoine, filho do dramaturgo André Antoine. Uma hipótese que parece ser confirmada pelo livro *Les cent visages du cinema*, de Marcel Lapierre, que menciona uma Liga de Ensino e da Sociedade de Arte nas Escolas em 1909. No *Historique du cinématographe*, de Kress, encontramos outra menção à Liga, onde teria sido realizada uma "memorável" conferência de Georges Demeny sobre o cinematógrafo, no dia 11 de fevereiro de 1909. Em seguida, surge oficialmente a Liga do Cinematógrafo para a Infância chamada por Lapierre de Liga Popular do Cinema Escolar, fundada em 1912 por Henri Antoine, Kress e o secretário André de Reusse, produzindo no mês de maio um filme antimilitarista, *Pourquoi la guerre* [Por que a guerra], assinado por Kress. Henri Antoine fez a propaganda no *Libertaire*:

A Liga do Cinematógrafo para a Infância entra definitivamente no período de exploração – o primeiro filme de estudo é: *Pourquoi la guerre*, de nosso camarada Kress. Para ajudar a divulgação desse filme, que é uma resposta eloquente aos filmes militaristas, os militantes oferecerão um grande serviço de propaganda a essa obra pedindo a exibição aos proprietários de cinemas cujos frequentadores são, em sua maioria, crianças. Todos os camaradas assinantes de nossa lista de propaganda e todos os que se interessarem por esse grande movimento educativo que queremos implantar estão convidados a participar de nossa reunião no dia 31 de maio. *Maison commune*, Rue de Bretagne, 49.<sup>121</sup>

De acordo com Alain Weber, *Pourquoi la guerre* pode ter servido, além disso, para o lançamento da campanha do congresso extraordinário da CGT, "Contra a guerra", que ocorreu em 24 de novembro de 1912, em Bellevilloise.<sup>122</sup>

### *Filmes didáticos*

Antes de se lançar ao estudo dos temas políticos, Émile Kress trabalhou inicialmente na elaboração de filmes com abordagens pedagógicas, apoiando-se no exemplo da escola La Ruche, do anarquista Sébastien Faure.

Qual será a função do cinematógrafo, em relação à educação das crianças, antes mesmo de falarmos de ensino? (...) Enfim, na França, decidimos por conta própria: "La Ruche" em Rambouillet (...). Alegres alunos que pela manhã, mochilas nas costas, vão brincar de serem agricultores no jardim que lhes foi concedido! Que, quando soar 9 horas, irão para a mata assistir

à aula de um professor, sem desprezar o canto dos pássaros! Música e luz, a luz sobretudo, pois o cinematógrafo é quem a cativou e quem a fará reviver assim que a sala de aula for repentinamente invadida pelas cortinas esticadas com cuidado, uma noite fatídica, mas propícia às evocações do sonho, virá para relembrar as crianças da escuridão misteriosa dos porões encantados. Estamos diante da escola onde nos divertimos, a escola em que o riso não é proibido (...).<sup>123</sup>

O exibidor ambulante relembra também as teorias de Laisant sobre a aprendizagem lúdica da matemática.

Na introdução de um pequeno livro que seu autor, C. A. Laisant, intitula *Initiation Mathématique*, encontramos uma fórmula doutrinal que adotamos naturalmente: “Acima de tudo, tenha como maior interesse divertir a criança, não obrigando-a a decorar as lições, que as seções de jogos – não é necessário denominá-las ‘lições’ – não se prolonguem além do limite ou da falta de atenção, pois assim a curiosidade acaba. Ainda melhor dizendo, podemos acrescentar que o cinematógrafo, ao trazer a novidade no campo do ensino, permitirá a ruptura dos programas de educação. Talvez assim, garantiremos a liberdade da criança, que Laisant declara sagrada e pela qual destacamos a necessidade do ponto de vista pedagógico.

Kress foi responsável pela produção de um filme pedagógico que explicava o cálculo para crianças, fundado sob o método de divulgação da matemática. De acordo com suas descrições, o curta-metragem trazia pequenos “fósforos brincalhões” que ensinavam as diversas operações matemáticas. Não sabemos se o filme foi efetivamente realizado, porém, sabemos influenciou *Les allumettes animées* [Fósforos animados], de Émile Cohl (1908).

Laisant quer que a criança utilize em primeiro lugar seu gosto natural pelo desenho e aprenda a traçar verticalmente e horizontalmente os palitos simétricos. Mesmo com o risco de transformá-la em uma criança preguiçosa, o filme trará esse trabalho preparatório. Haverá a intervenção de um truque que descreveremos em seguida. Os palitos, graças à tecnologia norte-americana, aparecerão na tela um ao lado do outro, ágeis como palhaços, prontos para as piruetas. Podemos imaginar também que, assim que os fósforos se unirem em duplas, trios ou quartetos, eles abandonarão a sua posição de soldados desarmados, para traçar, após inúmeros movimentos cômicos, o número correspondente ao grupo (...). O filme fará com que todas as combinações numéricas fiquem guardadas para sempre na memória dos alunos, pela fantasia e o charme imprevisível das demonstra-



ções. É necessário acrescentar que, sempre que for necessária uma nova explicação, o cinematógrafo poderá recomençar o filme (...).

Além disso, Kress falava sobre as oportunidades que o cinematógrafo oferece ao aprendizado das crianças e adultos mudos, apoiando-se especialmente no “retrato falado” de Demeny. Apresentava sua proposta para a contribuição possível do cinema como uma ideia de igualdade social. Para ele, os espectadores – adultos ou crianças, pobres ou ricos – tinham seus olhares para a mesma direção: a tela do cinema que apagaria todas as diferenças no escuro da sala de projeções.

A maior parte dos outros filmes pedagógicos foi produzida por alguns “editores”, como, por exemplo, a empresa Charles Mendel, que chegou a distribuir um catálogo de filmes destinados às crianças, divulgado pela *Cinéma-revue*. Em sua obra, Kress comenta a existência de uma “biblioteca do filme” acessível em Paris, dirigida pela Biblioteca Forney e à disposição de todos os estudantes.

### *A primeira história do cinematógrafo*

Tal procedimento didático chamou a atenção da Igreja Católica que, seguindo seus preceitos, também refletia sobre os moldes de ensino. A partir de 1905, quando ocorreu um combate subterrâneo que colocou em oposição forças socialistas anticlericais e forças religiosas conservadoras, libertários como Kress deram continuidade à luta em favor do laicismo recentemente conquistado, se servindo de algumas das estratégias de propaganda de seus adversários políticos.<sup>124</sup>

Nesse cenário, o ex-operário dos Lumières<sup>125</sup> Émile Kress tornou-se um exibidor ambulante e, a partir de 1912, realizou conferências sobre a cinematografia para o Sindicato dos Autores e Literatos, cujo secretário era o filho do diretor Antoine. Este último menciona várias vezes as sessões de Kress no *Ciné-journal* e a publicação de textos técnicos sobre a indústria cinematográfica e sua missão educativa.

A única maneira de o cinema viver e se desenvolver está na consciência de que há um grande papel de divulgação e educação a desempenhar.<sup>126</sup>

A primeira das quatorze conferências – *Historique du Cinématographe* – foi um marco. Na França, trata-se do primeiro registro da “História do Cinema”, muito anterior à de Georges Michel Coissac, editada treze anos mais tarde. Segundo Mannoni em seu artigo sobre o Cinema do Povo, Coissac era politicamente de direita e participava da instituição católica de imprensa Maison de la Bonne Presse, no momento em que se inicia seu interesse pelo cinema.

*Historique du Cinématographe* tenta resumir a evolução da invenção desde suas origens – a “lanterna mágica” de Kircher (1675) reutilizada mais tarde por Robertson (1778) – até as técnicas mais avançadas como a do praxinoscópio de Reynaud (1881) até o cronofotográfico de Demeny (1893). Kress defendia este últi-

mó como o verdadeiro precursor do cinema injustamente desvalorizado diante da criação dos Irmãos Lumière.<sup>127</sup> O ensaio termina com o comentário da primeira exposição da indústria e da arte cinematográficas realizada na Itália, em 1911. Embora essa obra tenha apenas 16 páginas, ela apresenta um desenvolvimento nítido a cada inovação, acompanhado das precisões técnicas. Esse pequeno panorama sobre a História do cinema (1895 – 1912), oferece-nos uma visão esclarecedora sobre tal descoberta e, principalmente, sobre suas possibilidades artísticas e educativas, defendidas pelo Sindicato de Autores e Literatos.

Mesmo sem muitas informações detalhadas sobre Kress, de acordo com Henri Antoine, o ambulante se considerava um “companheiro”, um “camarada” dos anarquistas. As fontes principais continuam sendo suas conferências e seu filme, *Pourquoi la guerre*, aparentemente destinado ao público operário. Como nos mostra Henri Antoine em seu artigo sobre o Sindicato dos Autores e Literatos, o filme teria sido o resultado do Compromisso Cinematográfico de Estudos, criado em 1912, pelos ouvintes das conferências de Kress, nos moldes de uma cooperativa de edição cinematográfica, que mais tarde foi chamada de Liga Popular do Cinema Escolar ou Liga do Cinematógrafo para a Infância.

Como o primeiro historiador francês do cinema, Kress atraiu e sensibilizou o meio libertário. A partir de seus ideais políticos, os seguidores de Kress na História do Cinema foram Jean Mitry, Roger Boussinot, Henry Poulaille e Marcel Lapiere. Kress foi o primeiro a levantar questões sobre o “cinema educador”, que posteriormente seriam desenvolvidas por Gustave Cauvin.

A criação de uma liga de cinema pedagógico para crianças permitiu aos anarquistas a valorização de seus ideais em uma época que o Anarquismo se via desacreditado na França, sob todos os aspectos. A série de filmes produzidos na Gaumont e Pathé sobre os “Bandidos trágicos” do Bando Bonnot atualiza a caricatura do terrorista dos anos de 1890 e traz novamente o medo para a camada burguesa.

## 2. O cinema a serviço da propaganda libertária

Alguns meses antes dos crimes de Bonnot e seus comparsas, Émile Guichard, em 27 de maio de 1911,<sup>128</sup> concluiu um artigo com uma nota positiva sobre o futuro promissor do cinema para a educação operária. Enquanto os pedagogos Sébastien Faure e Francisco Ferrer, Kress e Laisant se interessavam pelas crianças, outros, como Guichard ou Gustave Cauvin, voltavam-se para os trabalhadores, em particular para os males que afligiam a classe trabalhadora. Nessa ótica, a Federação Operária contra o Alcoolismo, composta em sua maioria de anarquistas, aproveitou a oportunidade que oferecia o cinematógrafo para divulgar filmes sobre o assunto. Diante do “flagelo” que aumentava cada vez mais entre os mais pobres,<sup>129</sup> organizaram campanhas por toda a França para impedir que os mais fragilizados desperdiçassem força e dinheiro no consumo do álcool. Mais do que atacar a

bebida para resolver os problemas cotidianos, tratava-se de fazer renascer a esperança no combate sindical.

O cinema moralizador, porém, pode ter uma influência considerável na educação. E nossos camaradas da Federação Operária contra o Alcoolismo entenderam bem isso. No dia 13 de maio, organizaram uma manifestação contra o 'alcoolismo, flagelo do proletariado', com a participação de vários oradores, entre eles o médico Legrain, diretor do hospício de Ville-Evrând. Uma série de filmes também foi apresentada, demonstrando os malefícios do álcool sobre os indivíduos.<sup>130</sup>

A sessão foi realizada na "Bellevilloise",<sup>131</sup> uma cooperativa operária, ponto de encontro de libertários e que subvencionava projetos pedagógicos como La Ruche, ou jornais como *L'avenir social*, de Madeleine Vernet.<sup>132</sup>

Essa evolução dos libertários em relação ao cinema é compreensível pela história social. Pelo lado sindical, os anarquistas adotam o cinema ao defenderem os trabalhadores a ele relacionados. Uma das razões dessa guinada se explica pelos importantes movimentos sociais do começo do século XX contra o patronato, que foram duramente reprimidos. A CGT, que aumentara seu poder, desenvolveu a partir de 1901-1902 a greve geral e a ação direta. Com a morte de Pelloutier em 1901, as lutas radicalizam-se, tendo o caldeireiro anarquista Émile Pouget no comando da CGT, que em 1909 cede seu lugar a outro libertário, Léon Jouhaux. Gradativamente as corporações se sindicalizavam e, em 1908, os trabalhadores do cinema também passam a reivindicar seus direitos.<sup>133</sup> Depois da criação do Sindicato dos Cinegrafistas em 1908, em maio do ano seguinte surgiu o Sindicato dos Exibidores Cinematografistas, de Kress. Segundo o *Libertaire* e o *Ciné-journal*, o nascimento desse último se deu logo em seguida às imponentes greves ocorridas dois meses antes nos cinemas da Pathé,<sup>134</sup> em que alguns militantes anarquistas tomaram parte.<sup>135</sup>

A greve dos músicos dos cinemas Pathé entrou numa fase violenta logo após o aliciamento dos pelegos. No último sábado, ao chamado dos sindicalistas membros do sindicato dos músicos, os revolucionários se reuniram no Circo de Inverno para achincalhar e vaiar os pelegos. (...) Muitos militantes foram presos e espancados. Na última segunda-feira, foram julgados por crimes comuns (...) e condenados a penas que variam de 8 dias a um mês de prisão. Entre eles, nossos camaradas Rigaudie e Henriette Roussel, trabalhadores do *Guerre Sociale*: o primeiro pegou 15 dias e a segunda um mês por rebelião (...) No bairro 13 (13ème arrondissement), a Pathé possui um estabelecimento de Cinema-Exploração. A juventude revolucionária do 13 deu uma boa lição aos insultadores dos militantes operários: cumpriu seu dever vaiando a pelegada. (...) Mais

empolgados que os revolucionários do Circo de Inverno, os manifestantes só partiram após o pagamento. Em todo caso, sua intervenção não foi inútil, pois a maioria dos presentes, ignorando a situação, ficou a par das práticas do Cinema-Exploração. Boa propaganda para a Pathé!<sup>136</sup>

Pela primeira vez, com os músicos do Cinema-Exploração<sup>137</sup>, os libertários se solidarizam com os empregados das grandes casas de produção. Diante do capitalismo de Gaumont, Pathé ou Éclair, os anarquistas pensam utilizar a invenção dos Lumière para propagar suas ideias, com seus próprios recursos ou transfigurando as estruturas vigentes. O cinema comercial, desacreditado pelos anarquistas por sua função de delator e sustentáculo da burguesia, se afirma paradoxalmente por sua capacidade de mostrar os movimentos sociais do momento.<sup>138</sup> Por sua vez, o militante libertário Georges Cochon, secretário da Federação dos Locatários, soube explorar bem cedo a imagem fílmica nas suas manifestações em favor dos desabrigados. A partir de 1911, e na linha do *Anti-concierge* dos dois Incoerentes Alphonse Allais e Jules Jouy, Cochon defende os mais desprivilegiados contra os proprietários, ocupando imóveis desabitados para abrigar os pobres.<sup>139</sup> Com a intenção de aumentar o impacto de suas intervenções, marcadas pelo som dos sinos dos manifestantes pelas ruas de Paris, o líder da União Sindical dos Locatários tirava proveito dos operadores da Gaumont ou da Pathé, que filmavam os acontecimentos para futuros cinejornais. Com muita frequência ele atravessa o quadro e chama atenção por seu carisma e bom humor.<sup>140</sup> A estratégia era eficaz, pois graças aos filmes Cochon se tornou uma personalidade popular.<sup>141</sup> Enquanto a Gaumont<sup>142</sup> relatava as façanhas de Cochon, grande número de canções e textos de cancioneiros<sup>143</sup> eram escritos à glória das ações radicais desse entusiasta, que confortava as ocupações dos imóveis e suscitava vocações de colaboradores para a causa.

### 3. O teatro: um exemplo a ser seguido

Ao mesmo tempo, a luta sindical se abre para a propagação de ideias e virtudes educativas. Da imprensa ao cinema, passando pelo teatro, todos os meios de expressão são utilizados. Após o fim do século XIX, o teatro surge como um dos meios mais eficazes para a emancipação da classe operária. Quando a vanguarda de 1880 assistia aos espetáculos do Chat Noir e do Lapin à Gill [Coelho à Gill],<sup>144</sup> a partir de 1892, as camadas sociais menos privilegiadas foram levadas ao Teatro de “arte social”,<sup>145</sup> criado pelo jornal libertário de mesmo nome.<sup>146</sup> O anarquista André Veidaux, redator regular do periódico, descreve a visão desse teatro livre.

Aguardando os jovens, devotados à Justiça e ao Belo, far-se-á uma complacência doce que violentará os costumes hipócritas de um mundo ansioso pela extrema-unção, incitando assim a refração contra a Lei antissocial que faz do indivíduo um autômato ao invés de um Homem livre. Eles farão a

crítica positiva. Concretizarão seus conceitos, serão Demolidores, divulgarão obra de filósofos e de pensadores renovadores. (...) E nos darão a visão da sociedade libertária.<sup>147</sup>

Outros jornalistas como Veidoux (também um pintor Simbolista), aprovaram o Teatro de arte social enxergando nele uma poderosa força revolucionária.

A arte social generalizará todos os estilos. Após esse drama que não desejamos mais, esse drama que hoje vamos, até a *féerie*, precisará de um palco novo e uma qualificação nova, pois a ciência substituirá seus símbolos, as pequenas fadas e os vilões diabólicos. Enquanto esperamos, acionemos essa evolução e abordemos francamente uma das manifestações da arte: a parcela militante, a comédia. A comédia que fere, queima em fogo brando, que triunfa com o riso... Parece-me que a farsa, as antigas *soties*,<sup>148</sup> encenadas sobre cavaletes e os dias de terça-feira gorda fizeram tanto pelo Povo como as grandes revoluções.<sup>149</sup>

Esse teatro, fechado em 1894, acompanha os acontecimentos trágicos para os meios libertários,<sup>150</sup> mas, graças a Maurice Pottecher, renasce no ano seguinte com o nome de "Teatro do Povo", em Bussang nos Vosges,<sup>151</sup> e depois em Paris, por intermédio do dramaturgo Henri Dargel.<sup>152</sup> Em 1896, Dargel participa, junto com o tipógrafo Georges Deherme, da criação das Universidades Populares<sup>153</sup>, passando a dirigir o teatro em 1899.<sup>154</sup> O princípio libertário permanece o mesmo: as Universidades Populares organizam conferências, espetáculos e exposições livres e gratuitas, como sugeria o grupo da "Arte Social".

A ideia que conduzirá à nova Humanidade ainda está no limbo ou se dilui. Ela deve possuir uma arte que lhe seja própria, uma arte que a anuncie, e é esta uma arte transitória. Uma arte de combate. Tarefa ingrata dos precursores. (...) O grupo da "Arte Social" (...) se colocou como objetivo imediato a comunicação com a massa. O objetivo é contribuir para clarificar as ideias que favoreçam uma arte interessante ao Povo: uma arte de combate, já que estamos num período de luta, arte de combate, pois é preciso instruir. (...) Seus meios serão os seguintes:

I – Realizar séries de conferências nos bairros de Paris, principalmente os mais populosos. Com liberdade para definir seus temas, as conferências buscarão acabar com o mal-entendido entre os operários manuais e os operários intelectuais, reunindo uns e outros para o estudo e a pesquisa dos meios para acelerar a transformação social.

II – Realizar, o maior número de vezes possível, exposições de arte públicas e gratuitas, sob a égide do combate e da beleza.

III – Organizar representações teatrais.<sup>155</sup>

O Teatro do Povo é difundido em muitos bairros populares parisienses e provincianos. Em 1905, o novo Teatro do Povo em Paris é montado por Henri Beaulieu,<sup>156</sup> um antigo ator da trupe de Antoine. Em alguns grupos do Teatro do Povo, encontram-se anarquistas empenhados na encenação de espetáculos. É o caso de Henri Antoine e Émile Guichard, no fim de 1912.<sup>157</sup>

Há vinte e cinco anos, houve a tentativa de um homem extraordinário, me refiro a Antoine. (...) Mas a arte realista que consagrou o Teatro Livre rapidamente se tornou oficial. Esse é o perigo das escolas. Suas primeiras atuações ganharam aspectos oficiais e o Teatro Livre transformou-se num teatro banal, mesmo se seu diretor não fosse banal. (...) O que o Pai Antoine fez há vinte e cinco anos, o Filho Antoine está prestes a tentar nos dias de hoje. (...) Um grupo de escritos retomou a ideia, constituiu-se um comitê que anuncia a criação do Círculo dos Amigos do Teatro do Povo. Maurice Bouchor, Vigué d'Octon, Paul Campana e outros se encarregaram dessa obra generosa.<sup>158</sup>

As conferências, o filme *Pourquoi la guerre*, de Kress, e o Teatro do Povo, de Henri Antoine e Émile Guichard, tudo isso acabou inspirando outros libertários.<sup>159</sup> Foi assim que em 1913 nasceu a experiência do Cinema do Povo.

## **1913-1914: UMA EXPERIÊNCIA FUNDAMENTAL, A COOPERATIVA LIBERTÁRIA DO CINEMA DO POVO**

Desde 1911, nas colunas de *Ciné-journal*, vendo no filme numerosas possibilidades educativas proveitosas para a classe trabalhadora, Dureau estimula a junção entre o Teatro do Povo e o que se tornaria dois anos mais tarde o Cinema do Povo.<sup>160</sup> Após 1908, os anarquistas utilizam em suas conferências curtas-metragens comerciais, provenientes das sociedades Pathé, Gaumont ou Éclair. Com exceção da pequena produção de Kress e Laisant, os libertários não realizam filmes. Após essa última tentativa, porém, a ideia evolui e, abandonando o uso de filmes comerciais para sua propaganda, os anarquistas sonham criar sua própria companhia produtora. Em 1913, quando as ideias emancipatórias e pacifistas avançam e o projeto do filme antimilitarista de Abel Gance, *Le dernier champ de bataille* [O último campo de batalha] ou *La conspiration des drapeaux* [A conspiração das bandeiras] é recusado pela Pathé, estouram os acontecimentos do Bando Bonnot. A abertura do processo dos “bandidos trágicos” no dia 13 de fevereiro é a grande matéria de todos os jornais da época e as atualidades cinematográficas, junto com as ficções inspiradas na história e produzidas durante os primeiros meses do ano, retransmitem o fato. Diante do ataque frontal às ideias anarquistas, que toma Bonnot e seus comparsas por libertários, os verdadeiros militantes se empenham em reabilitar os princípios de Proudhon e promover os objetivos educativos e humanos do movimento, condenando assim os bandidos. Foi assim que se criou pela primeira vez na história francesa a Federação Comunista Anarquista Revolucionária na Casa dos Sindicalizados da Rua Cambronne.

Entre os dias 15 e 17 de agosto do mesmo ano, no primeiro congresso da Federação, um comitê se organiza em torno de Yves Bidamant,<sup>161</sup> Sébastien Faure, Jean Grave, Gustave Cauvin e Charles-Ange Laisant. Se alguns veem ainda os livros e jornais como os melhores meios para a educação da classe popular<sup>162</sup>, a maioria enxerga no filme uma oportunidade bem mais considerável.

Numa noite alguns amigos se reencontraram. Nessa reunião havia alguns bons militantes parisienses, e falamos do Cinema e da sua contribuição funesta para o cérebro do Povo. Os Nick Carter, os Fântomas e outros produtos jogados aos montes todas as noites nos cinemas de periferia. "Mas e o remédio?", diz alguém. O remédio, ou melhor o antídoto, é nós mesmos fazermos cinema! Criar, para e por nós filmes e defender nossas ideias de justiça social por meio da imagem! A ideia lançada por alguns camaradas foi aceita com tranquilidade. (...) De início, foi admitido que nosso cinema seria de base cooperativa, ou seja, impessoal. Contamos com o esforço solidário para vencer, contamos com os principais interessados para fazer uma obra viável. Os interessados são os numerosos militantes da França, que a cada dia se contrariam com as dificuldades da luta. Eles sabem que os trabalhadores abandonam gradativamente as reuniões de propaganda, sabem que a propaganda por meio da imagem é a propaganda por excelência, a propaganda que impacta os cérebros e os corações.<sup>163</sup>

No final do congresso, a ideia discutida ganhou forma.<sup>164</sup> Dois meses depois, no dia 28 de outubro de 1913 nascia oficialmente o Cinema do Povo, graças aos esforços de Guérard, Cauvin, Chévalier e Bidamant.<sup>165</sup> Antes mesmo dessa data, a imprensa anarquista já testemunhava a iniciativa. No dia 13 de setembro de 1913 surgiu no *Libertaire* um artigo sobre o assunto.

Muitos militantes, impactados pelo enorme desenvolvimento do cinema, pelo seu poder junto ao grande público, foram obrigados a admitir em diversos órgãos a capacidade que a propaganda pode adquirir, para a difusão de nossas ideias, em um cinema pertencente à classe operária. Hoje isso é um fato. Camaradas de diversas organizações e cidadãos simpáticos à nossa causa acabaram de criar o Cinema do Povo. (...) Que meio maravilhoso de propaganda é o cinema! Nossos adversários compreenderam bem que a situação atual é produto de uma propaganda incessante realizada pelos cinemas. Daí surgiram o espírito militarista, o estúpido e maléfico nacionalismo. É hora de reagir! Contra o veneno destilado sorratamente no cérebro do Povo é preciso opor imediatamente um antídoto! (...) As Bolsas do Trabalho, as cooperativas, os grupos de estudo, os sindicatos,



outros agrupamentos devem se tornar nossos clientes. Ao invés de se dirigirem às casas produtoras de filmes, que lhes oferecem vistas inspidas, grosseiras e militaristas, as organizações operárias se dirigirão a nós para a locação de seus filmes. Elas têm a certeza de que nosso pensamento é também o delas. Para nosso projeto é necessário dinheiro, muito dinheiro. (...) Adquira logo uma ou mais ações.<sup>166</sup>

Aproximadamente vinte pessoas fazem parte da sociedade: militantes sindicais, artistas e intelectuais anarquistas, como Sébastien Faure e Jean Grave, mas também André Girard e Pierre Martin, dois colaboradores do *Libertaire* e do *Temps nouveaux*. Entre os outros propagandistas destacam-se Jane Morand, militante anarquista, e Charles-Ange Laisant. Alguns socialistas participam da cooperativa, como o advogado Louis Oustry e o militante Chevalier. Sindicalistas revolucionários também se associam ao projeto, como Jean-Louis Thuillier, secretário do Sindicato da Construção Civil e da União dos Sindicatos do Sena, e Eugène Morel, ferroviário e gerente do *La bataille syndicaliste*. O antimilitarista Émile Rousset, o escritor Marcel Martinet e o músico Robert Guérard se encontram ao lado de outros cooperativistas.<sup>167</sup>

Sem sectarismo! Há na nossa sociedade socialistas, libertários, sindicalistas, todos que querem realizar um obra útil. E isso lhes é suficiente.<sup>168</sup>

Efetivamente, socialistas e anarquistas, apesar das diferenças políticas – acentuadas após a então recente fundação da Seção Francesa da Internacional Operária (SFIO), de 1905 –, guardam uma história em comum em razão de sua origem no socialismo utópico. Os anarquistas ainda se reivindicavam como “socialistas”.<sup>169</sup> As semelhanças em torno do projeto do Cinema do Povo não parecem ser paradoxais.

Bidamant, o secretário do Cinema do Povo, Chevalier, seu adjunto, Robert Guérard, o administrador técnico, e seu assistente Gustave Cauvin organizaram-se de maneira autogestionária, sem nenhuma distinção de sexo ou nacionalidade entre os membros. Nos estatutos, o Cinema do Povo se recusava a qualquer ação eleitoral, o que não agradou socialistas como Léon Rosenthal. Jornalista do *l'Humanité*, Rosenthal expôs suas reservas ao projeto e incitou os membros da SFIO a fundar nas mesmas bases um cinema “socialista”.

Não podemos aderir, pois os veremos pregar (...) a abstenção e realizar filmes contra o voto.<sup>170</sup>

A cooperativa tem por objetivo fornecer aos trabalhadores filmes de qualidade, reivindicativos e instrutivos, e como sublinha Bidamant é necessário romper com os preconceitos e as imagens comerciais das classes desfavorecidas produzidas pelos burgueses.

Os cinemas de hoje escondem dos espectadores a vida como ela é. A greve, essa fecunda arma de revolta, é desfigurada, desonrada pelos filmes das produtoras cinematográficas. Outro dia, eu vi na tela um episódio de greve: revistas embriagados, uma mulher e seus filhos que tentam arrancar o marido do cabaré. É uma mentira, mas isso fica no cérebro lesado do público.<sup>171</sup>

O Cinema do Povo se dirigia diretamente aos operários, oferecendo produções que lhes concerniam.<sup>172</sup> Antes mesmo da criação da sociedade, Bidamant imaginou colher temas na história do proletariado para os futuros filmes: a greve, a vida na fábrica, na mina, além de temas históricos como a Comuna de Paris.<sup>173</sup>

Nosso objetivo é fazer nossos próprios filmes. Buscar na história, na vida cotidiana, nos dramas do trabalho, temas cênicos que compensem felizmente os filmes deploráveis oferecidos todas as noites ao público operário. O antídoto está nas suas mãos, saibam escolher.<sup>174</sup>

Laisant conclama o grupo a tomar como exemplo o trabalho realizado por Kress e Henri Antoine. Nessa ótica, a cooperativa pretende oferecer à classe operária filmes contra a guerra, o álcool e todas as iniquidades sociais. Sua intenção é “desinteressada”, os benefícios são essencialmente para o “engrandecimento da obra” e para as vítimas da repressão. Implicitamente, o objetivo permanece sendo o alerta aos trabalhadores para a revolta social e libertária. A sede se localiza no centro da Casa dos Sindicalizados (Maison des Syndicalisés), no bairro 17 (17ème arrondissement) de Paris. O capital social da sociedade, “pessoal e capital variável”, foi estabelecido em 20.000 francos da época, divididos em 800 partes sociais de 25 francos. Cada cooperador tinha direito no máximo a 15 partes e só possuía um voto. Os eventuais benefícios seriam divididos da seguinte maneira: 50% para os fundos coletivos, 20% para a luta contra o patronato e para as vítimas da repressão, e os 30% restantes para os societários.<sup>175</sup>

A sociedade teria sido mantida pela franco-maçonaria. Diversos cooperativistas franco-maçons, como Sébastien Faure, da Loja A Verdade, Raphaël Clamour, da Estrela Polar do Grande Oriente da França, e Charles-Ange Laisant, da Grande Loja Escocesa Os livres pensadores do Pecq, todos contribuíram para a promoção do Cinema do Povo no centro de suas associações. Uma carta interna destinada a essa última apresenta o combate republicano, social e laico que a franco-maçonaria empreendeu por meio da cooperativa.

No momento preciso em que todas as forças da reação (militarismo, clericalismo, monarquismo) estão no poder e toleram o arbitrário (...), um Cinema do Povo (...) acaba de ser criado para lutar o mais vigorosamente

possível contra os agressores da III República (...). Seus filhos lutam contra o clericalismo, alcoolismo e chauvinismo, trio pérfido e ameaçador. Essa será a desforra contra os filmes bíblicos. Uma desforra também contra as intrigas reacionárias de dois ou três grandes estabelecimentos cinematográficos de Paris.

Com esse texto, Raphaël Clamour busca fazer uma ponte entre a franco-maçonaria e o Cinema do Povo e, com o auxílio de Sébastien Faure e Charles-Ange Laisant, incita os iniciados a apoiarem a sociedade. O principal objetivo dos cooperativistas é a concorrência às grandes companhias produtoras,<sup>176</sup> para isso imitam-se os métodos com atores carismáticos, encenações atraentes e distribuição massiva dos filmes. Nessa ótica, Clamour, o diretor artístico, procura uma atriz principal para atuar na primeira produção do Cinema do Povo, *Les misères de l'aiguille* [As misérias da agulha]. O papel de Louise deve emocionar: uma operária que, com a morte do marido e por razões econômicas, tenta se suicidar com seu filho. Raphaël Clamour, ator profissional, se volta para suas colegas do teatro do Châtelet e do Odéon para interpretar esse papel trágico. Uma jovem atriz lhe chama a atenção, Jeanne Roques, conhecida mais tarde pelo nome de Musidora, que estreará no cinema em *Les misères de l'aiguille*.<sup>177</sup> O tema deve ter lhe agradado, pois a mãe de Jeanne Roques era Marie Clémence, grande combatente da causa feminista. Lina Clamour, do Moulin Rouge, Gaget e Michelet, do Châtelet, e Armand Guerra, do Grande Teatro de Barcelona, completam o elenco principal. Yves-Marie Bidamant notou Guerra no filme *Un cri dans la jungle* [Um grito na selva]<sup>178</sup>, realizado pela Éclair. Ao lado dos atores profissionais, apareciam na tela alguns militantes anarquistas como figurantes.

Realizado por Clamour entre dezembro de 1913 e o começo de janeiro de 1914, *Les misères de l'aiguille* mostra como a jovem Louise foi socorrida pelos membros da cooperativa de *lingerie* "L'entraide" [Ajuda mútua]. Foi o primeiro filme a denunciar a exploração feminina no trabalho. O filme faz parte de duas produções da organização que tinham esse tema. A outra produção, *Victimes des exploités* [Vítimas de exploradores], foi rodada na Bélgica em julho de 1913 e trata do trabalho doméstico feminino, inspirando-se talvez em *Au ravisement des Dames* [Rapto de damas], de Alfred Machin. Sobre os seis filmes do Cinema do Povo, dois tratam desse problema caro a Bakunin.

Em quase todos os países as mulheres são escravas: enquanto elas não forem totalmente emancipadas, nossa própria liberdade será impossível.<sup>179</sup>

Nos dois curtas-metragens da sociedade, o espectador acompanha a evolução trágica das heroínas, afundando na decadência social, exploradas por seus padrões, para serem demitidas injustamente. O destino as atira na extrema pobreza e em suas

consequências inerentes: prostituição e suicídio. Contudo, não se trata somente de meros melodramas. O Cinema do Povo exprime uma realidade social e busca fazer o espectador reagir violentamente diante dessa situação. Se os filmes clássicos encerram suas narrativas num casamento lacrimoso com um homem belo, rico e honesto, que as retira de seu meio social, a cooperativa desenvolve uma solução mais combativa. As mulheres encontram refúgio no sindicalismo e na organização libertária, que lhes transmitem a igualdade, a solidariedade, a autonomia, que as emancipam junto com outros trabalhadores. Depois desses aspectos pedagógicos, os filmes da organização terminam com um assunto histórico, com a evocação da memória da primeira Internacional operária da AIT (Associação Internacional dos Trabalhadores).

O realizador filma nos estúdios da sociedade Lux, assim como mais tarde será feito em *La Commune*. Pronto em apenas dois meses, *Les misères de l'aiguille* foi apresentado no dia 18 de janeiro de 1914, para o público das Sociétés Savantes [Sociedades Inteligentes].<sup>180</sup> O jornal *La Guerre Sociale* comentou a produção.

Esse filme de grande sucesso exalta a solidariedade operária, denuncia a exploração odiosa das mulheres nas oficinas de costura, O epílogo do drama convida os trabalhadores a se unirem ainda mais nas organizações de defesa e no ataque ao capitalismo. Na tela surge a bela divisa da Internacional: "Trabalhadores do mundo, uni-vos!".

Segundo o *Libertaire* e o *Bonnet Rouge*, um grande número de espectadores compareceu à estreia do filme. O *Libertaire* menciona problemas na projeção em razão de uma instalação elétrica defeituosa e apresenta uma pequena lista de futuros projetos da organização.<sup>181</sup> *Les misères de l'aiguille* foi o primeiro filme francês a valorizar os operários e incitá-los à organização.<sup>182</sup>

Após o êxito nas Sociétés Savantes, o Cinema do Povo produziu uma atualidade rodada no dia 22 de janeiro de 1914, *Les obsèques du citoyen Francis de Pressensé* [O funeral do cidadão Francis de Pressensé]. Pressensé foi o presidente da Liga dos Direitos do Homem, sua figura é associada à lei de separação entre a Igreja e o Estado e ao combate à lei dos três anos,<sup>183</sup> tendo como simpatizantes tanto os franco-maçons como os anarquistas. O filme estreia no cinema Folles Buttes, no dia 31 de janeiro de 1914, na avenida Mathurin Moreau em Paris. Esse documento histórico apresenta as principais figuras da época acompanhando o funeral do deputado socialista, entre elas Jaurès, Vaillant, Dormoy, Colly e Pouget. Logo após *Les misères de l'aiguille*, a projeção desse acontecimento precede o filme realizado por Armand Guerra no fim de janeiro de 1914, *L'hiver! Plaisir des riches! Souffrances des pauvres!* [Inverno! Prazer dos ricos! Sofrimento dos pobres!].<sup>184</sup>

O filme mostra os prazeres dos abastados, como a patinação no lago de Bois de Boulogne que, com o uso de uma montagem alternada, contrasta com os pobres famintos em uma fila de sopa popular.

Inverno! Prazer dos ricos! Sofrimento dos pobres! Os prazeres da patinação. Gérardmer e as belezas do inverno, belas senhoras bem-vestidas que se entregam alegres ao ócio. Para contrastar, vemos o muro do Père-Lachaise. As longas filas de infelizes aguardam horas, tremendo de frio, por uma sopa rala. Gente pálida, esquelética... A miséria aparece em toda sua feiura. (...) E isso vale mais do que qualquer discurso contra o sistema social vigente.<sup>185</sup>

O filme responde exatamente ao projeto esboçado por Yves-Maire Bidamant em setembro de 1913, anterior à fundação do Cinema do Povo.

E a vida das fábricas! Não seria uma excelente lição apresentar na tela a terrível existência dos prisioneiros da fábrica? E como contraste, o céu ensolarado do meio-dia, Nice e suas belas vilas, a existência dourada de nossos senhores, a vida fácil e sem preocupação dos contentes do mundo. Não é para crer que isso vale um discurso?<sup>186</sup>

É provável que Bidamant tenha colaborado no roteiro de *L'hiver! Plaisir des riches! Souffrances des pauvres!*, filme que parece ecoar no *A propósito de Nice*, de Jean Vigo. A hipótese de uma influência direta do filme do Cinema do Povo sobre Jean Vigo, que acompanhava seu pai nas projeções da cooperativa, parece ser bastante plausível.<sup>187</sup>

No dia 28 de março de 1914, a cooperativa lançou sua obra mais marcante, *La Commune! Du 18 mars au 28 mars 1871* [A Comuna! Do 18 ao 21 de março de 1871]<sup>188</sup>, realizado pelo espanhol Guerra, também roteirista e ator.<sup>189</sup>

No início, *La Commune* deveria ser filmado em duas partes. Dos antecedentes da guerra franco-prussiana, somente a primeira parte foi filmada. Como os filmes precedentes, a falta de recursos marcou a produção. Lucien Descaves colaborou como conselheiro histórico e roteirista.<sup>190</sup> *La Commune* aborda diversos episódios, como a revolta do 88º batalhão de infantaria, a execução dos generais Thomas e Lecomte, além da fuga de Adolphe Thiers para Versailles, e da proclamação da Comuna de Paris. Segundo as convenções da época, os diversos planos fixos obrigam os atores a gesticularem de maneira muito exagerada. Por isso, as longas sequências no escritório de Thiers – interpretado por Guerra<sup>191</sup> – opõem-se às dinâmicas sequências externas, em cenários naturais. Para ressaltar os traços faciais, os atores se maquiaram pesadamente, detalhe que o espectador atual poderia considerar como defeito da *mise-en-scène*. Se os cenários feitos com telas pintadas são bem realizados, os exteriores apresentam uma leveza que falta nas filmagens em estúdio. Guerra filma os exteriores no Prado de Saint-Gervais com aproximadamente cinquenta figurantes. Os planos mostram o que sobrou das antigas fortificações de Paris. Não é impossível que a rigidez dos planos internos tenha sido pensada

em contraponto com a dinâmica dos planos exteriores, opondo assim uma representação seca e hierática das autoridades à potência da mobilização popular da rua. A conclusão do filme permanece a sequência mais bem realizada. Guerra encerra o filme com alguns segundos de imagens documentais que mostram sobreviventes da Comuna, reagrupados em torno de suas bandeiras; entre eles estão Zéphyrin Camelinat, Jean Allemane e Nathalie Lemel. O último plano mostra uma bandeira no muro dos confederados<sup>192</sup> com a inscrição: “Viva a Comuna!” Essa “reconstituição-demonstração” guarda inúmeras vantagens. Em primeiro lugar, lembra ou ensina o público operário um pouco de sua história, em segundo, explica – com a ajuda de uma descrição – como organizar a luta. O dever da memória acompanha a necessidade de entendimento, concluindo por mostrar ao espectador a aplicação concreta dos combates descritos na tela.

No lançamento de *La Commune*, na rua Saint Martin, Camelinat, diretor-financeiro durante a revolução popular, falou sobre a insurreição de 1871. Outro drama social, *Une visite à l'Orphelinat national des chemins de fer à Avesnes* [Visita ao orfanato nacional das ferrovias em Avesnes]<sup>193</sup>, teria sido projetado na mesma sessão.

*Le vieux docker*, última produção do Cinema do Povo, descreve a vida dura de um velho operário que, após trinta anos de trabalho e de serviços leais, se encontra sem emprego. O filme é um testemunho de solidariedade ao anarquista Jules Durand. Secretário dos operários do porto do Havre, Durand, detido no dia 15 de setembro de 1910 após uma briga que resultou no assassinato de um homem, fora condenado à pena de morte no dia 25 de novembro do mesmo ano. Como o velho estivador foi considerado inocente nesse caso, a pena foi comutada em sete anos de reclusão. Durand enlouqueceu e, no começo de 1926, foi internado em um hospital psiquiátrico com 46 anos. Seu advogado foi simplesmente o futuro presidente da IV República, René Coty.

Bidamant, gerente da estação do Havre, e Charles Marck, estivador na mesma cidade, ficaram impressionados com a história e fizeram o roteiro do filme. Guerra interpreta Durand e realiza as filmagens. O curta-metragem passou nas Maisons du Peuple [Casas do Povo] para informar os militantes sindicais e apoiar o operário.

Antes de 1914, a situação é favorável ao Cinema do Povo e seu desenvolvimento permite pensar em outros filmes. Seu capital é elevado para 30.000 francos, dividido em 600 partes de 50 francos. Com esse dinheiro foi fundada uma filial em Amiens. Em poucos meses, os 20.000 francos do capital social multiplicam seu pecúlio quase dez vezes mais. Como comparação, a sociedade Pathé possuía no mesmo ano um capital de 30.000.000 de francos, o que relativiza os 175.000 francos da organização.

A cooperativa pretende iniciar dois projetos de filmes de ficção: *Biribi*, sobre a experiência carcerária,<sup>194</sup> e *Francisco Ferrer*, sobre o pedagogo espanhol.<sup>195</sup> *Biribi* reconstituiu o caso Aernoult-Rousset.<sup>196</sup> O próprio Émile Rousset, que vingou Aernoult ao denunciar os crimes perpetrados na África, interpretaria o papel principal.<sup>197</sup> Aparentemente, os dois filmes não chegaram a ser realizados. Outro proje-

to da cooperativa na véspera da guerra, as *Actualités ouvrières* [Atualidades operárias],<sup>198</sup> também não será concluído, mas por razões econômicas, pois as despesas foram maiores do que o previsto. A emissão de requisições de empréstimo (bon de prêt)<sup>199</sup> a partir de 14 de junho não solucionou a situação financeira, agravada pela perda de dinheiro.

O advento da Primeira Guerra Mundial encerrou definitivamente o Cinema do Povo e sua concepção libertária do cinema. Ao todo, a sociedade realizou aproximadamente 4.895 metros de positivos e, numa perspectiva internacionalista, conseguiu a colaboração de correspondentes estrangeiros, como Camille David, na Bélgica, Mario Nesi, na Itália, assim como outros representantes da cooperativa nos Países Baixos, em Luxemburgo, na América do Norte e em Cuba.<sup>200</sup>

Graças a Henri Langlois, os rolos não identificados da cooperativa, não montados e sem intertítulos foram encontrados e conservados na Cinemateca Francesa. Restam somente 100 metros do *Vieux docker* e 272 de *Les misères de l'aiguille*; em compensação, *La Commune* permaneceu intacto e foi restaurado na década de 1990. A experiência do Cinema do Povo marcou o nascimento do “cinema militante” de base associativa na França, prefigurando o Grupo Outubro<sup>201</sup> nos anos de 1930 e o conjunto de coletivos cinematográficos das décadas de 1960 e 1970.

### 1. Armand Guerra, um cineasta fora do comum

O Cinema do Povo carrega a marca de seu realizador e ator, Armand Guerra. Se o elenco de *Les misères de l'aiguille* possui algum interesse, a interpretação de Guerra é discutível. Excessivamente caracterizado em *La Commune* e no *Vieux docker*, o espanhol interpreta sem empolgação, sem dar realce aos filmes. Porém, se o ator não alcança uma Musidora ou um Clamour, algumas vezes seu estilo desajeitado imprime um aspecto tocante que sustenta a sinceridade e autenticidade da encenação. Com algum recurso, a vocação primeira da cooperativa é apresentar ideias, instruir sobre a história ou a atualidade. Pouco importa o perfeccionismo, pois a sociedade se apoia na transformação de princípios, valores, que acabam por superar a qualidade das interpretações. Armand Guerra é marcado principalmente pelo combate libertário permanente, com uma vida repleta de aventuras, viagens e experiências diversas, que ele conseguiu comunicar em sua obra fílmica.

Jose Estivalis Calvo, conhecido como Armand Guerra, nasceu em Valência, Espanha, no dia 4 de janeiro de 1886. Sua passagem pela França não ultrapassa os dois anos de existência da cooperativa, além dos três últimos meses de vida, entre janeiro e março de 1939. Homem de orquestra de cinema, poliglota e viajante frenético, até hoje nenhuma pesquisa foi publicada sobre esse estranho personagem. No estado atual das pesquisas, somente algumas fontes podem oferecer elementos significativos, como os artigos de Éric Jarry na década de 2000,<sup>202</sup> a obra de Guerra encontrada por sua filha, o filme de Ezequiel Fernandez<sup>203</sup> e os textos do cineasta publicados na década de 1930, no semanário de Barcelona *Popular Film*.

Na expectativa do futuro livro de Philippe Esnault, um pequeno esboço biográfico se impõe, para esclarecer a importância desse cineasta na história do cinema anarquista.

Praticamente nenhum documento sobre a juventude de Estivalis foi encontrado. Ao que parece, ele recebeu uma educação religiosa, mas logo se distanciou para levar uma vida mais ativa. Segundo Ferran Alberich, um de seus primeiros empregos o aproximou dos livros e da imprensa, o que o conduziu até o ofício de tipógrafo.<sup>204</sup> Na época e ainda hoje, o universo da tipografia congrega muitos militantes libertários. Formado por trabalhadores anarquistas, o jovem rapidamente passou a militar no movimento, participando de inúmeras greves. Em 1910, se interessou pelo teatro e atuou no Teatro de Barcelona, reconhecido por seus traços anarquistas. Segundo consta, um ano depois, com vinte e cinco anos e atraído pelo estrangeiro, Guerra se engajou em uma aventura no coração dos Balcãs, reputado por ser um centro libertário. Nesse mesmo período, passou pela Suíça e França. Durante três semanas em Belgrado, se associou com companheiros anarquistas. Em qualquer lugar, por cada país que passava, José Estivalis carregava a revolta por todos os lados. Ele trazia dessas viagens múltiplos conhecimentos culturais, principalmente os lingüísticos, já que no final de sua vida falava correntemente sete línguas. Depois de sua estada no leste europeu, retorna à França e se instala em Nice. É nesse período que se aproxima do cinema, realizando *Un cri dans la jungle* (1911). Sua ação militante se concentra no jornal *Tierra y Libertad*, redigido em espanhol e difundido essencialmente na comunidade de seus compatriotas.

Em 1913, Guerra estava em Paris. Bidamant e Clamour reconhecem as qualidades de Guerra e lhe oferecem serviço no nascente Cinema do Povo. Guerra carrega o espírito de Barcelona, capital de libertários e do cinema espanhol. Antes da experiência de Nice, teria Estivalis dirigido algum filme em sua Espanha natal? Não há nada que permita confirmar isso, mesmo se sua aproximação do Teatro de Barcelona permita alguma conjectura. Com o fim da experiência parisiense em razão da guerra, o cineasta retorna à Espanha. Em 1918, Guerra criou uma companhia produtora, a Cervantes Filmes, semelhante ao Cinema do Povo. Segundo o filme de Ezequiel Fernandez, ele é o realizador, o roteirista, o ator e o administrador. Pelo menos três filmes são produzidos, *El crimen del bosque azul* [O crime do bosque azul], *La zarpa del paralitico* [A muleta do paralítico] e *La maldición de la gitana* [A maldição da cigana]. Até agora, nenhum desses filmes foi encontrado, e não se conhece a duração dessa tentativa que não durou mais do que três anos, pois, em 1921, Guerra trocou a Espanha pela Alemanha para trabalhar, entre outros estúdios, no Babelsberg, de Berlim, com o claro objetivo de aperfeiçoar seus conhecimentos cinematográficos. Guerra acompanhou as grandes realizações de Murnau, Pabst e Lang, além de ter trabalhado com eles. Exerceu todos os ofícios do cinema, da escrita de intertítulos à montagem de cenário, passando pela realização, mesmo se seu nome não aparece nos letreiros. Não é impossível que ele tenha contribuído



nas filmagens de *Nosferatu* (Murnau, 1922), em que aparece o ator Alexander Granach, estrela do cinema alemão e militante anarquista.<sup>205</sup>

Depois de alguns anos de aprendizado em Berlim, Guerra retornou a Madri por volta de 1926-1927. Chegou a produzir um filme, *Batalla de damas* [Guerra de senhoras], realizado por Damen Krieg em abril de 1927.<sup>206</sup> Dessa produção germano-hispânica, restou somente algumas fotografias, que confirmam que o filme foi rodado em Alcalá de Henares, próximo da capital espanhola. Durante esse período, Guerra encontrou sua futura esposa, uma costureira que atuou em *Luis Candelas*, mais um de seus filmes desaparecidos. A partir dos anos de 1930, por seu conhecimento da Alemanha, Guerra trabalhou como correspondente no jornal de Barcelona *Popular Film*, passando uma temporada em Berlim. Mas outros projetos cinematográficos de grande amplitude o ocupam, principalmente a construção de grandes estúdios em Valência, nos mesmos moldes de Babelsberg. Com um colaborador alemão, que trabalhava no sistema bancário, Guerra concebeu o Hispano cineson<sup>207</sup>, projeto que não chegou a ser concretizado. Na mesma época, viajando entre um país e outro, ele acompanhou a ascensão do nazismo e deixou suas impressões. Sentindo a ameaça, deixou Berlim na passagem de 1931-1932. Johannes Ther, seu colaborador, foi seduzido pelas ideias nazistas e se tornou o embaixador do Reich na Espanha. O projeto de Guerra de construção de estúdios, retomado pelo ex-colaborador, foi objeto de uma das grandes empreitadas do III Reich na Espanha. No início de 1936, diante do perigo crescente, o cineasta espanhol se engajou no combate ao lado dos republicanos anarquistas.

Poucas semanas antes da Guerra Civil, um produtor de nome Carballo contratou Guerra, que na época dirigia a sala madrilenha Cine Doré. Depois de ter assistido a um espetáculo dirigido por dois franceses, com animais amestrados, Carballo teve a ideia de fazer um filme sobre o tema com Marlene Grey. Em junho de 1936, Carballo preparou um argumento e contratou a companhia com os domadores e os leões. O número da loura francesa Marlene Grey era a sensação, com ela inteiramente nua na jaula das feras. O espetáculo não passou despercebido na Espanha católica e moralista. O tema não entusiasmou muito Guerra, que transformou o filme num melodrama sentimental anarquista, desenvolvendo as preocupações políticas do momento. Mais preocupado com a Guerra Civil do que com o filme e pressionado pelos interesses comerciais de Carballo, o diretor filmou em pouco tempo a história. A falta de tempo e de recursos fez com que ele realizasse somente uma tomada para cada plano. O cineasta tornou-se ator, interpretando um empregado do circo loucamente apaixonado pela dançarina, que o ignora. No dia 18 de julho foi anunciada a sublevação dos militares contra a República Espanhola.<sup>208</sup> Em Madri, os anarco-sindicalistas da Confederação Nacional do Trabalho (CNC) se organizaram e tomaram as ruas, incitando todos a lutarem em favor da liberdade. Guerra se preparava para o combate, quando os militantes do CNC lhe sugeriram que continuasse as filmagens para não aumentar o número de desempregados na

cidade. A estreia de *Carne de fieras* [Carne de feras] se deu nesse clima de tensão e em péssimas condições técnicas.

Meu sindicato decidiu que eu deveria continuar as filmagens, já que desse trabalho dependiam inúmeras famílias, que tinham seus filhos no *front*. Então retomei meu trabalho. (...) Quem sabe como se desenrola uma filmagem compreende o que significam essas interrupções, e, por outro lado, eu não poderia e nem deveria condenar, pois a guerra passava, passa e passará sempre, não importa o que aconteça. (...) Faltava carne para alimentar os leões. Georges Mack, o domador, e a artista Marlene Grey, ambos franceses, contratados para o filme, corriam grande perigo, pois os animais famintos poderiam causar uma catástrofe irreparável. (...) Uma tarde, a artista francesa (apelidada em Madri de "A Vênus Loira"), que atua-va inteiramente nua na jaula no meio dos quatro leões, quase foi devorada por um deles nas filmagens no estúdio da praça Conde Barajás, em Madri. Essas eram as condições em que eu trabalhava, quando um camarada nos visitou numa tarde para propor que, tão logo o filme concluído, eu poderia organizar uma equipe para filmar os *fronts* de nossa epopeia. Cotiello (...), com a ajuda de Jerez, um camarada do nosso sindicato, passou a organizar a expedição. Foi então que acelerei as filmagens para terminar logo o filme.<sup>209</sup>

Integrado com as ideias sociais, o cineasta apresentava nas sequências exteriores garotos na rua e republicanos armados. Nessa produção comercial, voltada para o grande público, a ideia foi chamar atenção para a política. Em setembro de 1936, com o fim das filmagens, Guerra, sem nenhum entusiasmo, desinteressou-se totalmente pelo filme e concentrou-se nos acontecimentos da guerra, passando a filmar a rua. Os negativos de *Carne de fieras* permaneceram durante cinquenta e seis anos em suas latas, e o filme nunca pode ser explorado em razão da censura às cenas de nudismo. Sem Guerra, que estava no *front*, Carballo tentou montar o filme e trucar os planos de Marlene Grey, servindo-se de *soutiens-gorges* postiços. O enorme custo dessas transformações fez com que o projeto fosse abandonado. Com a morte do produtor, o filme foi vendido pela família no mercado livre de Madri. Um colecionador comprou os rolos e os remeteu para a Cinemateca Francesa. O filme foi montado e restaurado no fim da década de 1990.

Em seu livro-memória, *À travers la mitraille*, Armand Guerra narra como ele conseguiu filmar nas fileiras da CNT a malograda tomada de Alcazar a Toledo pelos anarquistas.

Observo o lugar. Realmente, o lugar é perfeito para colocar a câmera. A objetiva com lente de curto alcance possibilita uma visão completa do "in-

ferno de Zocodover". Mas eu tenho o direito de colocar em risco a vida de meus dois camaradas, o operador e o fotógrafo? Não! Decididamente não! (...) Os disparos continuam aumentando.<sup>210</sup>

Guerra encontrou Buenaventura Durruti, o líder da CNT, que mostrou interesse pelo trabalho do realizador. Após alguns meses de filmagem nas ruas, por entre as balas, o sindicato preferiu que o cineasta parasse de acompanhar os combatentes, pois a situação ficara perigosa demais. Guerra insistiu em permanecer o máximo de tempo possível no *front*, porém, a CNT lhe pediu expressamente que partisse. Durante esse período, ele realizou dois documentários, sendo um deles *L'épopée prolétaire* [A epopeia proletária]. A contragosto, retornou ao jornalismo, como antes de 1936, para ganhar a vida e manter sua família, acrescida agora de uma menina. Em dezembro de 1937, os tempos ficaram mais difíceis e Guerra conseguiu para sua mulher e filha vistos para a França. Eles as reencontraria em janeiro de 1939. Três meses depois, no dia 10 de março, Guerra morreu em Paris, com 53 anos.

## 2. 1914: o fim gradativo de uma utopia

O mês de agosto fez soar o relógio da guerra. Enquanto Armand Guerra partia para a Espanha com o intuito de construir uma outra forma de Cinema do Povo, os anarquistas franceses se encontravam diante de um dilema. Os homens partiam para o *front*, com uma flor no fuzil, e entre eles alguns libertários que eram antimilitaristas antes de 1914. Os belicistas anarquistas com espírito revanchista da Comuna de Paris, apesar de serem minoria, conseguiram trazer o problema para o centro do movimento. Surgiram duas tendências, os militaristas e os antimilitaristas representados por Louis Lecoin.<sup>211</sup> Nesse conflito, qualquer preocupação cinematográfica desapareceu. Somente alguns militantes, como Gustave Cauvin, continuaram suas ações propagandísticas pelo cinema.<sup>212</sup>

## 1914-1921: AS NOVAS FORMAS DE PROPAGANDA CINEMATOGRAFICA

Da declaração de guerra até 1919, os anarquistas franceses perderam seu principal órgão de imprensa, *Le Libertaire*. Censurado pelo governo, que não queria ouvir falar de antimilitarismo, os libertários encontravam grandes dificuldades para se fazer ouvir. Os belicistas anarquistas, entre eles Jean Grave, assinaram a “Declaração dos 16”, apoiando a causa dos aliados na guerra contra a Alemanha, e tornaram-se ainda mais minoritários no movimento. A maioria dos militantes, seguindo os pacifistas, entre eles Sébastien Faure e o neo-malthusianos,<sup>213</sup> Eugène e Jeanne Humbert, participava de conferências que frequentemente se encerravam com a projeção de filmes. No dia 2 de abril de 1916, surgiu em Paris, sob a direção de Faure, o jornal *Ce qu'il faut dire* que atacava o clima de defesa nacional e afirmava que a guerra só desapareceria quando o regime capitalista desmoronasse. Faure apoiava a causa da educação libertária e condenava a educação que engendra na criança o espírito guerreiro. O jornal alcançou um sucesso inesperado nos meios operários, em Paris e nas periferias, esgotando-se rapidamente. Diante da batalha frontal levada pelos anarquistas contra os governos beligerantes, o Estado francês não hesitou em se servir violentamente da censura para silenciar a imprensa libertária.

No mesmo momento, do outro lado do Reno, alguns artistas, intelectuais e militantes anarquistas se agruparam. Em abril de 1916, quando a guerra chegava em seu ponto mais violento, o movimento Dada eclodia em Zurique. Surge em maio o primeiro número de *Cabaret Voltaire*, revista do movimento dirigida por Hugo Hall, Tristan Tzara, Marcel Janco e Jean Arp.<sup>214</sup> Entre eles se encontrava um pintor e

futuro cineasta, Hans Richter, que já fora notado pela polícia francesa durante as ações e conferências de propaganda anarquista. Desde 1910, em Paris, com o pseudônimo de Ruther, Richter intervira em diversas reuniões do grupo libertário alemão. Como sublinha um relatório da Prefeitura de Polícia, de 20 de maio de 1910, nessas reuniões discutia-se essencialmente o antimilitarismo.

No dia 19 de maio, na praça das Victoires, houve uma reunião do Grupo Anarquista Alemão. Um indivíduo tratou do seguinte tema: “Por que nós somos antimilitaristas?” e “O exército policial”. O orador disse que é antimilitarista porque (...) as seis últimas guerras não custaram menos do que 25 bilhões. Ora, acrescentou, para nós anarquistas, tudo o que defende a propriedade capitalista é odiável, pois não há nada mais espantoso do que o papel do exército, que opõe irmãos e os faz matar uns aos outros. Em seguida, o orador passou em revista o movimento antimilitarista na Europa. Depois de ter glorificado Gustave Hervé, falou dos progressos do antimilitarismo na Áustria e na Alemanha e regozijou-se pelos avanços realizados, apesar da social-democracia alemã considerar que os indivíduos encontram nesse movimento uma boa escola de disciplina para os tempos futuros. Conclui dizendo que os anarquistas devem estar sempre prontos para ajudar os que querem subverter a servidão militar.<sup>215</sup>

Um outro relatório, do dia 10 de junho, faz menção a Richter, mas em razão de “uma conversa sobre as origens da anarquia”.<sup>216</sup> Em 1911, ele é mencionado por ter debatido com libertários italianos.<sup>217</sup> A polícia o perseguiu até 1926, quando participou em Saint Etienne do Congresso das Vítimas da Guerra, na Bolsa do Trabalho da cidade.<sup>218</sup>

Depois de sua estada na França, entre 1910 e 1911, Richter participou de ações pacifistas na Alemanha. Reformado em 1926 como inválido de guerra, lançou-se sem hesitação na aventura Dada. Sua militância não passa mais pelo terreno das lutas e conferências de propaganda, mas por uma estética pictural, logo depois fílmica, que lhe permitiu exercer seu talento e continuar divulgando suas ideias políticas. Com conhecimento das teorias de Kropótkin e de Bakunin, Richter, em 1917, se aproximou do pensamento de Tolstói e de Fernand Pelloutier, pensando a arte como meio popular de educação política.

Melhor do que as instintivas explosões de raiva, o que pode conduzir à revolução social é o convencimento dos cérebros para o desprezo dos preconceitos e das leis. E esse convencimento só pode ser realizado pela arte.<sup>219</sup>

Richter passou pelos jornais *Die Aktion*, de Franz Pfemfert, depois de 1914, e em 1917 pelo *Zeit-Echo*, de seu amigo poeta Rubiner, para quem ofereceu alguns dese-

nhos. Continuou seu trabalho de artista engajado no *Schwarzweisses Volksblatt*.<sup>220</sup> Na Suíça, pintou inúmeros quadros antimilitaristas.<sup>221</sup> Um ano depois, sua carreira ganhou um verdadeiro impulso com o encontro de Viking Eggeling.

O trabalho de ruptura das formas, que surge em todos os seus filmes e depois nos de Man Ray, caracteriza uma verdadeira guinada. A violenta energia empregada contra as estruturas clássicas da arte e contra as instituições comerciais abala o mundo artístico. A partir daí, a propaganda libertária, voltada principalmente para o meio operário, pode abandonar seus esquemas tradicionais e alcançar, para além do proletariado, a elite intelectual e o universo artístico. No começo dos anos de 1920, numa atitude semelhante, o libertário Francis Picabia propôs ao diretor do Balé Sueco de Paris a realização de um curta-metragem para o entreato.<sup>222</sup> O resultado foi *Entreato*, de René Clair, em que ao divertimento acrescenta-se a infusão de uma estética incômoda e provocadora. Como sublinha Georges Ribemont Dessaignes, os dadaístas berravam pelos quatro cantos: "Para o lixo com as estéticas preconcebidas! Morte aos estetas!".<sup>223</sup> Ribemont Dessaignes define da seguinte maneira a teoria dadaísta, mais niilista e determinada (jusqu'au-boutiste) do que tinham sido os grupos Incoerentes, Hidropatas e Zutistas do fim do século XIX.

Era preciso mostrar que éramos contra a cultura, que nos revoltávamos não somente contra a ordem burguesa, mas contra toda ordem, toda hierarquia, toda sacralização, toda idolatria, qualquer que fosse o ídolo.<sup>224</sup>

A marca libertária do movimento Dada é inegável. Quando comenta o cinema, Hans Richter se serve dos mesmos argumentos que os anarquistas sobre o filme como meio educativo. Em 1947, o artigo do artista alemão na *Revue du Cinéma*, intitulado *Voir du merveilleux*, expunha perfeitamente a ideia sintética portadora ao mesmo tempo de um universo lúdico, onírico, instrutivo e social, que os libertários projetavam no cinema<sup>225</sup> e nas outras artes.<sup>226</sup>

Dei-me conta (...) que o cinema era o mais poderoso meio de ação para influenciar a massa, educá-la ou agradá-la, quando cumpria meu papel na luta contra a parte bestial do Homem, para que ele pudesse viver realmente um dia como um ser humano. Senti-me em harmonia com a arte do filme quando este tornou-se apto para exprimir o que se passa além do racional. (...) Para mim, a fluidez incessante das imagens desencarnadas, dentro e atrás da tela, implica na existência de um universo obscuro e significativo ao mesmo tempo. Talvez isso seja simplesmente uma disposição de meu espírito. (...) Durante muitos anos, tentei resolver essa contradição para encontrar uma síntese entre a significação social do filme e suas infinitas possibilidades de exploração interior.<sup>227</sup>

O ser humano procurado por Richter se assemelha bastante com o modelo e precursor dos dadaístas, Arthur Cravan,<sup>228</sup> um indivíduo capaz de fazer da própria vida uma obra de arte, ou um capítulo memorável. Uma ideia expressa primeiramente pelos anarquistas individualistas da revista *L'Action d'Art*, por meio dos pensamentos de Manuel Devaldès.<sup>229</sup>

A conversa sobre a antiarte tomou outro aspecto na pessoa do escritor e boxeador amador Arthur Cravan. Em 1912, ele editava em Paris a revista *Maintenant*, na qual, de maneira mais que brilhante, jogava na lama tudo o que era belo, estimado e reconhecido (...). Admirávamos Cravan porque ele rompia todas as pregas de uma existência burguesa. Ele unia todas as pretensões anarquistas dos literatos. Gabava-se de arrombar uma joalheria suíça, viajava com passaportes falsos em plena guerra pela Europa, pelos Estados Unidos, pelo Canadá e México. Em *Première clôture d'un incident*, publicado na sua revista *Maintenant*, Cravan se designava como "Cavaleiro de indústria, marinheiro do Pacífico, comerciante de mulas, catador de laranjas na Califórnia, encantador de serpentes, rato de hotel, sobrinho de Oscar Wilde, ex-campeão de boxe na França, ladrão..."<sup>230</sup>

Hans Richter e seus companheiros dadaístas admiravam principalmente em Cravan uma vida sem concessões, que o levou ao suicídio. Um personagem conhecido sobretudo por sua luta singular, no dia 23 de abril de 1916, contra o boxeador Jack Johnson, campeão mundial dos pesos pesados. A luta foi filmada<sup>231</sup> e obteve grande sucesso, principalmente porque o vitorioso Cravan não hesitou em se despir diante de um público constituído essencialmente por mulheres da alta sociedade espanhola. As ricas espectadoras ficaram chocadas com as saudações das nádegas. Ele saiu algemado do ringue, cercado de policiais.

Como explicou Richter em sua obra *Dada – Art et Anti-Art*, "a história do dadaísmo deriva em seu conjunto do esforço de cada parcela de energia individual". De fato, cada personalidade do movimento tenta abalar as convenções por meio de comportamentos e produções artísticas, como Picabia.

Sua ironia, agressividade sem limite, sua absoluta falta de respeito, (...) eram sempre tão apaixonadas, que suspeitávamos que ele queria provocar o mundo inteiro.

Quando o jovem Louis Delluc<sup>232</sup> escreveu críticas nacionalistas no *Bonnet Rouge*,<sup>233</sup> de Almereyda – um anarquista recentemente voltado para o patriotismo de esquerda – antes de se tornar um pacifista, os revoltosos dadaístas sopram um vento irreverente agitando Pátria, Nação e Arte. Entre os novos libertários vanguardistas e os antigos anarquistas, que se tornariam em seguida conservado-

res, alguns militantes continuaram sua tarefa de propagandistas, como Gustave Cauvin, que desenvolveu o cinema Educador de Kress, Henri Antoine e Laisant.

### 1. O Cinema Educador de Gustave Cauvin

Gustave Cauvin nasceu em 1886 em Pennes-Mirabeau, nos arredores de Marselha, onde cresceu numa família de comerciantes. Jovem muito enérgico, distinguia-se por sua militância. Em 1908, citado no famoso Carnet B<sup>234</sup> de algumas prefeituras de polícia, foi classificado como antimilitarista, revolucionário e propagandista. Aos 17 anos, trocou Marselha por Lion, e depois Paris, onde trabalhou como assistente de cabeleireiro. Dispensado do serviço militar por suas crises nervosas, Cauvin, famoso por seu temperamento colérico, se envolvia em inúmeras brigas. Três meses depois, de volta a Marselha, abandonou o ofício de cabeleireiro pelo de carregador de máquinas de costura Singer. Acusado pela empresa de desvio de dinheiro, foi demitido no dia 18 de janeiro de 1908. A polícia notou sua presença em reuniões sindicais e libertárias. Em relatório de um encontro operário na Bolsa de Trabalho de 13 de junho, a Prefeitura de Polícia de Bouches-du-Rhône descreveu Cauvin como “muito revoltado com o governo, que ele qualifica de ‘governo de assassinos’”.<sup>235</sup> Seus ataques recaem principalmente sobre Clémenceau e termina a reunião nos seguintes termos:

Os operários reunidos na Bolsa do Trabalho convidam a classe operária para se organizar e arrancar do poder os “bandidos que nos governam”.<sup>236</sup>

No dia 15 de junho, dois dias depois do encontro, Cauvin publicou, sobre o mesmo tema, um artigo no *L'Ouvrier syndiqué*, boletim oficial da União das Câmaras Sindicais de Bouches-du-Rhône. O texto foi anexado em seu dossiê de polícia.

Governo de covardes e assassinos. Mais uma vez, a sinistra sandália da praça Beauvau embebeu-se de sangue e de lágrimas. Após as carnificinas de Narbonne e Nantes (...) temos uma outra, a de Draveil Vigneux. Mais de um mês depois, os operários escavadores de Vigneux estavam em greve. Sua tenacidade e energia exasperavam seus ferozes patrões, e desde então não houve meio baixo e vil que não fosse utilizado por esses covardes empregadores para pressioná-los a retomar o cabresto.<sup>237</sup>

Durante esse período, quando as greves se tornavam muito incômodas, os proprietários das fábricas ou das empresas envolvidas não hesitaram em apelar ao exército para fazer os operários retomarem o trabalho. Nesses conflitos não era raro que houvesse alguma morte. Cauvin apoiou os operários e as grandes causas anarquistas, como no caso Francisco Ferrer, que se contrapôs a Guy de Cassagnac por este ter atacado o pedagogo espanhol em artigos publicados no jornal de direita *L'autorité*.



Estou indignado com suas ideias covardes e odiosas. É por isso que o desafio para um duelo, não um duelo ridículo, mas sério, com cada um portando seu fuzil.<sup>239</sup>

O militante anarquista foi um defensor ferrenho de Ferrer. O gosto pela pedagogia libertária se consagraria na sua atividade cinematográfica. Membro do comitê de defesa social, Cauvin organizou no mesmo ano, em Marselha, uma manifestação em favor de Ferrer e fez um discurso para a multidão do alto de uma janela da Prefeitura. A partir de 1909, exerceu sua ação militante de maneira mais objetiva, constituindo na sua cidade um comitê intersindical revolucionário e antimilitarista. O ativista distribuía brochuras de propaganda nas casas dos conscritos.

Espalharemos com profusão as brochuras antimilitares. O ABC sindicalista e o novo manual do soldado, do nosso camarada Yvetot, o antipatriotismo de Hervé, a mentira patriótica de Marle e muitos outros.<sup>239</sup>

Cauvin, junto com seu irmão Henri, foi investigado por sabotagem pela polícia. Mas seu currículo não termina por aqui. Em 1910, nas eleições legislativas de abril, apresentou-se como candidato do Comitê antiparlamentar; em seguida, enquanto correspondente do *Guerre Sociale*, interessou-se pela propaganda neo-malthusiana de Eugène Humbert. Desde então, o ex-assistente de cabeleireiro organizou conferências com salas repletas de operários, em que apresentava a contracepção como um elemento essencial de libertação. A polícia o deteve novamente, agora por ultraje aos bons costumes, depois pela distribuição de uma brochura chamada *Como evitar a gravidez* e pela venda de "objetos de higiene".

Nesse período, Cauvin realizou uma série de conferências, passando por Rhône-Alpes, Bretanha, no Loire, onde na melhor das situações ele é apenas citado num relatório de polícia. Como mostra um depoimento de um processo verbal do comissário de polícia de Mohon, de 18 de junho de 1913, em seus discursos descontraídos, Cauvin fustigava os governantes, os ministros, concentrando-se principalmente no exército e nos três anos obrigatórios de serviço militar.

O orador se orgulhava de ser atualmente objeto de três instruções criminais, entre elas a do tribunal de Dunquerque. E sua fala provocativa se deu nos seguintes termos: tratou o sr. Etienne, o Ministro da Guerra, por "tubarão do Marrocos", "traficante do Marrocos" e "intriguista vicioso". Disse que o Ministro da Guerra estava interessado nas grandes sociedades industriais bélicas e que o próprio Ministro teria feito algumas encomendas. (...) Exclamou que "Temos um Ministro da Guerra que é um ladrão". E ainda: "sim, um bandido, e não tenho medo de dizê-lo e o desafio a desmentir isso."<sup>240</sup>

Como delegado da Federação Operária Anti-Alcoólica do Sena, passou a filmar, em parceria com Jean Marestan, nas suas conferências cada vez mais cheias de adeptos. Cauvin acrescentou em suas conferências projeções de filmes, prática inspirada em outros conferencistas desde 1910. Em sua obra *Résister* (1930), ele comenta seu primeiro encontro com o cinema enquanto meio de propaganda.

Foi durante uma conferência antialcoólica na Bolsa do Trabalho, na rua do Château d'eau, em Paris. O assunto não era muito empolgante. O orador fazia dois terços do auditório dormir. Mas de repente, o barulho de uma manivela despertou a assembleia. A tela ficou clara e se animou. Os olhos se abriram. O filme literalmente acordou o público. Nunca uma conferência obteve tanto sucesso.<sup>241</sup>

A partir de 17 de junho de 1913, Cauvin realizou sessões de "Cinema social".<sup>242</sup> Grandes cartazes foram espalhados por todas as cidades. Cauvin ocupava o posto de diretor, administrador, conferencista e projetorista.<sup>243</sup> O prefeito de polícia de Ardennes anotou, em seu relatório dirigido ao Ministro do Interior, que a conferência de 17 de junho reuniu mais de 120 jovens operárias e 300 operários.

As imagens que representavam os "infernos sociais" eram uma reprodução das cenas de oficina nas grandes siderúrgicas. Como contraste, "os paraísos burgueses", as imagens de Nice e seus arredores (cassinos, passeios...),<sup>244</sup> onde – acrescentou o orador – os burgueses e capitalistas gastam o dinheiro que os proletários ganham a duras penas. Após esse preâmbulo, Cauvin pronunciou sua conferência. Chamou atenção para os perigos do alcoolismo e seus estragos na classe operária. (...) O conferencista fez apologia do neo-malthusianismo e declarou que os operários que não tinham condições de manter uma família numerosa deveriam evitar as privações e a miséria, contentando-se com um ou dois filhos para assim melhor alimentá-los e educá-los. (...) O encontro terminou com a nova série de projeções cinematográficas. Os horrores da guerra<sup>245</sup> representavam a Guerra dos Balcãs (O ataque de canhões e seus resultados. O cortejo dos feridos. A fuga dos moradores.). As vítimas do álcool são a reprodução de um mecanismo acabado: sob a influência do álcool, o pai torna-se louco, e é trancafiado num hospício, a mãe, empurrada para o suicídio, carrega consigo a filha, enquanto o filho, preso por participar de uma quadrilha de bandidos, vai parar na prisão. As últimas projeções mostram a manifestação do Prado Saint-Gervais e a manifestação dos socialistas alemães de Leipzig.<sup>246</sup>

Filmes como *Little Moritz fait du sport* [Little Moritz pratica esporte], *Saida bouleverse la force armée* [Saida confunde a força armada], *L'assomoir* [A taberna],

também figuram no programa. Até 1914, a grande maioria dos filmes projetados são realizações das grandes companhias produtoras. O cinema, ao apoiar a propaganda, serve principalmente para instruir os operários, ensinando-lhes noções elementares. Na continuidade das Universidades Populares, Cauvin falava dessa educação do povo.

Apesar da raridade dos filmes naquela época e da pobreza de nossos recursos, conseguimos exibir em nossas sessões filmes “inudos” de geografia, de história natural, de higiene, de esporte, de moral, todos comentados. Entre os principais filmes de moral, dispúnhamos de uma obra em duas partes, realizada pela Pathé Frères em 1910, *Les victimes de l'alcool* [As vítimas do álcool]. Quem acompanhou nossas sessões lembra-se do hábito de apresentar o filme (fizemos inúmeras apresentações na França, Suíça e até no Canadá), com comentários que davam a impressão que os personagens falavam.<sup>247</sup>

Gustave Cauvin, em companhia de Yves-Marie Bidamant, Sébastien Faure e Jean Grave, fundou o Cinema do Povo.<sup>248</sup> Ele foi um dos primeiros anarquistas a formular uma teoria sobre o conteúdo social e o uso revolucionário do cinema. Com esse espírito, redigiu uma brochura – hoje desaparecida – para as Bolsas do Trabalho e para os sindicatos, com o título *L'avenir cinématographique* [O futuro cinematográfico]. A experiência do Cinema do Povo terminou com o advento da Primeira Guerra Mundial. Foi então que Cauvin retomou um de seus temas favoritos, a campanha contra o alcoolismo. Percorreu novamente a França e, com um projetor de 35 milímetros, exibiu regularmente *Les dangers de l'alcool* [Os perigos do álcool], de Gérard Bourgeois.<sup>249</sup> O engajamento contra os flagelos sociais, principalmente as doenças da miséria, como a tuberculose, abriu outras perspectivas para Cauvin. Abandonou a educação para adultos, interessando-se pela educação infantil. Após uma primeira experiência em 1917, em que comandou a entrada de uma colônia de crianças pobres na assembleia de deputados em pleno Palácio Bourbon, dedicou-se à instrução dos mais jovens como elemento capital para a evolução de todos. Depois da guerra, as manifestações operárias rarearam e a tendência geral era o recuo individual. Cauvin amplia seus esforços, mas o público diminui gradativamente e, com frequência, as sessões terminam em baderna.<sup>250</sup>

Em 1921, quatro anos mais tarde, o agitador Cauvin decidiu morar em Lion. Por ocasião de uma de suas conferências, encontrou com o radical Edouard Herriot, então prefeito da cidade.<sup>251</sup> Herriot parece ter se interessado pelo anarquista e seu novo projeto de sessões educativas e laicas para crianças por meio do cinema. Compartilhando as ideias “racionalistas” de Cauvin, e criando obstáculos ao poderio católico, Herriot<sup>252</sup> achou a ideia pertinente, colaborando para a realização do futuro Cinema Educador. Todas as quintas-feiras eram organizadas sessões recrea-

tivas nos quarteirões da cidade. Cauvin tornou-se menos aguerrido, aliando-se aos dirigentes municipais com o objetivo de desenvolver seu estimado projeto. Sem renunciar ao Anarquismo, com o passar do tempo aproximou-se de um socialismo cada vez mais moderado.<sup>253</sup> O Cinema Educador tomou forma lentamente e também parece ter sido apoiado pela Franco-Maçonaria.

No começo, o Cinema Educador dispunha somente de 15.000 francos, cedidos pelo conselho municipal de Lion, e uma dezena de mil francos que arrecadei de diferentes assinantes, com quem mantive relações após minha propaganda contra o alcoolismo. Se em 1921 nosso orçamento era de 15.000 francos, em 1929, ele era de 60.000 francos. Tínhamos em torno de 900 correspondentes, mais de 300 programas, cada um com 10 ou 12 rolos, que saíam cada semana para todas as direções. Naquela época tínhamos até 18 empregados, encarregados de consertar, distribuir, transportar e expedir os programas e fazer as sessões de propaganda.<sup>254</sup>

Em 1924, foi criado o Serviço do Cinema Educador, graças a Joseph Brenier, senador da Iséria que tornou-se o presidente da Liga de Ensino. Fiel à sua militância, Cauvin quis combater a Igreja e promover a laicidade, desenvolvendo o ideal cooperativo, mas também o pacifismo e a emancipação operária. Iguais aos programas destinados outrora aos operários, esses programas eram compostos de diversos tipos de filmes, seis exatamente: “filmes de ensino para ilustrar as aulas dos professores, filmes para complementar cursos de adultos, filmes para conferências agrícolas, filmes para orientação profissional, filmes para o ensino técnico e filmes para a higiene social”.<sup>255</sup> As produções ditas “ao ar livre” (documentários) eram utilizadas como aulas de geografia. A maioria dos longas-metragens era comprada no comércio de “filmes em estoque”.<sup>256</sup> Foi preciso esperar até 1929 para que o Museu Pedagógico produzisse filmes voltados especificamente para crianças: *Le Rhin* [O nariz], *Tunis*, *Côtes de France* [A costa francesa], *La Fonderie d'art* [A fundição artística], *Le Tourneur* [O torneiro] etc. O Serviço do Cinema Educador de Cauvin fornecia, às escolas laicas que os solicitavam, filmes extraídos do acervo do Museu da Filmoteca da Cidade de Paris. O propagandista lamentava o custo exorbitante da produção de curtas-metragens de ensino, mas persistiu em seu intento.

A organização das sessões de quinta-feira foi a etapa mais importante do Serviço. Mas também foi uma das mais difíceis, pois era preciso encontrar filmes em grande quantidade e que conviessem às crianças. Pois não se pode esquecer que nos filmes para crianças não são necessários namoricos, tiroteios ou violências.<sup>257</sup>

Graças à ajuda financeira dos departamentos,<sup>258</sup> a iniciativa local se estendeu rapidamente e o Cinema Educador prosperou até 1931. Os professores realizavam sessões de ensino em suas classes, além de sessões recreativas para a população, cujo lucro permitiu recuperar as taxas da instalação cinematográfica. O advento do “falado” desacelerou o projeto em razão do excessivo custo dos equipamentos cinematográficos sonoros.

Os primeiros aparelhos “falados” eram muito caros. Os primeiros Westérns custavam aproximadamente 500.000 francos. (...) Foi principalmente o custo elevado dos aparelhos “falados” o maior obstáculo ao desenvolvimento do cinema educador “falado”.<sup>259</sup>

Para as sessões de quinta-feira, o Serviço substituiu progressivamente os programas “mudos” por programas “falados”. Em 1938-1939, Cauvin contou um total de 2.400 sessões do “mudo”, contra 1.260 do “falado”. Após sua criação, a estrutura não se limitou a fornecer programas para as atividades escolares e pós-escolares mas também organizou turnês de propaganda. Cada ano, dois ou três aparelhos percorriam os municípios com filmes de sucesso. Os pequenos municípios, sem os meios para adquirir um projetor, poderiam ter sessões de cinema graças a esse sistema. Os benefícios eram inteiramente reservados para os fundos das escolas locais.

Enquanto o Serviço multiplicava as iniciativas, a Igreja lutava contra o Cinema Educador. Mas todos os esforços dos prefeitos de direita e dos padres tradicionalistas não conseguiram desestabilizar a estrutura laica que acompanhou seu desenvolvimento. A instalação do Pathé Baby revolucionou o Cinema Educador. Com esse pequeno aparelho, os professores, mesmo dispondo de poucos recursos, puderam ilustrar seus cursos. Todavia, o formato 9,5 milímetros não responde inteiramente às necessidades das sessões pós-escolares. As populações dos municípios rurais preferiam frequentar as salas paroquiais com filmes de 35 milímetros. Sendo assim, Cauvin adotou o formato elaborado pela Pathé de 17,5 milímetros ou “Pathé Rural”. Muito superior ao 9,5 milímetros, o aparelho tinha a vantagem de ser mais barato e mais fácil de manusear do que o de 35 milímetros. Além disso, o peso dos filmes ficou mais leve, o que facilitava o envio aos professores. Após diversas tentativas de novos formatos de películas e de aparelhos, Cauvin optou pelo 16 milímetros, que para ele era melhor do que o 35.

Inúmeras companhias editaram filmes em 16 mm. Há um grande número no mercado, mas os preços de locação permanecem muito superiores aos do 35mm. Como esse último formato é mais explorado comercialmente, seu estoque é maior no mercado. (...) Para que o 16mm possa triunfar, penso que o Estado deveria fazer um esforço financeiro apreciável em favor do cinema de ensino. Mas a experiência nos demonstrou que os sacri-

fícios do Estado para a educação são sempre mínimos. (...) Mas não devemos nos desesperar pois, para a classe, o 16mm é o aparelho modelo.<sup>260</sup>

Em 1927, o Serviço do Cinema Educador de Lion produziu um documentário de 600 metros sobre seu projeto pedagógico, realizando outros três<sup>261</sup> em 1931. O primeiro sobre a catástrofe de Fourvière,<sup>262</sup> os outros dois sobre *Les enfants de la montagne* [Os garotos da montanha] e sobre *La fête du sou des écoles* [A festa beneficente das escolas]. Gustave Cauvin trabalhou com outros colaboradores, com Louis Colin em Nancy, Jacques Soleil em Clermond-Ferrand, René Pestre em Alger, Eugène Reboul em Saint-Etienne, e todos ajudaram a ampliar o conceito de Cinema Educador. Reboul,<sup>263</sup> um dos colegas mais próximos de Cauvin, publicou em 1926 um manual prático voltado para os professores, *Le cinéma scolaire et éducateur*; além disso, realizou junto com o Serviço muitos curtas-metragens, como *Le 42ème congrès national de la ligue* (1926) [O 42º Congresso nacional da liga], *Les fêtes fédérales de gymnastiques du sudest de la Loire* (1927) [As festas federais de ginástica do sudeste do Loire], *Une colonie de vacances au château de Montbamir* (1928) [Uma colônia de férias no castelo de Montbamir] e *Une capitale industrielle, Saint Etienne* (1928) [Saint-Etienne, uma capital industrial]. O cineasta Jean Benoit-Levy também participou de inúmeras produções do Serviço.<sup>264</sup>

Cauvin, tornou-se o líder reconhecido por todos, e, notado pelos homens políticos, soube aplicar sua energia militante anarquista na causa do cinema educativo. Escreveu quase vinte livros, boa parte destinada à educação.<sup>265</sup> Durante os anos de guerra, o regime de Vichy desmantelou os Serviços, porém, eles renasceram sob outras formas. O ex-anarquista conservou o mesmo vigor dos primeiros tempos do Serviço em prol dos humildes.

Mesmo depois da última guerra, quando o conheci em 1949, alquebrado e doente, ele insistia nessa luta. Revoltado com a brandura de que se beneficiavam os pais torturadores, Cauvin organizou um comando de quartelão, composto de 3 ou 4 brutamontes, que ele enviava em operações punitivas... e ilegais. Os culpados eram espancados copiosamente e ameaçados de morte em caso de reincidência. Tive a honra de um dia participar de uma dessas sessões.<sup>266</sup>

O libertário, próximo do Socialismo nos anos de 1920, terminou sua vida como comunista. Gustave Cauvin morreu no 1º de novembro de 1951, deixando essa importante experiência, originária do cadinho do Anarquismo. O Cinema Educador seria difundido largamente pelo pedagogo marxista Célestin Freinet, que produziu em 1931-1932, com sua Cooperativa de Ensino Laico, o filme de Yves Allégret, *Prix et Profits* ou *La Pomme de Terre* [Preços e lucros, ou a batata].

## 2. O início dos anos de 1920: continuidade e confirmação das investidas cinematográficas libertárias

Quando outros anarquistas entraram para o cinema pelos bastidores como técnicos, como o libertário Francis Jourdain, cenógrafo dos filmes de Louis Delluc<sup>267</sup>, ou Cauvin, que inaugurou para a Educação o cinematógrafo, grande parte dos anarquistas ainda concebia o cinema como uma indústria capitalista a serviço do poder. *Le Libertaire* ilustrava bem essa percepção ao aconselhar seus leitores a participar da ação direta e da reivindicação dos direitos dos trabalhadores, ao invés de perder tempo com o cinema.

Todos os dias, em diversas colunas, alguns jornais avançados expõem a seus leitores as ações de impacto realizadas pelos comunistas nos cinemas parisienses. Os filmes que caluniam o bolchevismo e deformam a realidade são vaiados (...). Camaradas comunistas detidos (...) acusam vocês de propaganda anarquista, pois o que vocês fazem nos cinemas trata-se de propaganda pelo fato, ação direta, quer dizer, atos e gestos especificamente anarquistas. (...) Para que (...) desperdiçar a ação direta e aplicá-la ao cinema? (...) Povo operário, abandone o cinema, e manifeste em plena luz do dia sua cólera contra a injustiça, o cinema, o crime que será cometido. Se você exigir a liberdade de dois anarquistas italianos condenados à morte pelo imperialismo americano, terá dado um grande passo rumo à liberdade. Mas se você os deixar morrer para ir ao cinema, receberá o castigo merecedor de sua indiferença, ignorância e covardia. Você será preso em uma nova cadeia. O Estado e o Capital o esmagarão ao saber de sua inconsciência e submissão.<sup>268</sup>

Com o fim do Cinema do Povo, a separação entre a ação anarquista e o cinema aumentou ainda mais. Enquanto os militantes libertários e operários se opõem a uma sétima arte "burguesa", intelectuais e artistas criam formas e estruturas cinematográficas novas. A grande ideia da "Arte social" foi desenvolvida em 1892 para ser enfraquecida no início dos anos de 1920, deixando assim um campo livre para os movimentos artísticos Dada e Surrealista e para as iniciativas educativas. Após a Revolução Russa, o mundo operário voltou-se mais para os comunistas do que para os sindicalistas anarquistas. Em 1921, a CGT rompeu com alguns anarcosindicalistas e comunistas radicais, obrigando esses últimos a fundarem a CGT-U (Confederação Geral do Trabalho Unitária). A jovem URSS abria as portas de um futuro que parecia mais feliz, e um grande número de intelectuais de renome, como Aragon e Gide, seguiram a revolta vermelha com ardor. Depois dos grandes combates antes da guerra, principalmente no âmbito sindical, os libertários ofereceram a imagem de um movimento dividido entre pacifistas e beligerantes, deixando confuso o espírito do povo. Acrescentam-se a isso o caso do *Bonnet Rouge* e a

inculpação de Miguel Almereyda, que, por ser tomado por um traidor, desacreditou ainda mais os anarquistas.<sup>269</sup> Enfim, a clássica caricatura do libertário como detonador de bombas, sempre presente e útil para justificar a repressão governamental contra os anarquistas, acabou por obliterar toda reflexão sobre os princípios dos discípulos de Proudhon. O enfraquecimento da imprensa, censurada durante toda a guerra, depois controlada de perto entre 1919 e 1921, explica também a progressiva distância da opinião pública. Apenas o movimento Dada, na Europa, e o processo de Sacco e Vanzetti, nos Estados Unidos, retomaram pontualmente a ideologia libertária. Nesse contexto, marginal, artista ou trágico, os libertários eram tomados frequentemente como niilistas ou mártires. Diante deles, os comunistas ocuparam o lugar vago pela vacância anarquista, pois propunham uma revolução efetiva, criadora de outro tipo de sociedade, e representavam aos olhos do mundo a vitalidade, a força de um novo futuro em marcha. Somente os dadaístas ainda se debatiam.<sup>270</sup> No dia 13 de maio de 1921, André Breton organizou um processo nas Sociétés Savantes contra Maurice Barrès, acusando-o de “crime contra o bem-estar do espírito”.<sup>271</sup> A partir de 1922, os militantes libertários desenvolveram, principalmente com Cauvin, uma ideia educacional e uma experiência similar nova, o “Cine-Escola” (Ciné-Schola). Segundo Tanguy Perron,<sup>272</sup> no dia 10 de novembro do mesmo ano, agrupamentos revolucionários, principalmente libertários, teriam produzido filmes antimilitaristas com o auxílio de um Centro de Serviço de Propaganda para o Cinema, instalado em Paris nas instalações do *Libertaire*, 69 rua de Belleville. Provavelmente essa companhia produtora também tenha realizado filmes pedagógicos voltados para a infância. Durante esse período surgiu o primeiro número do jornal *Ciné-Schola (Bulletin de la Ligue pour l'enseignement par la cinématographie)*. Sem explicitar uma política particular, o jornal usava termos comuns do vocabulário libertário da época. \*

O objetivo da Liga: Encorajar, desenvolver, realizar o emprego racional do cinematógrafo no ensino em todos os níveis. Educação do Verdadeiro e do Belo.<sup>273</sup>

Os anarquistas relacionam o “Belo” e o “Verdadeiro” aos conceitos de emancipação e liberdade.<sup>274</sup> Esses termos – tributários do aparelho conceitual simbolista – apareciam nos artigos de *Ciné-Schola*, mas também com muita frequência na imprensa libertária, como, por exemplo, no *L'art social* de 1913. Esses princípios também eram encontrados, com alguma diferença, na obra de um outro libertário, Élie Faure.



---

**1921-1930:**  
**DA CRÍTICA LIBERTÁRIA**  
**AO ANARQUISMO DAS VANGUARDAS DADAÍSTAS E SURREALISTAS**

## 1921: ÉLIE FAURE: O NASCIMENTO DE UMA CRÍTICA LIBERTÁRIA DE CINEMA

Élie Faure (1873-1937), um dos maiores historiadores da arte e ensaísta da França no século XX, abordou o cinema em várias publicações, principalmente em sua monumental *História da Arte*. Filho de Pierre Faure, auxiliar de tabelião, e de Zéline Reclus, filha de um pastor e irmã dos libertários Élie e Élisée, e cercado pelos dois tios, um etnólogo e o outro geógrafo, Élie Faure cresceu num meio intelectual favorável. Parte de sua formação intelectual e moral se deve à figura de seu padrinho Élie Reclus.<sup>275</sup> Em 1927, ele evocou seu tio dileto em *Le phare et l'astre*.

Dizer que Élie Reclus foi o homem que mais admirei é insuficiente. Eu o adorei. Ele teve sobre meu desenvolvimento uma influência decisiva. (...) Sua inteligência e bondade fluíam como fontes iguais, com a mesma transparência e intensidade. Seu pessimismo radical o liberou para sua verdade natural, feita de amor, além de desobstruí-lo da preocupação sempre tirânica, e às vezes impiedosa, de estabelecer imediatamente a justiça e a verdade no mundo.<sup>276</sup>

Élisée Reclus,<sup>277</sup> por sua vez, influenciou o jovem no plano científico e teórico, o que lhe permitiu adquirir uma sensibilidade particular do mundo. Segundo Paul Desanges, biógrafo de Élie Faure, o vínculo entre as duas obras monumentais, *La nouvelle géographie universelle*, de Reclus, e *História da Arte*, de Faure, situa-se no amor em comum pelos homens e pela Terra, com uma escrita poética “que ressur-

ge aqui e ali nessas obras de abruptos jorros líricos.”<sup>278</sup> Faure não aderiu ao pensamento científico de Élisée, mas apreciava suas análises políticas um tanto dogmáticas. Desde sua juventude, o historiador da arte se relaciona com a filosofia libertária; aos treze anos já tinha contato com as principais figuras do Anarquismo da época. Em 1886, cruzou com o príncipe Pierre Kropótkin, que acabara de sair da prisão, ficando muito impressionado. Em março de 1921, deu um depoimento nas colunas do número especial de *Temps nouveaux*, consagrado ao teórico russo.

Eu o conheci há mais de trinta anos. (...) Naquela época distante, ele era o protótipo e o exemplo do novo europeu, cujo fecundo ilusionismo preparava a revolução universal. Ele era de alguma maneira a consciência. Sua amizade era tida como um cerimonial, porém, ninguém teria tentado compreendê-la se ele não tivesse tido nobreza cândida o suficiente para submeter-se, sem medo, ao desafio do puro som que ela ressoava. Lá estavam Élie Reclus e Élisée Reclus (...). Eu era um garoto. Tudo permanece um pouco confuso, com exceção da afeição fervorosa e do respeito que lhe prestavam as pessoas que o cercavam. Praticamente todos eram mais velhos, e ele ainda não tinha escrito seus livros mais admiráveis...<sup>279</sup>

Élie Faure entrou no Liceu Henri IV em Paris, onde passou quatro anos cursando Letras, até a obtenção do *baccalauréat*<sup>280</sup> em 1891. Sempre acompanhando os cursos do filósofo Henri Bergson, o jovem passou a se interessar por pintura. Mas mesmo formado em Letras, com sensibilidade para as artes, Faure voltou-se para os estudos de medicina. Durante os anos de 1892-1894, com o caso de Clichy envolvendo Ravachol,<sup>281</sup> ele comentou as ações terroristas em carta para sua esposa.

Saí de Paris no meio do trovão da dinamite para cair no meio das bombas. Mas isso me diverte bastante. Os burgueses têm tanto medo, que até justificam os anarquistas. Eles me enojam tanto, que gostaria que eles voassem pelo espaço. Foi fundada uma sociedade para combater os anarquistas de qualquer maneira, com ferro, fogo, água, qualquer coisa. Não me envolverei em nada, mas se terminarem os atentados anarquistas, os jornais voltarão ao tédio de antes.<sup>282</sup>

Diante da *propaganda pelo fato*, Faure mantém uma postura moderada, próxima da visão dos irmãos Reclus, concebendo a anarquia como uma harmonia social, advinda somente com a educação dos indivíduos. Em carta para Émile Janvion,<sup>283</sup> publicada no *L'Ennemi du Peuple* do dia 15 de setembro de 1903, Faure precisou sua posição sobre Émile Henry.

Compreendo e perdoos os mártires do Anarquismo. Admiro francamente o homem que paga com a vida seu ideário... Mas preocupado me questiono se todo indivíduo que age ao acaso não é precisamente um místico. Émile Henry e os outros... O indivíduo negando violentamente e suprimindo a necessidade dos outros indivíduos... A verdade está na afirmação de si, não na negação dos outros.<sup>284</sup>

Desde 1892, a correspondência de Élie Faure com Charles Malato, Jean Grave, Félix Nadar, Octave Mirbeau e Laurent Tailhade, muitos dos quais frequentavam a casa dos Reclus, testemunha sua simpatia pelo ideal anarquista.

Após defender sua tese, trabalhou como anestesista com seu irmão Jean-Louis Faure, cirurgião e ginecologista, iniciando uma carreira de embalsamador em 1896.<sup>285</sup> Na mesma época, complementava sua renda escrevendo uma série de artigos sobre o mundo médico, para o editor Hachette e revistas especializadas. Anos depois, instalou um consultório médico em Paris. Com estabilidade financeira, passou a consagrar-se a sua paixão, a pintura. Em 1902, colaborou como crítico de arte em *L'Aurore*, publicando por volta de cinquenta artigos em um ano. A estética por ele defendida, moderna e racional, que recusava as representações cristãs e românticas, lembrava certas teorias anarquistas. Faure apoiou especialmente os pontilhistas,<sup>286</sup> que procuravam abrir suas telas a uma cromática pura, quase privada de motivo, colocando os primeiros pilares da arte abstrata. Em 1902, suas preocupações plásticas o conduzem à polêmica lançada por Laurent Tailhade. O poeta anarquista, exasperado com um abaixo-assinado em prol da restauração do campanário de Saint Marc de Venise, pedia que se deixassem despedaçar os monumentos cristãos. Em sua querela, Tailhade recebeu o apoio de Charles Malato e de Faure.

É preciso deixar que as ruínas morram, tanto as gregas como as outras (...). Restaurar as ruínas é tão inútil como maquiagem os velhos. Tão inepto quanto reavivar as florestas elevando as árvores mortas. (...) Deixemos que morram as ruínas da morte dos homens, animais e plantas, a morte de tudo o que viveu e que foi criado (...). Deixemos que pedras e os ossos se misturem com o solo. Outras estátuas e outros templos surgirão da poeira fecundada.<sup>287</sup>

O apoio às causas libertárias foi confirmado mais uma vez em 1901, quando lançou a campanha, junto com Octave Mirbeau, contra as condições de internação dos doentes em Bicêtre. Em novembro do mesmo ano, assinou uma petição em favor de Laurent Tailhade, condenado a um ano de prisão e mil francos de multa pelo artigo, publicado no *Libertaire*, que foi considerado um apelo ao assassinato do Czar Nicolau II. No final de 1903, Faure participou da controvérsia "Revolução social ou ação individual", que opunha, no *Ennemi du Peuple*, Janvion, Charles

Malato e Georges Darien. O historiador da arte tinha na época trinta anos. Como seus tios,<sup>288</sup> desejava propagar a cultura em todos os meios sociais, acreditando na educação dos desvalidos. Em 1903, se engajou no movimento das Universidades Populares,<sup>289</sup> dando cursos de história da arte, entre 1904 e 1909, em La Fraternelle, uma universidade do 3º bairro de Paris. Além disso, La Fraternelle sublocava uma pequena sala em uma escola libertária,<sup>290</sup> onde Élie Faure realizava conferências mensais, de dezembro de 1905 a 1908. De 1909 a 1914, Faure continuou seus cursos sobre arte na “Cooperação das Ideias”,<sup>291</sup> Ele acreditava que, como no tempo dos construtores de catedrais, a arte deveria se voltar para o povo. Mas para isso, o povo artista deve viver decentemente. Em uma de suas primeiras intervenções em La Fraternelle, Faure expunha seu pensamento.

Não acredito na virtude desses bordões: “educação artística para o Povo”, “arte para o Povo”, “arte social”. Não acredito e penso que eles devem ser combatidos. Particularmente em nossos dias, há entre a palavra “Povo” e a palavra “Arte”, e mais precisamente entre a coisa “Povo” e a coisa “Arte”, um antagonismo irreduzível. Eu já disse que o Povo é a reserva de inocência da espécie. Enquanto que a Arte é o ápice, tomando consciência de si. O Povo é o início; a Arte, a conclusão. A pérola não faz o mar. É o mar que forma a pérola.<sup>292</sup>

Mas segundo Faure, o Povo só poderá realizar sua vocação artística na sociedade harmoniosa preconizada por Élie e Élisée Reclus: “a anarquia sentimental é a divisão do Povo, pois a anarquia interessada é o núcleo do que resta da antiga aristocracia.”<sup>293</sup>

Foi a partir dessa experiência de ensino que se constitui sua *História da Arte*, que em 1907 Faure decidiu publicar em livro. A revista *Pages Libres*, de Charles Guieysse, secretário da Sociedade das Universidades Populares, acolheu o que viria a ser a principal obra de Élie Faure.

Para ensinar, sou compelido a aprender, fixar ideias flutuantes, encerrar em formas estáticas o enorme caos dos movimentos e das cores sob o qual me aparece a época do Homem universal. Minha História da Arte surge desses encontros com o Povo de Paris.<sup>294</sup>

Sua atividade militante não se esgotou. Em 1904, contribuiu na subscrição para o envio da delegação francesa ao Congresso Internacional Antimilitarista de Amsterdã. Entre os membros da delegação estavam Miguel Almereyda, o pai de Vigo, e Francis Jourdain, o futuro cenógrafo de Louis Delluc. A figura de Élie Faure atraiu Frantz Jourdain,<sup>295</sup> pai de Francis e amigo de André Antoine, com quem ele travou contato na época de sua colaboração no *LAurore*. O arquiteto anarquista de reno-

me incentivou o jovem crítico de arte e, em 1904, introduziu-o como membro de honra no Salão de Outono que acabara de fundar. No ano seguinte sugeriu que Faure fizesse o prefácio do catálogo do evento.

O trabalho de crítico de arte reforçou os laços de Faure com a família Jourdain. Prova disso foi sua participação em uma enquete sobre a separação das Belas Artes e o Estado, realizada pela revista *Les arts de la vie* em setembro de 1904.

É nas épocas de anarquia moral, de análise individual e de pesquisas dispersas que o Estado, reflexo do mediano, sente a necessidade de criar uma corrente média, representante da alma tímida das coletividades. É essa a explicação para o antagonismo que surge fatalmente entre a administração, nascida do medo mediano e que vê na fórmula a tradição, e os verdadeiros artistas, que procuram a tradição na evolução do espírito humano e na eternidade dos elementos dos quais retiram suas concepções. (...) O dia em que a sociedade francesa alcançar uma concepção positiva da vida, como alcançou uma concepção negativa da divindade, nesse dia ela combaterá a tirania dos dogmas estéticos com mais razão do que ela combate os dogmas religiosos.<sup>297</sup>

Estética e militância se unem. Em plena produção de seus artigos, Faure ocupou o cargo de tesoureiro do grupo dos amigos de Charles Malato com Pierre Quillard. Em 1905, quando Quillard foi inculcado no caso que ficou conhecido como o atentado da Rua de Rohan, Faure manteve o cargo de tesoureiro. Em janeiro do mesmo ano, participou do protesto, organizado por Francis Jourdain, contra a prisão de Maksim Górkí. Também fez parte do comitê de apoio a Francisco Ferrer, antes de sua condenação à morte em 1909. Assinou inúmeras petições, delitos de opinião, apoiando, por exemplo, Gustave Hervé,<sup>298</sup> redator chefe do jornal *La Guerre Sociale*. Segundo Jean-Paul Morel, retomando um depoimento de Henry Poulaille, Élie Faure teria entrado para o partido socialista por volta de 1910, para ser expulso em 1911 com acusação de “nietzscheísmo”.<sup>299</sup> Se for confirmada, essa adesão constituiria a única filiação partidária na vida do historiador. Surpreendentemente, Faure participou com vigor da Primeira Guerra Mundial, demonstrando um belicismo semelhante ao de alguns anarquistas, como Kropótkin, por exemplo.<sup>300</sup> De volta à vida civil e à sua paixão de crítico de arte, Élie Faure voltou-se para um outro meio de expressão. Desde o fim da década de 1910, ele foi atraído pelo cinema graças a Charles Chaplin.

Por volta de 1916-1917, lembro-me que na Passagem dos Panoramas havia uma minúscula sala de projeção, com trinta ou quarenta lugares. (...) Passava somente Carlitos. (...). Eu chorava sem parar diante desse espetáculo surpreendente. Chorava de rir, claro. (...) Era na época da guerra (...). Esse homem nos transmitia uma liberdade que parecia sobrenatural.<sup>301</sup>

Faure mergulhou na obra desse realizador completo, consagrando-lhe alguns artigos, publicados entre 1921 e 1936. Seu texto *Charlot*, incluído em *L'Esprit nouveau*, em março de 1921, é o exemplo mais significativo. Neste texto, o historiador demonstra que Chaplin foi o primeiro artista a ter pensado cinematograficamente.<sup>302</sup> Um ano depois, em *Arbre d'Éden*, Faure em seu entusiasmo considera Chaplin na mesma medida que um Freud ou um Einstein.

A linguagem segundo Carlitos é sem convenções: a palavra é suprimida, assim como o símbolo e o próprio som. É com seus pés que ele dança. (...) Cada um deles, tão dolorosos e burlescos, representa para nós um dos dois polos do espírito. Um se chama conhecimento e o outro, desejo. E é pulando de um para o outro que ele procura o centro de gravidade da alma, que só encontramos para perder em seguida. Essa busca é a sua arte, assim como é a arte de todos os grandes pensadores (...), todos que, mesmo sem se exprimir, querem viver em profundidade.<sup>303</sup>

Para ele, Chaplin é um profeta mudo.<sup>304</sup> Essa admiração pelo ator é certamente oriunda das concepções sociais em torno do cinema, apregoadas em seus ensaios. O vagabundo seduziu o historiador graças a sua comicidade suave, nunca dissolvida pelos acontecimentos trágicos que se agarram a ele. Faure enxerga em Chaplin um sábio praticante de uma maiêutica visual.

Acho Carlitos um poeta, um grande poeta, um criador de mitos, símbolos e ideias, prenhe de um mundo desconhecido. (...) Ele não ri de um ou de outro, ele ri de si mesmo, e, conseqüentemente, de todos nós. Um homem que pode rir de si mesmo libera todos os homens do fardo da vaidade. (...) Vitória do espírito sobre nossa aflição.<sup>305</sup>

Carlitos permeia os escritos cinematográficos do autor e é o objeto de um de seus últimos artigos de 1936. Como Faure definiu em outro texto, o cinema se aproxima da arquitetura, construção coletiva e anônima como as catedrais góticas.<sup>306</sup> Uma referência que faz eco às ideias anarquistas sobre a Idade Média. Em seu ensaio *De la justice dans la révolution et dans l'Église* [Da justiça na revolução e na Igreja], Proudhon evoca diversas vezes a arte comunal medieval e sua organização social pré-libertária como um exemplo a ser seguido nas criações futuras. Uma arquitetura, uma gestão coletiva, tão procurada pelos teóricos libertários no século XIX, que Élie Faure a encontrou no cinema e singularmente em Chaplin.

Seu gesto é uma arquitetura. Por mais desordenado que esse gesto pareça, ele se equilibra sempre, como uma dança rítmica, em torno da ideia central, ao mesmo tempo dolorosa e cômica, em que ele colhe seus motivos.<sup>307</sup>

Faure apresenta um olhar original sobre o cinema, concebendo essa arte como construção em movimento.<sup>308</sup> Uma concepção compartilhada com Abel Gance e que aproxima o cineasta do teórico da arte. Os dois homens concebem a história da mesma maneira, guiada pelas grandes personalidades, como Lamarck, Michelet, Dostoiévski, Cézanne, Montaigne, Shakespeare, Cervantes, Pascal, todos encarnando a evolução de uma época, assim como Thomas Carlyle ou Léon Bloy. Em seu diário, *Prisme*, prefaciado por Faure, Gance, assim como Edouard Shuré no livro *Grands initiés*, aponta sua admiração por figuras como Moisés, Jesus ou Buda. O cineasta esboça em seu diário uma série de projetos cinematográficos, como uma *Epopeia religiosa da Humanidade*, que nunca chegou a ser realizada. No fim de 1923, com o mesmo espírito de Bloy em *L'Âme de Napoléon* [A alma de Napoleão], Gance dedica-se ao personagem, encontrando inspiração na obra de Élie Faure sobre o imperador corso.<sup>309</sup>

Seu “Napoleão” foi a hélice de meu maior trabalho (...). Com seu “Napoleão”, retirei o fogo do fundo da História.<sup>310</sup>

Gance tentou contar com Faure na “novelização” do filme, como fizera anteriormente com Riciotto Canudo em *A roda*, e com Léon Moussinac em *J'accuse*. Mas o projeto não foi adiante. Apesar disso, Faure acompanhou inúmeras filmagens nos Estúdios de Billancourt. Por outro lado, seu nome foi citado em destaque no programa-catálogo que acompanhou o lançamento do filme. O historiador da arte guardou uma forte impressão dessas filmagens e, ao comentar *Napoleão*, sempre lembrava com grande entusiasmo a sequência da dupla tempestade, comparando-a aos cantos de Dante ou aos afrescos da Capela Sistina. No prefácio para *Prisme*, Faure carrega no lirismo e exalta as invenções técnicas e plásticas do cineasta.

Cinema antes e ainda, com as iluminações surpreendentes e as bruscas quedas sentimentais que conhecemos nos filmes de Gance. Cinema mesmo na necessidade obstinada de preparar o leito de núpcias da poesia e da ciência, que somente o cinema, o único entre todos os meios do homem, realiza na vida cotidiana de seu desenvolvimento; espera de uma mística imanente cuja maravilhosa imaginação gostaria de fechar-se em si mesma. Diante dele, os crentes que injuriam a ciência, os sábios sem alma, são apenas fantasmas inconsistentes ou formas munificadas, bolhas de sabão que o vento estoura, moluscos incrustados no casco do navio que ruma. Todos buscam a paz no coração temendo perdê-la, recusando o mergulho para não se dilacerar nas pedras, na torrente de Deus. Ninguém ignora as armas técnicas que o cinema deve a Gance: montagem acelerada, tomadas móveis, trópicos, emprego incessante, novo e variado da sobreimpressão, todos instrumentos incomparáveis de seus limites no



invisível, que marcam o que ele chamou de sua “vontade de gênio” – expressão grandiosa na qual cada um dos instrumentos permite entrever essas imagens fugazes que restituem ao infinito seu ritmo após ter enriquecido nossa espiritualidade.<sup>311</sup>

A amizade entre os dois permitiu outros encontros. Em 1934, graças a Gance, o crítico de arte conheceu Louis Ferdinand Céline, cujo romance, *Viagem ao fim da noite*, o cineasta pretendia adaptar. Gance conservou viva a admiração por Élie Faure. Em 1938, quando o crítico faleceu, ele lamentou seu esquecimento quase absoluto.

Essa espécie de gênio que prefaciou meu livro *Prisme*, acaba de morrer na indiferença total. Os SOS dos homens de valor cruzam-se na densa sombra que avança pela Europa em seu crepúsculo.<sup>312</sup>

A importância de Faure para a história da arte foi reconhecida logo após a sua morte, mas o mesmo não aconteceu com a história do cinema. Apesar disso, na sua *História da arte*, o cinema faz parte da sua concepção de arte moderna e ilustra sua tese da “crise do individualismo”. Desde 1923, ele tencionava acrescentar em seus capítulos outro texto, intitulado *Divagation sur le futur*, abordando as artes do futuro, como o cinema e a arquitetura. Novas formas de expressão que destronam a pintura. Em abril de 1921, em artigo sobre o individualismo para o jornal *L'art libre*, Faure explicou o desaparecimento da pintura, arte do individual, em contraposição ao ascenso das artes coletivas. O crítico parece virar a página da pintura realizada por inúmeros artistas radicais.

Até a Primeira Guerra Mundial, o individualismo libertário, nos moldes de Stirner, ocupou um lugar privilegiado entre artistas como Seurat e Signac, que surgiram no fim do século XIX. A pintura, como o anarquismo, foi concebida primeiramente como uma filosofia individual. Com a Guerra e, principalmente, com a Revolução Russa de 1917, o Anarquismo perdeu o lugar e foi substituído pelo Comunismo em franca expansão. A arte seguia as ideias do momento, e os pintores deixam a solidão de seus ateliês para fundar movimentos plásticos como Dada, Futurismo e o Surrealismo. Faure captou essa nova tendência em toda a Europa nos anos de 1920. E mostra o quanto a filosofia individualista anarquista é considerada como um egoísmo, considerada por muitos como liberalismo.

Parece o contrário. Enquanto cresce o individualismo, o indivíduo diminui, da mesma forma que a razão sucumbe quando surge o racionalismo. (...) Não é a condenação do individualismo, tornado progressivamente um sistema filosófico da vaidade, como um sistema coletivista que se condenaria ao tentar esmagar o indivíduo sob o peso de uma abstração, tendo por objetos somente o poder, a glória e fortuna do Estado?<sup>313</sup>

Para Élie Faure, o cinema surge como um substituto da pintura, para soerguer o indivíduo perdido no sistema do individualismo liberal. Essa arte coletiva, assim como a arquitetura, apresenta o acabamento da evolução do “indivíduo” e, de certa maneira, um retorno possível rumo ao Anarquismo.

Se o cinema é colocado a serviço de um esforço social capaz de nos livrar do “individualismo”, exaltando e utilizando todas as fontes espirituais do “indivíduo” para assegurar o desenvolvimento desse esforço, temos razão ao ver nele, depois da grande arquitetura, um instrumento de comunhão incomparável que o homem tem a seu dispor.<sup>314</sup>

Mas o cinema supera a arquitetura por associar ciência e poesia.<sup>315</sup> Segundo Faure, além de superar as outras artes, o cinema criou um tipo de metafísica inédita. Uma concepção próxima de Epstein, para quem a “sétima arte” possuía uma força espiritual fora do comum, elevando a cinematografia ao patamar da religião. O ponto de vista “lirosófico” de Epstein, que mistura amor e ciência, ecoa em Élie Faure, como a passagem o confirma.

O cinema destinado a nos conduzir para um universo ainda desconhecido se iniciou com todos os seus meios de expressão, com rigorosos procedimentos científicos. Ele utiliza como intermediário entre o universo e o espírito ferramentas mecânicas que registram, com exatidão absoluta, os segredos do universo objetivo. (...) Diante dessa colaboração espontânea da ciência e da poesia, diante dessa íntima união do universo material com o universo espiritual, desse chamado que lança à duração o espaço para que ela se precipite e se concentre no mais longínquo passado e no mais iminente futuro, se concentre sobre uma estreita extensão dinâmica que ela definiu sem parar e que a situa sem supressão. Diante disso, não somos autorizados a acreditar que uma nova metafísica, ou melhor, um novo mundo surge?<sup>316</sup>

Élie Faure concebe o filme como um templo. Como afirmaram Henry Poulaille e Jean Epstein na mesma época, o cinema possui uma linguagem universal capaz de unir os homens, princípio internacionalista que aproxima-se do Anarquismo.<sup>317</sup> Como não pensar que por trás de Élie Faure se encontra a voz dos irmãos Reclus? Defensor do humano, negando igrejas e dogmas, o historiador da arte aderiu a uma espécie de monismo encontrado em alguns anarquistas individualistas, como Han Ryner. Para eles, o “espírito” é a unidade do homem, o homem em sua completude, ato e pensamento. Segundo Faure, o cinema oferece uma nova espiritualidade, tese desenvolvida em 1934 nas *Ombres solides*.

Se quisermos entender o cinema, ele deve reanimar e conter um sentimento religioso, cuja flama agonizante reclama seu alimento. A infinita diversidade do mundo oferece pela primeira vez, ao homem, um meio material de demonstrar sua unidade. Um pretexto de comunhão universal, cujo aprofundamento exige somente um pouco de boa vontade, com uma inesgotável complacência. Mas que não neguemos. Que não invoquemos a “alma”, sempre ela, para opor à “matéria”. A alma encerrou-se apenas ao cruzamento das nervuras lançadas, em um jorro, nas profundezas da terra. É no pão e no vinho que vivem a carne e o sangue do espírito.<sup>318</sup>

A “unidade do humano”, o “espírito do homem”, é isso que o médico-historiador encontra na obra de Jean Vigo. Em maio de 1934, Faure dedicou a *Atalante* um de seus raros ensaios sobre o cinema, apoiando o artista e a obra.<sup>319</sup>

Seu ensaio, *De la cinéplastique* [Da cineplástica], que assegura o lugar para o cinema entre as outras artes, foi publicado em 1920 em *La grand revue*. De 1927 a 1934, Faure realizou pelo menos quatro versões de *L'Introduction à la mystique du cinéma* [Introdução à mística do cinema], para a revista *L'Europe nouvelle* (janeiro de 1928), *Monde* (novembro de 1928), *Mouvement* (julho de 1933) e enfim *Ombres solides* (1934). Sua aproximação sociológica do cinema como arte social faz par com a posição de Henry Poulaille. Assim como esse último em *Mon ciné*, Faure redigiu para os *Cadernos* do Instituto Internacional de Cooperação Intelectual um artigo sobre o papel do cinema.<sup>320</sup> Em 1932, apesar de suas ideias libertárias, aderiu à Associação dos Escritores e Artistas Revolucionários (Aear). Como o jovem Henri Cartier-Bresson que se encontrava na mesma situação, Faure não aprovava a linha ideológica da associação, muito próxima do Partido Comunista. A ligação de Faure com a associação coincidiu com a reação nacionalista e conservadora à proclamação da República na Espanha. Élie Faure vê nos marxistas não a doutrina, que ele rejeita, mas meios para a ação. Desde 1934, ele estava convencido sobre a necessidade de uma frente única (comunista, anarquista, socialista) contra as forças reacionárias, e participou do Comitê de Alerta dos Intelectuais Antifascistas, e em seguida criou o Grupo dos Amigos da Espanha. Conseguiu que Jean Painlevé, Augustin Hamon e André Malraux participassem do grupo. Entretanto, em 1935, constatou que não partilhavam a mesma concepção da revolução: “Tenho a impressão que eles têm somente um sentimento “liberal” e “burguês” da revolução universal.”<sup>321</sup>

Em maio 1936, apesar das diferenças com os comunistas, pela primeira vez na sua vida ele votou. Votou no Front Populaire. O Partido Comunista não viu com bons olhos esse diletante de espírito livre e, em 1937, recusa seu apoio para a publicação de *Méditations catastrophique*, livro sobre a Espanha. O escritor não encontrou nenhum apoio desse lado.<sup>322</sup> O laço com os comunistas distendeu-se gradativamente.

Somente a revolução integral interessa ao crítico de arte. Esse ponto de vista, na esteira de seus tios, foi muito defendido em 1905 nas Universidades Populares e conservado por toda sua vida. Faure afirmava que um dia não muito distante “o homem viverá na sua beleza, na verdade e na justiça, graças à síntese da ciência, da arte e da moral” e que “nesse dia, o homem nascerá, tendo realizado o equilíbrio de sua natureza com a ordem do universo.”<sup>323</sup>

Os continuadores de Élie Faure na crítica cinematográfica libertária serão Jean Mitry, Roger Boussinot e Philippe Esnault.

## 1924-1927: DADAÍSMO E SURREALISMO, A REVOLTA DAS VANGUARDAS

Em 1922, quando o *Ciné-schola* dá continuidade à educação libertária de crianças por meio do cinema, alguns integrantes do movimento Dadaísta e futuros Surrealistas reúnem-se em torno do caso Germaine Berton, jovem anarquista condenada pelo assassinato de Plateau, líder da Action Française. No mesmo ano, os libertários são acusados novamente, dessa vez por Léon Daudet, pelo crime cometido contra seu filho, Philippe Daudet, simpatizante anarquista. Nesse clima explosivo, a juventude vanguardista alia-se às teorias anarquistas e aventura-se pelos caminhos do cinema de pesquisa, uma vez que Élie Faure trabalha suas críticas de cinema e Jean Mitry inicia sua carreira de historiador em *Cinéa-Ciné pour tous*, nos jornais *Le Libertaire* e *La Bonne guerre*, em 1924. Assim como Faure, em 1921, o crítico René Jeanne precede Mitry e publica seus artigos em dois jornais de tendência libertária, *Le journal du peuple* e *La vache enragée*. Em 1924, pela primeira e única vez, *Le Libertaire* é impresso diariamente, atingindo grande número de leitores, e integra, enfim, nas suas colunas uma rubrica cinematográfica.<sup>324</sup> A breve passagem de Jean Mitry pelo jornal anarquista, de maio a junho de 1924, traz à publicação um tom mais rigoroso e uma análise crítica particularmente interessante. A partir de 3 de maio de 1924, Mitry publica a cada fim de semana a coluna “Le libertaire cinégraphique”, sobre *Coeur fidèle*, de Epstein,<sup>325</sup> Casamento ou luxo?, de Chaplin, ou ainda sobre *The white rose*, de Griffith. Ele encerra em 21 de junho, com um balanço de todos os filmes recomendados de 1915 a 1922. Sua intervenção semanal é retomada a partir de setembro de 1924, porém, por uma razão desco-

nhecida, suas críticas não continuarão a ser publicadas nos números seguintes de *Le Libertaire*. Podemos atribuir sua saída aos problemas financeiros que pesavam sob o jornal, sobretudo no fim de 1924 até 1926, em que a tiragem foi diminuída, assim como o número de páginas, mês a mês, passando de dez a quatro e, finalmente, a duas páginas apenas.

Um ano antes das intervenções de Mitry no *Libertaire*, alguns dos primeiros artistas dadaístas iniciam uma pesquisa cinematográfica fora do comum. Dessas experimentações nascem os filmes *Paris adormecida* (1923), *Entreato* (1924), de René Clair e Francis Picabia, *Retorno à razão* (1923), de Man Ray e também *O Balé mecânico* (1924), de Fernand Léger. Esses dois anos fecundos marcam a passagem do dadaísmo ao surrealismo. O caso de Man Ray foi singular: pertencendo às duas correntes artísticas, ele apresenta a síntese em seu cinema.

### 1. Man Ray: a síntese das duas expressões de uma mesma contestação

Emmanuel Radnitsky, vulgo Man Ray, nasceu em 1890 na Filadélfia. Vindo de família imigrante e modesta – seu pai era alfaiate –, cresceu rodeado de muitos irmãos, irmãs e parentes próximos, apesar de sua condição pobre. Em 1897, sua família se instalou no Brooklyn, onde inicia seus estudos. O colégio possibilita a Man Ray conhecer o desenho livre e industrial entre os anos 1904 e 1909. Apesar das boas notas, o futuro artista renuncia a uma bolsa de estudos obtida para cursar Arquitetura. Preferindo a vida ativa, ele experimenta várias profissões: jornalista, aprendiz de escultor, ilustrador. Ao mesmo tempo, Man Ray se inscreve na academia de artes plásticas onde frequenta cursos de desenho com modelos vivos. Na busca constante de aperfeiçoamento, procurou orientação na Galeria 291, de Alfred Stieglitz, onde lhe recomendam a Ferrer Modern School.<sup>326</sup> Man Ray acaba seguindo o conselho e se candidata na escola libertária que oferecia muitos cursos de desenho e aquarela. Entre 1912 e 1913, vive a prática anarquista no interior dessa estrutura e “desaprende” pouco a pouco o academicismo de sua formação nos anos anteriores. Em seu depoimento a Anne Guerin, em 1964, ele fala desse período fundador de sua obra.

Foi então que ouvi falar de um centro social, ao norte da cidade, onde podíamos nos inscrever no curso noturno e participar das aulas com modelos vivos. (...) Eu podia me inscrever quando eu quisesse, o curso era gratuito para os alunos que pagassem os modelos. (...) Esse centro foi fundado em homenagem a Francisco Ferrer, anarquista espanhol executado. Era financiado por um escritor abastado de Nova York. Além dos cursos artísticos, tínhamos cursos de literatura, de filosofia e uma escola para as crianças dos estudantes que desejassem educar seus filhos em um ambiente mais liberal do que aquele oferecido nas escolas públicas. Todos os cursos eram gratuitos, e alguns escritores e pintores conhecidos ajudavam voluntaria-

mente os professores. Em verdade, tudo era livre, até mesmo o amor. Desaprovávamos a maioria das convenções impostas pela sociedade<sup>327</sup>.

Seu professor, Robert Henri, anarquista e pintor renomado nessa época, explica a seus alunos que o artista deve sempre permanecer individualista, à parte de qualquer grupo ou escola.

O maior interesse do curso artístico do Centro Ferrer é instaurar a ideia de que cada estudante é seu próprio mestre... de que os alunos podem aprender por si mesmos, uns com outros, com seu professor ou mesmo por acaso.

Man Ray extrai dos cursos de Robert Henri numerosas lições. Posteriormente, ao explicar sua obra e falar sobre seus procedimentos artísticos, ressurgem com frequência as expressões de um espírito anarquista.

A busca do prazer, da liberdade e da realização da individualidade é o único impulso humano suscetível de aquisição, em nossa sociedade, por meio da obra criadora.<sup>328</sup>

Suas primeiras exposições são organizadas no próprio centro Ferrer, em dezembro de 1912, antes de sua tentativa na célebre galeria de Armory. Ele adota o nome Man Ray em 1913, ano decisivo para o jovem artista que opta definitivamente pela carreira de pintor. Ao cursar as aulas de Adolf Wolff, também professor da Ferrer Modern School, Man Ray apaixona-se por Adon Lacroix, sua futura esposa. O professor não se opõe ao namoro e até mesmo o ajuda a encontrar um ateliê. Durante esse período, Man Ray foi influenciado por *Walden*, obra de Henri David Thoreau, e decide se retirar da cidade, ficando alguns meses em contato direto com a natureza. Essa iniciação silvestre em Ridgefield (Nova Jersey), na companhia de alguns artistas, faz nascer novas ideias e vontades, novos gostos artísticos. Após esse afastamento, retorna ao mundo 'civilizado' com um novo olhar.

Na ocasião da exposição "Armory Show", Man Ray descobre as vanguardas europeias e, com elas, Marcel Duchamp e Francis Picabia. A revelação dessas obras modernas entusiasma o jovem artista e orienta suas futuras criações. No ano seguinte, já casado com Adon, compra sua primeira câmera para fotografar suas telas. Em 1915, o artista publica as imagens na revista *291*, de Stieglitz, no mesmo ano em que Adon Lacroix publica seu livro de poemas ilustrados pelo marido, *A book of diverse writing*. Após alguns meses, conhece seu grande ídolo, Marcel Duchamp, em Nova Iorque. É a partir desse período que ele desponta e organiza sua primeira grande exposição na "Daniel Gallery".

No decorrer dos dois anos seguintes, começa a se desligar da pintura para se dedicar à fotografia, experimentando diversas técnicas como o "Cliché-verre".<sup>329</sup>

Em 1917, realiza uma série de colagens intitulada *Revolding doors* e pinta *Suicide*, uma das primeiras aerografias da história da pintura. Seu interesse pelo cinema já pode ser notado em sua tela *Admiration-cinematographe* que possui a borda segmentada, como a película de um filme. Durante esse período, Man Ray assiste às conferências de Duchamp e Picabia. Nessas ocasiões, conhece artistas libertários como Arthur Cravan, grande provocador que escandalizou a época, cujo apreço pela ruptura das convenções e das boas maneiras encarna perfeitamente o espírito Dada.

Buscando a qualquer preço a liberdade de criação, Man Ray volta-se para o movimento Dadaísta e inicia em 1920 a correspondência com Tristan Tzara. Interessado pela realização dos objetos, cria *Lenigme Isidore Ducasse*, colaborando também com a instalação de Duchamp para a obra *Rotative plaque verre (optique de précision)*. No mesmo ano, faz a primeira tentativa de produzir um filme estereoscópico, com a ajuda de duas câmeras. Em seguida, produz um filme em que o próprio Man Ray depila os pelos pubianos da Baronesa Elsa Von Freytag-Loringhoven, personalidade excêntrica próxima aos dadaístas. Segundo afirmações de Man Ray, o filme foi destruído durante a sua produção. Em abril, expõe em Nova York *Lampshade*, obra que mais tarde ganhará uma versão em movimento no filme *Retorno à razão*.

Seja sob qualquer forma pela qual for apresentado, o desenho, a pintura, a fotografia, o objeto devem distrair, enganar, entediá-lo ou inspirar à reflexão, porém, nunca despertar a admiração por sua perfeição técnica. (...) Excelentes artesãos estão pelas ruas, mas os sonhadores 'na prática' são raros.

Em 1921, Man Ray publica em parceria com Duchamp a revista *New York Dada* que não passará do primeiro número. Ao se definir como artista Dada, adere às teorias contestadoras e libertárias propostas pelo movimento.

O dadaísmo realizou aquilo que fora proposto: ridicularizou as futilidades artísticas e políticas da época, opôs-lhes sua própria irracionalidade e rompeu todos os valores estabelecidos. Foi como se os Dadaístas se propusessem tomar pelas mãos os problemas desse mundo, o que ficaria parecendo que eles não conseguiram fazer tal bagunça assim como os poderosos eleitos. (...) O Dadaísmo não morreu: simplesmente, transformou-se.

Após a partida de Duchamp para a França, em junho de 1921, o fotógrafo não demora a reencontrá-lo em Paris alguns meses depois.



Quando cheguei à França, juntei-me aos revolucionários e, conseqüentemente, aos dadaístas. Mostrei-lhes algumas de minhas obras e eles acharam que eram exatamente o tipo de trabalho pelo qual lutavam.

Os dois pintores continuaram suas pesquisas cinematográficas, em particular na propriedade de Jacques Villon, onde filmam várias sequências que mostram alguns discos óticos fixados numa roda de bicicleta em movimento. Os planos montados darão origem ao filme *Anemic cinéma* [Cinema anêmico]. No fim de 1921, Man Ray dedica-se principalmente aos retratos fotográficos e inventa o sistema da raiografia, que o tornará conhecido internacionalmente. Seu trabalho torna-se objeto de sua primeira exposição parisiense, em dezembro, na livraria *Six* de Philippe Soupault, onde ele expõe *Admiration of the orchestrelle for the cinematograph*. Durante esse período, Man Ray conhece Kiki de Montparnasse, que se torna sua modelo. Ao instalar seu ateliê na Rue Campagne Première, interessa-se cada vez mais pelas possibilidades oferecidas pelo cinema. Em 1923, Tristan Tzara pede a Man Ray para realizar um filme que será exibido na sessão "Le coeur à barbe" do Teatro Michel. Sem muita inspiração, arrisca-se em algumas experiências, como expor objetos sobre a película, na técnica da raiografia.

Eu procurava uma bobina para um filme de trinta metros, me instalei em uma câmara escura onde eu cortava a película em diferentes quadros que eu pregava na minha mesa de trabalho. Eu salpicava alguns quadros com sal e pimenta (...) e sobre outros, eu jogava, aleatoriamente, prendedores e percevejos. O sal, os prendedores e os percevejos estavam perfeitamente reproduzidos, brancos sobre o fundo preto, assim como nas placas de raio x. (...) Dei ao filme o título de *Retorno à razão*. As imagens pareciam uma tempestade de neve em que os flocos voavam em todos os sentidos, sem cair, e se transformavam em um campo de margaridas, como se a neve cristalizada se transformasse em flor. Em seguida, a sequência dos prendedores enormes que se entrecruzavam e rodavam como numa dança de epiléticos.

O resultado da projeção surpreendeu o público e ocasionou uma briga entre alguns espectadores. Após a conturbada sessão, Man Ray começa a ser reconhecido no meio artístico parisiense e também por outros artistas como Dudley Murphy, que lhe propõe a realização de mais um filme seguindo o mesmo estilo. Mas o fotógrafo não tinha grandes intenções em entrar para o mundo do cinema, cujo viés industrial lhe era repugnante.

Eu não tinha a menor intenção de aproveitar essa propaganda, pois sabia que a minha maneira de abordar o cinema era completamente oposta daquela que o cinema industrial e o público esperavam de mim. (...) Na verda-

de, o cinema não me interessava: eu não tinha nenhuma vontade de me tornar um diretor de sucesso. Teria tentado realizar outro filme apenas se tivesse dinheiro suficiente para jogar pela janela.

Depois de ter rodado alguns planos, Man Ray abandona o projeto, então retomado por Fernand Léger, que produz *O balé mecânico*. Em meio às filmagens, Man Ray atua como personagem, aparecendo na sequência do concerto de *L'Inhumaine* [O inumano], de Marcel L'Herbier, e também no famoso *Entreato*, de Clair e Picabia, no qual enfrenta Marcel Duchamp em uma partida de xadrez no telhado. Em 1925, ele volta para trás das câmeras, para a realização de retratos filmados, integrados ao filme de Henri Chomette *A quoi rêvent les jeunes films?* [Com o que sonham os jovens filmes?] título modificado mais tarde para *Jeux des reflets et de la vitesse* [Jogos de reflexos e de velocidade].<sup>330</sup>

Georges Ribemont Dessaignes publica no mesmo ano um estudo sobre Man Ray, ilustrado por quatro de suas radiografias, no qual afirma que o artista “sempre sonhou em assassinar a plástica para criar um universo regido por suas próprias leis, ou, melhor ainda, por leis de transformação, o que viria negar a existência de qualquer lei!”. Essa homenagem foi seguida pela exposição dos Surrealistas consagrada aos quadros de Man Ray e objetos das ilhas em suas galerias. Embora sua ligação com o grupo de vanguardistas, o fotógrafo não adere ao movimento de André Breton e segue sua carreira sozinho.<sup>331</sup>

Depois de ter ficado encantado com *Retorno à razão*, Arthur Wheeler encomenda um filme a Man Ray. Além de pagar, Wheeler oferece também total liberdade para a realização do curta-metragem em Biarritz. Man Ray não hesita.

Eu não tinha enredo. Tudo seria improvisado. (...) E eu estava feliz, mais porque iria fazer o que eu gostava do que por aquilo que iria introduzir em meu filme. Nesse verão, (...) Wheeler alugou uma casa enorme perto de Biarritz. Ele me convidou a ir para lá e fazer parte de um filme. (...) Ao me convidar, somente confirmou o que eu acabara de pensar: produzir um filme seria tirar férias. De volta a Paris, filmei algumas sequências em meu estúdio. Nesse momento, tinha comigo um pot-pourri de cenas realistas, de cristais cintilantes e de formas abstratas refletidas por meus espelhos deformadores. A ideia veio a partir de uma visita de Jacques Rigaut, o dândi dos Dadaístas. No estúdio, rodei uma longa cena com as mãos de Rigaut abrindo uma mala, tirando um a um os colarinhos, os desfiando e os deixando cair no chão (mais tarde, na edição, inverti a película dando a impressão de que, na queda, os colarinhos saltam). Quanto ao título estranho, *Emak Bakia* é o nome de uma cidadezinha do país basco onde filmei algumas externas.

O filme foi lançado em 23 de novembro de 1926 no Vieux Colombier e recebido com pouco entusiasmo pelos Surrealistas. Após essa experiência, Man Ray dá continuidade a seu trabalho com Duchamp e finaliza o projeto de *Anemic cinéma*. Em seguida, engaja-se na produção de *L'étoile de mer* [Estrela do mar], em 1928, em parceria com Robert Desnos e Kiki de Montparnasse. A pedido de Pierre Prévert, Man Ray filma algumas sequências em cenários naturais para a *Paris-Express* e prepara a realização de *Mystères du château du dé* [Mistérios do castelo do dado], aceitando o convite do visconde de Noailles.

Eu aceitei a sua proposta. O filme seria algo como férias, longe das obrigações do estúdio e não me custaria nada. Como eu ficaria totalmente livre e o filme seria apenas um documentário – sem a exigência de qualquer intervenção de minha parte –, um trabalho fácil, mecânico e que não mudaria em nada minha decisão de não mais fazer filmes. As formas cúbicas do castelo me fizeram pensar no título de um poema de Mallarmé: “Un coup de dès jamais n’abolira le hasard” [Um lance de dados nunca abolirá o acaso] e este foi o tema do filme.

Em junho de 1929, o filme é apresentado para um círculo fechado de amigos da família Noailles. Contento com o resultado do filme, o visconde sugere a Man Ray um longa-metragem sonoro para o qual ele teria total liberdade de criação. Man Ray, porém, recusa a oferta, preferindo não trabalhar com técnicos. Noailles, então, leva sua oferta para Luis Buñuel, que realiza *A idade do ouro*.

Nos anos 1930, Man Ray produz vários curtas em 9,5 mm como *Autoportrait ou ce qui nous manque à tous* [Autoretrato ou aquilo que falta em todos]. No baile da casa do conde Pecci-Blunt, o “Bal Blanc”, Man Ray projeta alguns de seus curtas, como *L’atelier du Val de Grâce* [O ateliê do vale de Grâce] *Course landaise* [Corrida landesa] e *La Garoupe* [A garupa], porém, nesse momento o artista se dedica à fotografia. Em 1940, com a França invadida, Man Ray decide voltar aos Estados Unidos, onde trabalha essencialmente a pintura e a fabricação de objetos. Oito anos mais tarde, seu velho amigo Hans Richter lhe propõe uma colaboração para a concepção de *Dreams that money can buy* [Sonhos que o dinheiro pode comprar].

Sob o título de *Ruth, Roses and Revolvers*, preparei tal script para Hans, pedindo para que ele mesmo o dirigisse pois eu não tinha vontade de me preocupar com a encenação. Então ele utilizou meu texto, de gênero satírico, conferindo-lhe uma nota mais psicológica, mais apropriada ao resto do filme. Esse trabalho receberia então o nome de *Dreams that Money can buy*.

Em 1951, após mais de dez anos, Man Ray volta à Paris onde participa das publicações surrealistas de Ado Kyrrou, *L’âge du cinéma*, testemunhando sobre suas

obras fílmicas. Artista de fama incomparável, Man Ray é convidado em 1958 a fazer parte do júri de um filme experimental em Bruxelas, do qual participa a contragosto. Inverte a situação ao deixar escapar seu desprezo de caráter libertário pela competição.

Uma vez, aqui em Paris, fui chamado para participar de um júri que devia decidir qual era o melhor curta-metragem. Então eu disse: "Não acredito em júris, não vou fazer parte disso. Nunca submeti conscientemente ou por vontade própria meu trabalho a um júri, nem mesmo a um júri que eu considerasse capaz de julgar minha obra. Ninguém pode me dizer o que devo fazer ou me guiar. Podem me criticar depois, mas será tarde, o trabalho já está feito. Experimentei a liberdade – foi duro trabalhar –, mas valeu a pena. Se faço um quadro, vocês não têm que julgá-lo, é pegar ou largar.

A leitura em voz off de seu texto *Revolving doors* em *Dadascope*, de Hans Richter, marca sua última criação no cinema, em 1961. Man Ray morre em 1976, deixando para trás uma obra rica em fantasia, com liberdade de espírito difícil de igualar, chegando a sintetizar as buscas Dadaístas e Surrealistas. Assim como Hans Richter, Man Ray trouxe para o cinema uma pesquisa plástica inédita que, por diferentes vias, se perpetuará até os dias atuais por meio do cinema experimental.

## 2. O Surrealismo libertário

O movimento Surrealista, fundado em 1924 sob influência da personalidade carismática de André Breton, defendia os atentados realizados pelos anarquistas, como o de 20 de fevereiro do mesmo ano, quando um libertário italiano chamado Ernesto Bonomini mata a tiros Nicola Bonservizi, correspondente do jornal mussoliniano *Popolo d'Italia*. Com um entusiasmo explosivo, os artistas criam uma revista, em dezembro de 1924, chamada *La révolution surréaliste*. Sob comando de Pierre Naville e Benjamin Péret, o segundo número de 2 de fevereiro de 1925 fazia referência a Max Stirner e Pierre-Joseph Proudhon, e Breton exige a abolição das leis contra os anarquistas. Esse número precede a publicação de quinze de abril de 1925 com propostas para a elaboração de uma nova declaração dos direitos humanos. O discurso se endereçava às autoridades, como o Papa, reitores de Universidades e Diretores de abrigos. A provocação se inspirava diretamente nas estratégias Dadaístas, como afirmou Georges Ribemont Dessaignes.

Oficialmente, o Surrealismo nasceu em 1924. Logo em seguida, se tornou uma revolta contra todos os valores do mundo. Dada não foi isso? Há sem dúvida uma diferença fundamental entre os dois sistemas. Dada começa por negar os valores, quebrar as estruturas e condená-las à degradação. O

Surrealismo coloca-se em revolta aberta contra os valores para os suprimir, porém, ainda acredita neles, afirmando sua solidez para melhor combatê-los. O Surrealismo não é um movimento negativo: Ele acredita em tudo que afirma. Dada não acredita em nada. A atitude surrealista traz perigo: ao afirmar valores, lhes dá chance de se mostrarem mais fortes que vocês mesmos. Sem dúvida, isso foi o que constituiu uma das contradições internas do Surrealismo. Enquanto Dada combatia todas as notabilidades universais de todos os tempos, o Surrealismo nomeou seus padrinhos da mesma forma como heróis gregos eram todos filhos de algum deus.

Nesse intuito, a partir de 1924, o cinema surrealista rompe qualquer forma de narração, de roteiro. Os filmes de Man Ray, de Hans Richter e de Fernand Léger, particularmente, realizam essa ruptura ao apresentar os objetos filmados como assuntos completos. “O erro pictural é o assunto, o erro do cinema é o roteiro; liberado desse peso negativo, o cinema pode tornar-se um gigantesco microscópio das coisas nunca vistas e nunca sentidas”.<sup>332</sup> Essa fórmula de Léger, que se tornou clássica, ilustra a nova relação com o cinema, desprendida desde então de qualquer representação tradicional. Os objetos mais comuns metamorfoseiam-se, o filme faz com que passem de um valor usual a um valor puramente plástico, proposta que se manifesta especialmente em *Balé mecânico*, de Fernand Léger (1924-1925), *Jeux des reflets de la vitesse* (1925) e *Cinq minutes de cinéma pur* (1926) [Cinco minutos de cinema puro], de Henri Chomette, *Anémic Cinéma*, de Marcel Duchamp (1926), *Emak Bakia* (1926) e *A estrela do mar* (1928), de Man Ray. Quando individualizado por esse novo ponto de vista do “cinema puro”, o objeto pode ser recolocado em uma narração insólita, não realista e onírica.<sup>333</sup> A partir de 1927, surgem nas telas *A concha e o clérigo* de Germaine Dulac e Antonin Artaud, *Um cão andaluz* (1928) e *A idade do ouro* (1930), de Luis Buñuel, *Mystère du chatêau du dé*, de Man Ray (1929). Em 2 de abril de 1925, Artaud afirma que o cinema, ao transtornar todos os valores e convenções estabelecidos,<sup>334</sup> deixa emergir uma parte de mistério desconhecida nas outras artes.<sup>335</sup>

Ribemont Dessaignes explica bem a ruptura entre o Dadaísmo ligado ao Anarquismo e o Surrealismo nascido da mesma posição libertária para se confortar, em seguida, no terreno marxista. Quando os primeiros não se levavam mais a sério, os seguintes já se instituíram como a mais nova autoridade artística. Os surrealistas renovaram as pesquisas dos Incoerentes, visando à alteração de imagens e palavras. Ao contrário da maioria dos militantes libertários que viam no cinema apenas um meio interessante para a propaganda educativa, fundado a partir do realismo das imagens, os vanguardistas transportam as mesmas ideias, mas de um outro campo, aquele da imagem irracional, onírica, metafísica. Retomando posições como a de Hans Richter em seu texto *Voir du merveilleux*, os cineastas dadaístas e surrealistas tentam realizar uma síntese do aspecto social, pedagógico,

fantasmático e inconsciente. Uma vez que os militantes libertários aliam-se às ações exteriores do Homem, os vanguardistas se interrogam sobre a ação interna que pode provocar o indivíduo em seu espírito e sua capacidade de criar imagens insólitas que afetam outras pessoas. De acordo com André Breton, as invenções da alma possuem tendência para o real, e o poder do imaginário pode provocar mudanças de ordem social. Um dos principais problemas do Surrealismo foi saber conciliar a afirmação de autonomia da arte e do artista com o desejo da ação política que tinha como objetivo principal a ascensão de uma sociedade de homens livres e iguais de direito. O Surrealismo se aproxima de uma visão libertária no que diz respeito à ação sobre as estruturas econômicas e sociais necessárias, porém, insuficientes: a transformação do homem não terá sucesso se ele ficar submisso ao "capitalismo do pensamento". A ação surrealista visava, em primeiro lugar, à abolição da sujeição interior, que podia existir tanto entre os burgueses como entre os revolucionários. Uma vez considerado que o microcosmo humano contém raízes de alienação, o Surrealismo procura admitir o irracional, a paixão, o sonho, o maravilhoso, o humor como necessidades. O racionalismo, assimilado ao princípio de autoridade, não sobrevive, pois não se encaixa na fração inconsciente do ser humano. Não pode haver mudança mais radical no espírito que as alterações de ordem dos valores, impostas há séculos, que são aqui totalmente invertidos.

A realidade imediata da Revolução Surrealista não consiste tanto em mudar o que quer que seja na ordem física e aparente das coisas, mas em criar um movimento nos espíritos. A ideia de qualquer revolução Surrealista tem por fim a substância profunda e a ordem do pensamento... Ela tem por fim, sobretudo, a criação de um misticismo de um novo gênero...<sup>336</sup>

Essa parte de mistério transparece em filmes como *Mathusalem*, de Ivan Goll (1926), interpretado por Artaud e Jean Painlevé. Este revela aos surrealistas as potencialidades poéticas e metafísicas do cinema documentário e científico. Ao participar, em outubro de 1924, do *Surréalisme*, ele expõe a concordância profunda entre sua concepção de cinema e os princípios do movimento de vanguarda.

Caberá ao gênio francês realizar, um dia, a arte Surrealista do filme, pois ele sempre foi o gênio realista, objetivo e consciente. Aliás, alguns metros de certos filmes permitem prever isso. *A Roda*, de Gance, quando gira, rola, vibra, faz viver diante de nossos olhos toda uma existência dramática, cheia de violências, de silêncios e de velocidades. Esse drama foi criado unicamente pelo movimento do aparelho, sem nenhum retoque humano na encenação do "objeto", da natureza: isso é puro Surrealismo.<sup>337</sup>

### 3. Jean Painlevé: a ciência a serviço de uma nova visão do mundo

Jean Painlevé nasceu dia 20 de novembro de 1902, em Paris, filho de Paul Painlevé, célebre político e matemático, e de Marguerite Petit de Villeneuve. Criado em um meio privilegiado, o jovem Painlevé tem uma infância doce e tranquila e se beneficia de uma educação alimentada por livros, conhecimentos científicos, e, às vezes, imagens animadas. Em sua primeira experiência cinematográfica, em uma feira, deparou-se com um noticiário sobre o Bando Bonnot.

Eu tinha oito anos, era a época da Bando Bonnot. Por cinco vinténs, creio, podíamos ver um animal desconhecido (um tatu) e, de quebra, a projeção de um filme de notícias sobre “os bandidos trágicos”. (...) Cerco da casa de Bonnot, um regimento, a dinamite, as belas damas em traje de gala indo assistir à perseguição com o prefeito Lépine que lhes faz reverências... Era demais, eu gritei “Viva Bonnot!”. Um movimento geral desencadeou-se (...) Desde então, não houve mais feira para mim. (...) Um pouco de imprevisto, de alegria, sempre incomodou os rabugentos. Evidentemente, um clima de austeridade, de seriedade, convida à pilhagem da poupança.<sup>338</sup>

O ímpeto contestador do jovem Painlevé desabrocha no Lycée Louis le Grand. Com seus colegas de classe, entre os quais o físico Pierre Joliot, ele questiona a escola e reivindica a supressão do exame de admissão. Seus boletins mencionam faltas frequentes, maus resultados e observações que revelam seu desinteresse pelas aulas. “Passei o tempo todo no liceu me perguntando por que queria que eu aprendesse tudo aquilo...”.<sup>339</sup> De fato, ele possuía outras inquietações: desde os dez anos interessava-se pela fotografia.

Eu tinha começado, em 1912, com uma caixa cúbica 4x4, provida de um fundo de garrafa como objetiva, tendo como diafragma apenas uma plaquinha móvel com duas aberturas: uma grande para ambiente escuro, uma pequena para ambiente claro... Depois, em 1914, aos doze anos, uma Kodak Brownie nº 0, com rolo de película (acho que era novo), e uma objetiva tão fechada que, ao fotografar o pôr-do-sol sobre o mar em Sables d’Olonnes, consegui uma bela foto. Em 1918, do meu quarto na rua Séguier, uma nuvem: a explosão de uma fábrica de pólvora em Courneuve. Depois usava os formatos 9x4, 13x18, 18x24... até enormes câmaras fotográficas que também serviam de ampliador. Eu também revelava com papéis de vários metros quadrados colados na parede, enxaguava, colocava hipossulfito...<sup>340</sup>

A fotografia aguça seu olhar à observação da natureza, mas também da cidade e de sua população. Assim como o seu senso artístico, o seu interesse pelas causas políticas e sociais desenvolve-se durante sua adolescência. Em 1918, funda com outros alunos, entre os quais Georges Altman e Lazarick, o grupo dos Estudantes Socialistas Revolucionários, partido que segundo Augustin Hamon era impregnado de ideias anarquistas.<sup>341</sup> O próprio Painlevé confecciona as carteirinhas de adesão.<sup>342</sup> Durante a grande agitação da Guerra, o jovem acumula panfletos da União Anarquista e familiariza-se com as teses libertárias de Sébastien Faure e as do jovem agitador antimilitarista Louis Lecoin. Uma carta de um de seus camaradas do partido evidencia a influência dos libertários no grupo:

Caro camarada, fui até o *Libertaire*, há alguns dias, com nosso amigo René. Lá adquirimos uma multidão de folhetos e panfletos de todo tipo, que pretendo distribuir na próxima reunião. Será útil que aqueles que os recebiam os leiam atentamente (...): Está escrito com um estilo claro e conciso, é incisivo e penetra com certa facilidade nos cérebros fertilizáveis... Após a leitura, a maior vantagem que podemos tirar desses manifestos é comunicá-los àqueles nos quais certas tendências podem se desenvolver posteriormente, desde que descobertas e cultivadas. É uma questão de tato e de ocasião... e puxa, você é um sujeito que não falha... (...) Basta, meu velho, que você aproveite seus talentos para bem de nossa causa... Há todo um programa de propaganda a ser desenvolvido, e falaremos um pouco disso da próxima vez.<sup>343</sup>

Após dois anos, ele abandona o Partido dos Estudantes Socialistas Revolucionários para integrar, em 1920, o dos Estudantes Comunistas. Durante esse período, o Comunismo atrai muito mais membros do que o Anarquismo, devido a seus meios de ação e sobretudo à recente Revolução Russa, que soa nos ouvidos dos jovens revoltados como a promessa de um mundo novo. No momento em que se prepara para os exames da Politécnica, Painlevé se volta para a medicina e obtém o certificado superior de física, química e ciências naturais, e depois o de zoologia, antes de entrar no Laboratório de Anatomia e de Histologia Comparada, da Sorbonne. Lá realiza uma série de trabalhos sobre os fenômenos vitais do protoplasma celular que são apresentados em 1923 em uma primeira palestra na Academia de Ciências. Esse período corresponde ao encontro de Painlevé com as três filhas de Augustin Hamon, sociólogo anarquista<sup>344</sup> e tradutor de Bernard Shaw. Viviane, Geneviève et Maryvonne Hamon frequentam as mesmas aulas que Painlevé no Laboratório de Anatomia e de Histologia. Elas são educadas de acordo com os princípios libertários descritos pelo pai em seu estudo sobre “a psicologia do anarquista socialista”:



O altruísmo é parte integrante do ensino anarquista-socialista que erige como princípio a igualdade dos homens, seja qual for a diferenciação existente de seu valor intelectual, moral, de sua utilidade social. (...) Um indivíduo com tal capacidade cerebral é necessariamente um observador, um curioso em conhecer, saber. Para cultivar seu Eu, é necessário aprender. Impulsionado por sua tendência à crítica e à análise, ele precisa conhecer. Revoltado contra as formas sociais que quer mudar, ele precisa saber sempre mais.<sup>345</sup>

As filhas Hamon seguirão essa recomendação à risca, e seu desejo de aprender, de conhecer o mundo, se manifesta em suas pesquisas: as três tornam-se cientistas, biólogas e zoólogas. Imbuído do mesmo entusiasmo pelo saber e pelas ideias libertárias, Painlevé se aproxima de Geneviève, por quem se apaixona, o que lhe abre as portas da família Hamon. Os dois jovens não fazem questão de casar, e Augustin Hamon, partidário do amor livre, não se opõe.<sup>346</sup> A concubinação, rara na alta sociedade da época, é praticada sobretudo por libertários.

Painlevé passa suas férias com Geneviève na casa dos Hamon, no "Ty an dioul", ou seja, "a casa do diabo", apelido dado pelos habitantes de Port Blanc: no norte da Bretanha, lugar profundamente impregnado pelo catolicismo, onde o anticlerical Hamon não passa despercebido. Em Port Blanc, em Penvenan, Painlevé realiza seus primeiros filmes, em companhia de Geneviève, que continuará sendo, até sua morte, sua companheira e colaboradora. "Haveria filmes sem a dedicação de Ginette? Ela suportava tudo e fumava um cigarro atrás do outro." Segundo Brigitte Berg, Geneviève Hamon era inteiramente dedicada a Painlevé, cujo trabalho admirava.

Hamon, que acolhe o jovem cientista, incentiva também muitos artistas que recebe em sua casa bretã. Painlevé encontra, assim, entre outros, Calder, Pierre Prévert, Jacques Boiffard e Eli Lotar.

Boiffard dormia em "Ty an dioul", a Casa do Diabo, com os Hamon. Eles também hospedaram um amigo da época, André Zimmermann, muito ativo na pesca, André Raymon, operador e excelente mecânico de precisão, Pierre Prévert, decidido a não fazer nada além de "Cadavres Exquis", Eli Lotard (...).<sup>347</sup>

Prévert e Boiffard pertencem ao grupo surrealista e compartilham com Painlevé o interesse pelo movimento de vanguarda. O pesquisador participa em pouco tempo da revista *Surréalisme* dirigida por Ivan Goll. Em outubro de 1924, contribui com um texto intitulado *Exemplo de surrealismo: o cinema*, no qual preconiza a gravação do real, que, combinado com a imaginação do cineasta e com as técnicas de redução da velocidade, de aceleração e de desfoque, cria uma estética surrealista. Toda sua concepção do cinema encontra-se reunida nesse artigo, no qual ele afirma

a superioridade do real e da invenção extraordinária da natureza em relação ao artifício das encenações tradicionais. Como Guillaume Apollinaire, em 1909, Painlevé pensa que “o cinema é criador de uma vida surreal”. Um ano mais tarde, em 1925, após sua primeira palestra na Academia das ciências, ele escreve *Drame néo-zoologique*, um texto pseudocientífico inteiramente surrealista.

É tão suave o plasmódio dos mismomicetos, o prorrhynchus sem olhos de cor terna dos cegos de nascimento, e sua trompa cheia de zooclorelas solicita o oxigênio de fontinalis antipirética, ele tem uma faringe disposta em roseta, exigência locomotora córnea, estúpida e nenhum calcário. (...) <sup>348</sup>

Apaixonado pelo documentário, Painlevé quer adaptá-lo às experiências científicas. Para tanto, organiza um pequeno estúdio na casa dos Hamon. Depois de pescar espécimes de camarões, de pulgas d'água e outros animais marinhos, ajudado por Geneviève, ele dispõe os objetos de estudo em aquários dentro do estúdio. Auxiliados por André Raymond, trabalhando como operador, eles realizam diversas experiências.

Foi então que decidi instalar um pequeno estúdio de filmagem na “casa do diabo” (...). Foi lá que comecei minhas primeiras tomadas. Foram feitas com pouquíssima luz ou com a luz externa no pequeno estúdio que ficava no alto da casa. Ali tínhamos aquários, em sua maioria feitos ou lacrados por Geneviève. Buscávamos água do mar dois quilômetros mais abaixo. <sup>349</sup>

Ao mesmo tempo, Jean Painlevé participa de algumas corridas de automóvel, atua em peças de vanguarda surrealistas e no filme de René Sti, *Linconnue des six jours* [O desconhecido dos seis dias], junto com Michel Simon. <sup>350</sup> Como revelam algum de seus escritos, considerava o surrealismo um divertimento mais interessante do que realmente sério.

Em 1922, me deixei tapear por um tal de Ornstein, conhecido como René Sti, que se dizia cineasta e se considerava um homem do teatro. (...) Aceitei ser levado em aventuras de ator (...). Foi assim que atuei com Michel Simon, que tinha acabado de terminar *Feu Mathias Pascal*, de Marcel L'Herbier, e com Antonin Artaud, que tinha atuado em *Jeanne d'Arc*, de Dreyer. <sup>351</sup>

O cientista se dedica a desenvolver suas pesquisas na tela. Seu primeiro filme, *L'oeuf d'Epinoche: de la fécondation à l'éclosion* [O ovo do carapau: da fecundação ao nascimento] feito a partir dos trabalhos dos Professores Wintrebert e Young Ko Ching, é o assunto de uma palestra na Academia das Ciências em 1925. Painlevé elabora para esse curta-metragem uma lente para as tomadas que permite ampliar

um objeto dez mil vezes, e um objetivo periscópico para clichês submarinos.<sup>352</sup> Para seu filme, Painlevé contrata André Raymond, operador de Sti, que construiu uma câmera capaz de realizar a tomada “imagem por imagem”, além de gravação acelerada. A filmagem acontece em Port Blanc, em um estúdio previsto para isso. A pequena equipe se organiza em torno do ovo com a câmera. Durante essa experiência, Painlevé aprende todos os rudimentos da montagem.

Eu fumava muito (...). Quando estava montando o filme, queimei a cópia, tirei outra, e tive que montá-la rapidamente para a projeção na Academia e montei ao contrário, por engano, um trecho em que se via o coração embrionário exposto sobre a bola nutritiva e expulsando os glóbulos sanguíneos ao invés de atraí-los... Fiquei horrorizado mas não disse nada, e depois do fim, alguns especialistas surpresos com essa sequência pediram para rever o filme, eu sugeri para o dia seguinte, devido à hora avançada. De volta ao meu quarto, corri para inverter o pedaço em que se via o coração exposto... de modo que os especialistas não reviram esse fenômeno estranho (...). Se eu tivesse simplesmente dito que era um erro de “montagem”, sendo que o cinema já era considerado uma mistificação, creio que o cinema teria sido proibido nos laboratórios e nas Universidades...<sup>353</sup>

Efetivamente, não é simples reconhecer a utilidade do cinema no domínio científico. Painlevé tentava ser o mais rigoroso possível, renunciando a toda encenação, da mesma forma que Etienne-Jules Marey e suas cronofotografias. O animal, estudado fora de seu contexto natural, encontra-se colocado em um fundo geralmente negro. Seus comportamentos foram previamente observados e, em seguida, foi retirado de seu meio para ser inserido em um aquário, onde foi filmado detalhadamente com outros congêneres. Algumas sequências filmadas em externas e na beira do rio, à exceção da microcinematografia, necessitam de iluminação portátil. As falhas na eletricidade de Port Blanc fizeram com que Painlevé levasse de Paris um conjunto de geradores. Mesmo com todas as dificuldades técnicas, Painlevé consegue lançar *L'oeuf d'épinoche*, e apresenta também, em 1927, *Daphnie* [Clodóceros], *Le Bernard l'ermite* [Bernardo-eremita], *La pieuvre* [O polvo], *Cils vibratiles* [Cílios vibráteis] e *L'oursin* [O ouriço-dó-mar].<sup>354</sup> Para *Le Bernard l'ermite*, Maurice Jaubert se propõe a gravar uma música de Bellini, e depois, para *Hyas et sténorinques* [Hyas e estenorinques], um movimento de Chopin. Painlevé dará preferência à música clássica, aos ritmos do jazz de Duke Ellington, Louis Armstrong ou ainda, Cab Calloway. Essa colaboração com Painlevé permitirá a Jaubert sua ligação, anos mais tarde, com o jovem Jean Vigo.

Ao longo desse mesmo período, o biólogo participa de um filme radicalmente diferente no que diz respeito ao gênero animalista: *Mathusalem*, com Antonin Artaud. Mesmo sem perder o gosto pela fantasia surrealista, Painlevé aceita a pro-

posta de Ivan Goll, levando o cinema a interferir no teatro. Cinco sequências correspondentes a cinco passagens da peça são projetadas, apresentando assim Mathusalem, um grande rei burguês do mercado dos sapatos, que, ao ter sua fortuna ameaçada, cai em desespero e angústia. Podemos observar nesse filme um pouco do espírito Dada, do ritmo futurista e temas surrealistas que se manifestam tanto nos diálogos quanto nas encenações.<sup>355</sup> O enredo é fantástico: as primeiras sequências filmadas apresentam um comerciante de sapatos dormindo que sonha conquistar o mundo. Em seu sonho, ele comanda o ataque a três autoridades: um capitão de monóculo (De Wybo), outro oficial de finanças (Painlevé) e o último, um caçador da África (Artaud). Após muito tempo mergulhado no sonho, Mathusalem compra o teatro do Trocadéro e dirige os ensaios do monólogo de Hamlet (Painlevé), substituindo o crânio de Yorrick por um sapato da marca do burguês, quando surge a visão da Madame Mathusalem, vestida de bule, oferecendo chá a todo momento, e que se aproxima de uma janela e grita: "Vejam, um enterro". Painlevé aparece, então, no volante de um Bugatti, conduzindo o cortejo fúnebre no qual Artaud, vestido de cardeal, seguido pela família do defunto, se desloca de patinete. Uma sequência que lembra estranhamente o enterro de Rolf de Maré em *Entreato*, de René Clair. A cerimônia é animada ao som de um foxtrote composto por Max Jacob. Na euforia artística da época, Painlevé encontra, em 1927, outros companheiros do Surrealismo e dos movimentos de vanguarda, como, por exemplo, Luis Buñuel. Dois anos mais tarde, conhece Serguei Eisenstein, com o qual manterá uma correspondência irregular e uma grande amizade.

Em 1928,<sup>356</sup> na companhia de André Raymond, Painlevé e Geneviève realizam *Loursin*; depois, com um novo operador, Eli Lotar,<sup>357</sup> eles se interessam pela vida dos crustáceos (caprelas e pantopodas). Jean Painlevé vê-se nesse momento reconhecido pelo meio científico, e seus filmes acabam por convencer os pesquisadores das vantagens que o filme trazia para o conhecimento do mundo marinho. Dentro desse contexto favorável, Painlevé inicia um projeto ambicioso: cria em 1930 o Instituto do Cinema Científico que acompanha a criação de uma sociedade de produção A Cinegrafia Documental, transformada em seguida em Documentos Cinematográficos, cujo objetivo era a pesquisa para e pelo cinema. O físico D'Arsonval, o químico Georges Urbain e o zoólogo Georges Bohn ocupam, após Painlevé, a cadeira de presidente do Instituto. Oferece em 1955 o cargo a Lucien Boll, aluno de Etienne-Jules Marey e criador do cinema rápido.<sup>358</sup>

Como planejavam esses últimos, o cinema como ferramenta de pesquisa encontra seu lugar a partir desse período, graças a Painlevé, e a sua instituição reconhecida por todos. O filme torna-se um elemento de referência, assim como o livro. Dois aspectos impulsionam a obra de Painlevé: de uma parte, o cinema científico-pedagógico, popular e poético; de outro lado, um cinema científico de pesquisa, mais especializado e de difícil acesso para os não-iniciados. Assim, muitos desses filmes possuem duas versões, como *Cristaux liquides* [Cristais líquidos], filme di-

dático criado a partir do complexo *Cristaux liquides: textures nématiques* [Cristais líquidos: texturas nemáticas].

Quando um filme permitir uma comunicação científica, ele será automaticamente qualificado de filme de pesquisa. Tal filme poderá ser original ou não, as referências e as filmografias especializadas se tornarão necessárias aos grandes cientistas como a bibliografia indispensável aos autores que querem publicar sem provocar a reprovação de seus predecessores.

Em 1930, Painlevé produz mais quatro filmes de referência: *Traitement experimental d'une hémorragie chez le chien (ou le sérum du Docteur Normet)* [Tratamento experimental de uma hemorragia canina (ou o soro do Dr. Normet)], *Chirurgie correctrice et réparatrice du Dr. Claoué* [Cirurgia corretora e reparadora do Dr. Claoué], *Electrolyse du nitrate d'argent* [Eletrólise do nitrato de prata], *Evolution du grain d'argent* [Evolução do grão de prata], e também alguns filmes populares como *Crevettes* [Camarões], com músicas de Delannoy, *Crabes* [Caranguejos], com a colaboração de Lotar e Jaubert, e, finalmente, *Le homard* [A lagosta]. *Crabes* foi um dos filmes mais elogiados por Henri Langlois, que não hesitou em projetá-lo na Cinemateca Francesa. *Traitement experimental d'une hémorragie chez le chien* expõe na tela a invenção revolucionária de um soro policitrato que substituiria o sangue. Painlevé, fascinado por todas as novidades técnicas, interessa-se também pelo estudo da cirurgia estética, aprofundado pelo dr. Claoué, e lhe dedica um filme de cinco minutos.

O dr. Claoué inventou métodos e instrumentos para todos os casos de aperfeiçoamento da pele da barriga, das nádegas, dos seios...(...). Uma vez, trouxe-lhe uma cabeça de mulher cujo corpo estava reservado aos estudantes de medicina. Tomei o metrô na estação Odéon (...) e desci em Lamarck para chegar a tempo ao Pathé-Natan, onde filmávamos. Mas quando ia deixar o vagão, o papel que enrolava a cabeça conservada em formol caiu, e o rosto se descobriu, provocando terror nos passageiros aterrorizados, e muitos gritaram "assassino!", o que me fez correr e escalar as intermináveis escadas que levavam à saída (...). Refugiei-me rapidamente em um prédio logo em frente e me salvei. (...) Dr. Claoué me orientava em minhas atividades, financeira e administrativamente, e nosso objetivo principal era escapar de todo e qualquer controle oficial.

Para suas pesquisas, Painlevé não hesitou em entrar na ilegalidade. Seu combate pelo progresso da ciência e do cinema aliava-se ao seu engajamento político antifascista.<sup>359</sup> Segundo Brigitte Berg, o cientista adquire um "lado anarquista" que se revela em suas ações de ajuda mútua, com um pensamento crítico muito inde-

pendente e comportamento solidário. Tal solidariedade faz com que Jean Painlevé se torne um polo de atração para todos os artistas e associações que defendem um ideal libertário, assim como Jean Vigo, que mantém com ele uma correspondência amigável de 1930 até sua morte.

Diga sinceramente, *A propósito de Nice* te agradou? Fico muito inquieto ao imaginar a projeção para o público. (...) Antes de mais nada, eu queria provocar náusea. Ao menos enxergar no cinema tudo aquilo que não suportamos ver ou o que vemos com indiferença, com comodismo ou com um prazer de grande natureza! Mas provoqueei náusea através das imagens dos operários e a com a atmosfera da fábrica (...). Tudo o que tenho de mais simpático.<sup>360</sup>

Como fizera para Man Ray em *L'Étoile de mer*, Painlevé ajuda Vigo com os acessórios de *Atalante*, fornecendo-lhe as mãos cortadas para a sequência da cabine do Pai Jules. Por outro lado, Vigo recorre ao documentarista em 1930, para a inauguração de seu cineclubes em Nice. Nessa mesma época, Painlevé redige alguns artigos sobre o gênero do documentário, principalmente para os jornais *Monde*, *Soir* e *Vu*, em que trata das questões dos filmes científicos e do cinema etnográfico. Depois da estreia de *Étude de Sang* [Estudo do sangue] em 1932, os anos de 1933 e 1934 trazem a morte de seu pai e de seu amigo Jean Vigo, mas também o nascimento de *La Digitaline nativelle* [Idem] e de *L'Hippocampe* [O cavalo-marinho]. Graças ao engenheiro de som da Pathé, que lhe fornece uma câmera de 35mm dentro de uma caixa impermeável – uma “sete”, como se chamava então, em razão dos sete metros de película –, Painlevé realiza suas primeiras tomadas submarinas.

Isso aconteceu em Arachon, onde os marinheiros da estação giravam a manivela que me trazia ar comprimido dentro da máscara do escafandro Fernez. Em um dado momento, eu não recebia mais ar. Subindo desesperadamente, encontrei dois marinheiros que brigavam, sem saber em que ritmo deviam girar a manivela...Foi uma alegria conhecer o escafandro autônomo do comandante Le Prieur com a máscara que nos possibilitava liberdade para respirar. Foi então que, em 1934, fundamos o Clube Submarino em Saint-Raphaël (...), que se transforma no Clube dos Escafandros e da Vida Submarina por seis votos do Conselho de Administração contra um (o meu).

Painlevé funda o Clube Submarino que prefigura as pesquisas do comandante Cousteau e que se transformará em filme popular em 1935. Painlevé associa-se ao dr. Claoué na criação da Associação para a Documentação Fotográfica nas Ciências. Paralelamente a essas experimentações, forma com Bergery o Front Commun,

celebrando o antifascismo para onde leva Hamon. Sua passagem na origem da organização é rápida, em razão de algumas desavenças com Bergery e outros membros.

Em 1934, dei um cheque para o Front Commun. Esse cheque certamente não foi utilizado para os devidos fins, e se for para acusar, acuso Cadeau, sindicalista e policial infiltrado, de quem, na minha inocência da época, nunca desconfiaria. Mas fui rapidamente libertado, uma vez que eu e Augustin Hamon deixamos o Front Commun.

O antifascismo tornou-se um combate maior para Painlevé, que não aderiu a mais nenhum movimento político e que preferiu lutar sozinho ao lado dos independentes, correndo muitas vezes graves riscos, como, por exemplo, quando vai para a Áustria participar do quadro da comissão de investigação constituída pelo Comitê Mundial contra a Guerra e o Fascismo. Esse engajamento não o impede de continuar a escrever outro enredo, *La tragédie de la ville d'Ys* [A tragédia da cidade dos Ys] (1935), dois anos após a animação *Barbe Bleue*, feita a partir das esculturas de René Bertrand e de seus três filhos, as quais marcam a primeira tentativa de animação de esculturas na história do cinema francês. Com trilha sonora de Maurice Jaubert, esse curta-metragem colorido de treze minutos refoma o conhecido conto utilizando o Gasparcolor, um processo de cor desenvolvido pelo húngaro Bela Gaspar.

Com a ajuda de massa de modelar armada em metal, o escultor René Bertrand, auxiliado por seus filhos, de seis, sete e oito anos, cujos dedos fazem maravilhas, modela cada personagem entre as tomadas de imagem. Ele descobre que, ao pegar três gestos sucessivos de uma única imagem, obtemos uma plasticidade extraordinária do gesto. O filme, porém, cuja rotação dura três anos, de 1934 a 1937, estava, então, pronto pela metade, já que a primeira metade era um tanto fraca e a segunda magnificamente animada.

O diretor interroga-se sobre uma possível adesão ao movimento do Front Populaire, no poder há um ano. Em alguns de seus depoimentos, muitas vezes favoráveis às convicções comunistas, suas afirmações exprimem o gosto pela independência e uma desconfiança em relação a qualquer poder. Apesar de suas hesitações, Painlevé se viu nomeado responsável pelo departamento de filmes do Palais de la Découverte onde, com Geneviève, produz *La spirale de l'évolution* [A espiral da evolução], colocando em cena milhares de animais e plantas.

Geneviève Hamon criou uma série de maquetes de fundo e de animais inventados, extraordinários. É com ela que fiz praticamente todos os fil-

mes, principalmente os relacionados às ciências naturais, criando a maior parte dos animais de *La spirale de l'évolution* para o Palais em 1937.

1937 também é o ano de produção de um filme de cunho mais poético e metafísico, menos conhecido pelo público, *Voyage dans le ciel* [Viagem no céu], que revela um novo aspecto do cineasta, mergulhado em suas interrogações que ultrapassam o quadro da ciência materialista.

É suficiente, em uma noite bem estrelada, deitar na serragem, olhar para o céu e esperar intensamente que os astros pisquem de cansaço. Logo, a sonolência libera o corpo, a cúpula celeste encobre a catedral, o pensador desaparece, nos sentimos aspirados no infinito, e a viagem começa ao mesmo tempo em que os grilos cantam a música das esferas em engrenagens mal lubrificadas. Tudo se simplifica, tudo se explica: o cheio que estava vazio e o vazio que estava cheio. O éter imponderável é um mármore de transmissões instantâneas. A matéria é apenas um buraco. Mas ao retornar dessa aventura, acreditamos que tudo foi um sonho e é por isso que achamos poucas pessoas dignas de confiança para testemunharem. No entanto, ao orquestrar a Lua com a ótica moderna, constatamos que só resta atravessar as lentes para colocar os pés no chão. De onde: viagem no céu.

Em 1938, Painlevé escreve outros enredos como *Le jeu du surhomme* [O jogo do super-homem], com o pseudônimo de P. J. Alpin, e *Tétard devient Monsieur Teste* [Tétard vira o senhor Teste], ou *Les rayons de la mort* [Os raios da morte], inspirado no personagem de Paul Valéry,<sup>361</sup> assim como em *Strioscopie des tourbillons* [Estrioscopia dos turbilhões].

No ano seguinte, roda dois grandes filmes relacionados diretamente com os tristes acontecimentos da época, *Le vampire* [O vampiro] e *Solutions françaises* [Soluções francesas], assim como outro, inacabado, sob o título de *Les évacués* [Os evacuados]. Uma referência ao fascismo, *Le Vampire*, que tem a abertura acompanhada pela música de Duke Ellington, põe em cena um rato que ataca um coelho para se alimentar de seu sangue, simbolizando a ameaça que pesa sobre a maior parte da Europa. Filme de encomenda que visava lutar contra a propaganda nazista, a qual afirmava a superioridade industrial e científica do Reich, *Solutions françaises* propõe uma galeria de retratos dos maiores pensadores franceses desse período, como Paul Valéry, Jean Perrin, Paul Langevin, Marie e Irène Curie, Frédéric Joliot e Bataillon. Durante a ocupação alemã, Painlevé se dedica exclusivamente à luta antifascista, deixando seus projetos cinematográficos e de pesquisa para combater o nazismo. A Gestapo coloca sua cabeça a prêmio, denomina-o de “homem de marron”, e não hesita em invadir casas em seu encalço. Muitas vezes, ele ficava



escondido durante semanas em prédios abandonados. Para se proteger na república espanhola, passava pela fronteira debaixo d'água, nadando nas profundezas do mar com seu escafandro. Acompanhado de dois voluntários da Resistência, desarma um campo na baía de Cavalaire, permitindo às tropas aliadas desembarcar. Junto com outros escafandristas, participa da colocação de bombas para a destruição da Muralha do Atlântico. Jean Painlevé falou muito pouco de seus atos de bravura.

Durante o governo provisório, o Comitê de Liberação do Cinema Francês o nomeia diretor do Cinema Francês, cargo que ocupará até maio de 1945. Assim, vê a possibilidade de colocar em prática um projeto que o inspirava: a reorganização total da indústria do cinema francês pela fundação das cooperativas operárias. Não houve tempo suficiente: o ministro de informação M. Teitgen o obriga a se demitir. Conservando sua desconfiança em relação às instituições do Estado, Painlevé se posiciona contra o Idhec [Institut des Hautes Études Cinématographiques] e o Festival de Cannes, recentemente criados.

O complexo dos incapazes: "governar". Em um cara a cara solene com Teitgen, no qual, uma vez mais repeti que recusei a me demitir, ele me dizia: "O que conta, Painlevé, é governar". O Idhec foi fundado em Nice. Aceitei participar, pois trata-se apenas de uma cobertura para evitar o STO<sup>362</sup> para os jovens. Mas me posicionei contra, pois era ridículo falar de "Hautes Études", uma vez que não existia estudo. Transformou-se em um refúgio de medíocres. Basta contar o número de cineastas que saíram do Idhec, em relação ao número impressionante daqueles que não se dispuseram a entrar ou pediram demissão. Mesmo sendo contra essa feira chamada Festival de Cannes, não pude impedir os louros dados por decisão superior, visto que a profissão, com todos os seus paus-mandados e seus puxa-sacos, era a favor. Vimos virulentos "fustigadores" da fauna do cinema transformarem-se em capachos, aceitando a oficialização.

Retoma a sonorização de seu filme *Le vampire* (1945) e assume a posição de presidente da Federação Francesa dos Cineclubes e, também, da secretaria da Associação Internacional de Cinematografia Científica. Trabalha em mais dois filmes de pesquisa, *Gels thixotropes* [Gelos tixotrópos] e *Détermination des limites d'Attenberg* [Definição dos limites de Attenberg], e colabora com jovens cineastas, muitas vezes oferecendo a película necessária para a realização de seus filmes, como no caso de *Farrebique*, de Georges Rouquier. Em 1946, auxilia no trabalho de dois filmes e dá continuidade a outro projeto pessoal intitulado *Convocation ultrasonique* [Convocação ultrasônica], *Formation conchyologique physico-chimique* [Formação conciológica psico-química], *Phrygane* [Tricópteros], *Dytique* [Dítico] e também a *Les assassins d'eau douce* [Os assassinos de água doce] e *Jeux*

*d'enfants* [Jogos infantis]. Um ano mais tarde, termina *Notre planète la terre* [Terra, o nosso planeta], iniciado há dez anos. Nesse período são lançados três filmes de pesquisa (*Anneaux de Newton sur plaque d'argent soumise aux vapeurs d'iode* [Os anéis de Newton sobre placa de prata expostos ao vapor de iodo], *Albinisme* [Albinismo], *Méthode de ventilation des galeries* [Método de ventilação das galerias]) e outro filme popular, *L'oeuvre scientifique de Pasteur* [A obra científica de Pasteur], com Rouquier.

O biólogo dedica-se também à atividade de criação de joias, de ourivesaria e de estanho impresso, cujos desenhos trazem a forma de animais marinhos criados por Geneviève para a sua marca JHP. Uma boutique chamada Hippocampe é inaugurada nas galerias da Printemps. A ideia é mais uma fantasia do casal do que propriamente uma empresa, e mesmo tendo seu momento de glória, foi apenas uma ocupação secundária para os dois cientistas. Nesse mesmo ano de 1948, Painlevé participa da criação da União Mundial dos Documentaristas em parceria com Joris Ivens, Henri Storck, entre outros. Seu objetivo principal era reforçar a importância do documentário científico no cinema francês. Essa vontade o conduzirá à Cinemateca Francesa, onde apresenta e explica seus filmes. Em uma de suas conferências, em 5 de fevereiro de 1948, defende a Academia do Cinema fundada por Georges Franju, afirmando o papel essencial do cinema como “elo universal da cultura”: “O cinema é o único instrumento de investigação geral que foi encontrado depois de mais de duzentos anos”.

Painlevé interessava-se pelo cinema pedagógico e, assim como Cauvin, acreditava que o filme era uma ferramenta educativa de primeira ordem: “O filme deve ser uma ferramenta para ajudar em sala de aula, da mesma forma como os lápis e as pranchetas (...) e não deve substituir o esforço do aluno”. Essa preocupação já pode ser notada nas declarações de seu pai, Paul Painlevé, antigo ministro da Instrução Pública, que havia criado a Comissão de Estudos de ensino para o cinema trinta e cinco anos antes.

Durante os anos 1950, o cientista participa da fundação do Grupo dos 30 com Chris Marker, Alain Resnais, Pierre Kast, Georges Rouquier e Etienne Laly. Tratava-se de promover o gênero do documentário que o biólogo reconhecia em todos os filmes que, por meios racionais ou emocionais, tem por objetivo ampliar o conhecimento humano e expor os problemas e as soluções do ponto de vista econômico, social e cultural.

De desenvolvimento totalmente anarquista, o documentário na França atingiu o seu ápice, independentemente de qualquer subvenção, com assuntos heteróclitos, cada um filmando às pressas e sem condições, mantendo-se fiel à vanguarda de 1925. É a mais rica variedade de inspiração, a liberdade total.

Apesar das diversas responsabilidades nas instituições que ajudou a fundar, Painlevé continua a produção de seus filmes com Geneviève, sua única colaboradora. *Phototaxie des chronoplastes* [Fototaxia dos cronoplastas] é finalizado em 1953, seguido em 1954 e 1956<sup>363</sup> de *Oursins* [Ouriços-do-mar] e *Les danseuses de la mers* [As dançarinas do mar], rodado graças à Caméflex 16/35mm criada por Geneviève. Reconhecido pelas vanguardas no período entre as duas grandes guerras e no período da Resistência entre 1939 e 1945, Painlevé parece não interessar mais o público a partir dos anos de 1950. Apesar dessa queda de interesse, ainda produz *Larve de cerianthe* [Larva de ceriante] e *Évolution de l'embryon de roussette* [Evolução do embrião do morcego], seguidos de um ensaio popular intitulado *Méthode Penchenat d'ostéo-kinésithérapie* [Método Penchenat de osteo-quinésiterapia] e mais cinco novelas técnicas. Em 1960, produz *Comment naissent les méduses* [Como nascem as medusas], filme que mistura ciência e poesia e que traz de volta seu sucesso junto ao público.

Quando o cinema é inspirado por fatos simples, banais, colocados sem artificialidade na natureza, sempre haverá uma poesia pura de beleza pictural inigualável. Simples e complicados, as linhas e os ritmos registram-se como eternos. É missão do cinema transmitir ao homem essa evocação da natureza naquilo que há de mais inevitável, de mais cômico.

Essa missão que Painlevé designa ao cinema se parece muito com o que Élisée Reclus escreveu em *L'Homme et la Terre*, ao falar de poesia e de natureza. Um olhar particular sobre essa última obra veiculada pelos anarquistas do fim do século XIX e no começo do século XX nos aproxima dos fundadores dos primeiros grupos naturistas,<sup>364</sup> hoje esquecidos, e que figuram, sem dúvida, entre os primeiros ecologistas.

Painlevé realiza em 1961 *La crevette et son bopyre* [O camarão e seu bopiro], seguido de *Crevettes, Histoires de crevettes* [Histórias de camarões] e *Octopus vulgaris* [Octópodes], produções pedagógicas que contrastam com as mais sérias como, por exemplo, *Dynamique de la mue chez Leander serratus* [Dinâmica da troca de casco do Leander Serratus] e *Les animaux du chenal* [Os animais do canal]. Em 1967, *Les amours de la pieuvre* [Os amores do polvo] é filmado em partes por Geneviève Hamon, assim como *Diatomées* [Diatoméceas]. Durante os anos 1970, Geneviève também o auxilia em *Les Tarets* [Os teredem], *Acéra ou Le bal des sorcières* [Acerácea ou o baile das bruxas], e *Cristaux liquides*, seus filmes mais conhecidos. Com seu cinema “da água”, *Les pigeons du square* [Os pombos do parque] (1982) marca uma exceção. Painlevé aparece em cena em um parque e, ao falar como um professor, explica o mundo singular das pombas para as crianças que estão ao seu redor. Última produção de Painlevé, o filme termina com uma homenagem a Etienne-Jules Marey, criador do cinema científico.

Domínio nunca aprofundado por Painlevé, à exceção de alguns artigos, a etnologia também o atraía, como podemos ver em seu curta-metragem inacabado *Les coiffures africaines* [Os penteados africanos] (1985). No ano seguinte, Geneviève falece. O biólogo nunca mais produzirá. Com o pseudônimo de Yann O'Bara, Painlevé escreve mais de sessenta sainetes de uma peça, *Le théâtre de la dérision* [O teatro da derisão] e, em 1988, um texto desesperado, *Traversée du miroir* [A travessa do espelho]. Morre em 2 de julho de 1989, com 87 anos.

## 1927-1930: OS ANARQUISTAS DIANTE DA EVOLUÇÃO CINEMATOGRÁFICA E DOS MOVIMENTOS DE VANGUARDA

Como os surrealistas, entre eles Painlevé, os anarquistas questionam-se sobre os avanços sociais prometidos pela Revolução Russa. Em 1925, um grupo de sindicalistas revolucionários libertários aderiu com entusiasmo ao Partido Comunista. Rapidamente, porém, compreendem suas incompatibilidades ideológicas com o Partido e são excluídos pouco depois de sua adesão. Pierre Monatte e Robert Louzon saem desconsolados dessa experiência e decidem fundar uma revista, *La Révolution prolétarienne*, para combater a concepção dogmática e burocrática comunista, tendo por objetivo agrupar operários em torno desse ideal. A filósofa Simone Weil frequentou esse grupo no início dos anos de 1930 e comentou o fato em sua *Condição operária*.<sup>365</sup> A chegada em Paris dos participantes da Revolução Makhnoísta, como o próprio Makhnó e Piotr Archinov, confortou os anarquistas franceses sobre as possibilidades de entendimento político com os comunistas russos. Após 1921, os jornais libertários passam a publicar informações relativas às ações repressivas e assassinas dos bolcheviques sobre os marinheiros de Cronstadt e sobre a revolta dos camponeses ucranianos, animada por Makhnó. Mas a Rússia estava muito longe, e alguns libertários estimavam que um movimento de aproximação fraternal entre comunistas e anarquistas era impossível. Os próprios anarquistas russos, descrentes em seus compatriotas comunistas mas não nos franceses, acreditam na eventualidade de uma organização anarquista comunista revolucionária na França. Em novembro de 1926, saiu uma brochura intitulada *Plate-forme*

*d'organisation de l'Union générale des anarchistes* [Plataforma de organização da União Geral dos Anarquistas]. A proposta do grupo buscava a aproximação de três tendências libertárias do movimento: os anarco-sindicalistas, os comunistas libertários e os anarquistas individualistas. A União dos Anarquistas (U.A.), de Sébastien Faure, nascida em 1920, se transformou em 1927 na União Anarquista Comunista Revolucionária (U.A.C.R.), seguindo a evolução plataformista. Com a confusão de ideias, alguns libertários, como Archinov, abandonam totalmente os princípios anarquistas e, anos depois, ligam-se à Ditadura do Proletariado.

Em 1927, os surrealistas e os anarquistas se uniram a todos os partidos de esquerda nas grandes manifestações do momento em favor de Sacco e Vanzetti, cuja condenação à morte tinha sido confirmada em abril. *La Révolution surréaliste*, a revista do movimento, manifestou seu apoio aos dois anarquistas italianos. Cineastas registraram as cenas históricas em que milhares de pessoas desfilavam nas ruas de Paris em favor dos condenados, um raríssimo acontecimento de apoio geral a anarquistas, só igualado nas manifestações do 1º de maio em homenagem aos anarquistas americanos enforcados (1887). Por detrás das câmeras estavam os operadores dos cinejornais Gaumont e Pathé, mas também, com uma visada arquivística e documental, os operadores Sauvageot e Lucien Le Saint, dos Archives de la Planète, financiados por Albert Khan. O filme *Manifestation en faveur de Sacco et Vanzetti* [Manifestação em solidariedade a Sacco e Vanzetti], rodado por Sauvageot no dia 10 de agosto de 1927, constitui uma das peças fílmicas dos Arquivos Visuais e do Comitê Nacional de Estudos Sociais e Políticos (1916 a 1931).<sup>366</sup> Se os dois operadores de Kahn, designados especialmente para esse trabalho, perto de grupos políticos e sociais não pertencem ao movimento libertário, não é o que acontece com um dos responsáveis pelo CNESP, Félicien Challaye. Segundo Pietro Ferrua, Challaye, enquanto pacifista, se reconhece em alguns preceitos anarquistas. Sua forte ligação com Louis Lecoin<sup>367</sup> o conduz do socialismo moderado ao socialismo revolucionário, apoiando muitos libertários durante o fim da década de 1920 e começo dos anos de 1930. Sua evolução política o reconduziu aos comunistas e, na Segunda Guerra, colaborou com o regime de Vichy.

O cinema, mesmo se exprimia pontos de vista libertários, não era realizado pelos próprios anarquistas, mas por movimentos de vanguarda e documentaristas não-militantes. Com exceção das experiências de Cauvin, os libertários, na confusão das ideias anarquistas-comunistas do fim da década de 1920, não se preocupam nem um pouco com o cinema. Entre 1925 e 1932, o *Libertaire* não abordou o cinema em suas colunas. Mesmo se em 1924 Jean Mitry conseguiu desenvolver a crítica de cinema com análises elaboradas, o fim do período parece se fechar para esse domínio, até adotar posições retrógradas, acusando o cinema de provocar o desequilíbrio nervoso em razão da velocidade da projeção. Nenhum artigo foi dedicado ao movimento surrealista, nem mesmo aos filmes do grupo de Breton,

feitos a partir de 1928. Estranho ao problema estético, o discurso dos militantes se concentra exclusivamente sobre uma crítica social do cinema.

Quando Germaine Dulac adaptou o roteiro *A concha e o clérigo*, de Antonin Artaud (1927), e quando Jacques-Bernard Brunius se engajou com Edmont Gréville em *Elle est bicimidine* [Ela é bicimidine], André Lorulot publicou um texto sobre o cinema e o racionalismo, em que transparecia a inquietação diante da indústria do filme, junto com a desaprovação de um grande número de produções de caráter violento ou afetado, contrabalançado apenas por uma vontade de desenvolver o cinema educador.

Como livre-pensador, Lorulot, antes de mais nada, é contra a censura e contra a indústria cinematográfica que produz filmes que exultam os valores burgueses e católicos. Ele combateu em favor da evolução do cinema educador nas escolas e sugeriu a criação de cooperativas cinematográficas populares, como as que existiam antes de 1914.

Os capitalistas exploradores do cinema se preocupam unicamente com os benefícios! Pouco importa o valor intelectual e moral dos espetáculos oferecidos ao público, desde que as receitas sejam abundantes! (...) Não aparecerá nenhum animador desinteressado para criar o cinema democrático e popular? As cooperativas não tomaram a iniciativa, em colaboração com os sindicatos de artistas, de formar uma empresa independente, que fabrique filmes interessantes? É preciso agir em todos os domínios para que o cinema não se torne o instrumento do fanatismo e da regressão, para que essa descoberta magnífica não seja desviada de seu objetivo emancipador. (...) O cinema será o que desejarmos que ele seja: um esforço em direção à luz e à paz. Um campo imenso está aberto para a ação, para a inteligência e a audácia de nossos jovens amigos, nossos militantes. Mas que eles não fiquem esperando para desbravar, pois há o risco de o eterno inimigo do pensamento envenenar com sua semente maldita.

Essas propostas serão compartilhadas por outros, como os surrealistas Artaud<sup>368</sup> e Buñuel.

### 1. As posições de Antonin Artaud e Luis Buñuel

Segundo Christiane Blot e André Labarrène, em todas as suas formas artísticas, o Surrealismo não se interessou em estabelecer uma outra sociedade, buscou mostrar outras possíveis, visou outros mundos. Sua revolução se concentrou na invenção e na pesquisa de formas e de experiências de vida. Pelo intermédio do sonho,<sup>369</sup> o roteirista Artaud e o cineasta Buñuel examinam suas barreiras, os limites impostos pelas convenções sociais, e dinamitam uma a uma para fazer surgir as forças humanas primeiras do gozo, da liberdade e da crueldade. Para os dois artistas, o

cinema oferece a capacidade extraordinária de organizar imagens irracionais, fazendo eclodir uma série de fotogramas que deixa no espectador uma impressão sobrenatural e mágica.<sup>370</sup> Os temas recorrentes, em Artaud e Buñuel, fixam-se em torno do erotismo e da repressão social. *A concha e o clérigo* apresenta três personagens principais com desejos incontroláveis, que simbolizam o exército, a Igreja e o dinheiro (um coronel, um padre, e uma burguesa). Segundo Artaud, o “roteiro procura a verdade obscura do espírito, em imagens saídas delas mesmas, e que não possuem seus sentidos na situação em que elas se desenvolvem, mas uma espécie de necessidade interior e poderosa que as projeta na luz de uma evidência sem recurso.” Por meio das ilustrações fantasmáticas dos personagens, o autor coloca o dedo na ferida dos códigos morais. A adaptação de Germaine Dulac propõe numerosas sobreimpressões e metamorfoses visuais, que, aplicadas às representações das autoridades militar e clerical, acentuam e ridicularizam os vínculos entre o “sabre e o aspersório”.

Enquanto que os anarquistas trabalhavam a instrução das crianças pelo filme, graças a documentários e produções clássicas, Antonin Artaud e Germaine Dulac iam mais longe na utilização do cinema. “O cinema pressupõe a inversão total de valores, uma subversão completa da ótica, da perspectiva, da lógica.”

Depois de Artaud, Buñuel, em colaboração com Dalí, propôs alguns meses mais tarde um outro curta-metragem surrealista, *Um cão andaluz*,<sup>371</sup> cujas imagens provocam o espectador desde o início. Todavia, o filme rapidamente passou a ser apreciado por um público mundano, o que desagradou profundamente a seu realizador.<sup>372</sup> Poucas são as pessoas que, como Jean Vigo ou Jacques-Bernard Brunius, perceberam a crítica social veiculada por *Um cão andaluz*, que prefigura o ardor de *A idade do ouro*.

Eu quis exhibir hoje *Um cão andaluz* que, por ser um drama interior realizado em forma de poema, não apresenta em nada, creio eu, todas as qualidades de um filme com um tema de ordem social. (...) Tiremos um pouco dos véus da moral, que envolvemos no pescoço. Vejamos um pouco o que está por trás. Um rolha, eis um bom argumento. Um melão, pobre burguesia. Dois irmãos de uma escola cristã, pobre Cristo? Dois pianos de cauda, repletos de cadáveres e de excrementos, pobre pieguice. Por fim, o asno em plano geral, nós o esperávamos. O senhor Buñuel é terrível.<sup>373</sup>

Segundo Alain Weber, *A idade do ouro* deveria ter se chamado *Abajo la constitución!* [Abaixo a constituição!], depois *La bête andalouse* [A besta andaluza]. Diferentemente de *O cão andaluz*, *A idade do ouro* ataca e demole, senão a própria constituição, ao menos uma série de valores e convenções sociais.



A moral burguesa é para mim o imoral, contra o qual devemos lutar. A moral fundada em nossas muito injustas instituições sociais, como a religião, a pátria, a família, a cultura, enfim o que chamamos de “pilares” da sociedade.

*A idade do ouro* (1930) começa com um “ponto de vista documentado” (Vigo). O primeiro intertítulo, “o escorpião é um gênero de aracnídeo que em geral vive sob as pedras”, anuncia os planos seguintes, passando de escorpiões a bandidos miseráveis, grotescos e terríveis. Armados com sabres enferrujados, garfos, pontas de madeira, esgotados e moribundos, eles retiram o último instante de coragem na espera pelos Majorquins, com quem devem combater, e que desembarcam depois de terem enviado previamente os arcebispos para converter os habitantes pagões da ilha. O plano de conjunto dos notáveis colonialistas, ao chegar na nova terra, detalha os dirigentes, padres e militares, que saúdam os cadáveres da Igreja que permanecem presos na costa. A cena tão solene ridiculariza uma sociedade apoiada sobre um cristianismo ultrapassado, estranho ao mundo e às suas preocupações. Indiferente à cerimônia do governador, um casal abraçado que rola pelo chão emite gritos de amor que cobrem o discurso inaugural. Ao longo do filme, o amor destrói os preconceitos, as sujeições e as leis da sociedade. Para os amantes, a passagem do amor à revolta é feita sem conflitos, pois o amor revoluciona em si mesmo, mata os bem pensantes. Como exprime Breton: “O amor recíproco é o único que condiciona a imantação total, sobre a qual nada pode ser tomado.” (*Arcane 17*)

A sociedade, arrebatada e apavorada por esse comportamento, opõe discursos moralizadores dos altos funcionários, padres, das famílias, dos burgueses. Os amantes, separados como cães e arrastados para a cadeia da vida cotidiana, são incitados a se insurgirem contra as leis estabelecidas. A revolta é tomada como uma necessidade. É na relação com o onirismo que reside a grande diferença entre os dois filmes: enquanto *Um cão andaluz* esconde suas intenções políticas sob o sonho,<sup>374</sup> *A idade do ouro* expõe, sem dissimulação, suas animosidades em direção à ordem social, sem recorrer à justificação do inconsciente. Enquanto que *Um cão andaluz* sofreu apenas os ataques dos Camelôs do Rei,<sup>375</sup> *A idade do ouro* despertou a fúria da censura republicana.

Na época, Léon Moussinac escreveu um artigo, no jornal *L'Humanité*, e décadas depois, em *Le cinéma expérimental*, Jean Mitry também comentou o filme. Para ambos, *A idade do ouro* revolucionou o cinema por sua oposição frontal às regras sociais. Dois anos depois, Buñuel se desentende com Dalí após a realização de *A idade do ouro* e tenta lançar uma nova versão do filme “expurgada e obreirista”, chamada *Dans les eaux glacées du calcul égoïste* [Nas águas congeladas do cálculo egoísta]. Segundo Alain Virmaux, o cineasta, seguindo Aragon, voltou-se para o Partido Comunista, deixando para trás suas tendências libertárias. Em 1932, para realizar o documentário *Las Hurdes*, o cineasta aceitou o dinheiro do pintor

vanguardista e militante anarquista espanhol, Ramon Acin, que acabara de ganhar na loteria.<sup>376</sup> Se os depoimentos de Buñuel, principalmente os da juventude, são favoráveis aos anarquistas, com a Guerra Civil Espanhola ele adota uma outra opinião em relação aos libertários: “Eu não era anarquista. Simpatizante, sim, aliás, como até hoje.”

O comportamento excessivo de alguns militantes, anarco-sindicalistas da Confederação Nacional do Trabalho, deixa Buñuel visivelmente mal impressionado. Se ele se aproximou do Partido Comunista e do Ciné-Liberté em 1937, continuou próximo das ideias libertárias, detectáveis nos seus filmes e no seu discurso sobre o cinema. Como podemos verificar em depoimento colhido por Kyrrou.

Octavio Paz disse: “Basta a um homem fechar os olhos para que o mundo exploda.” Parafraseando-o, eu acrescento: Bastaria que a pálpebra branca da tela pudesse refletir a luz que lhe é própria para o universo ir pelos ares.” Mas no momento podemos dormir tranquilos, pois a luz cinematográfica é cuidadosamente dosada e aprisionada. (...) Autores, realizadores e produtores têm muito cuidado para não atrapalhar nossa tranquilidade, deixando fechada a maravilhosa janela da tela sobre o mundo libertador da poesia. Eles preferem que ela reflita temas que poderiam compor uma sequência de nossa vida ordinária, repetir mil vezes o mesmo drama ou nos fazer esquecer as horas penosas do trabalho cotidiano. E tudo isso, naturalmente sancionado pela moral habitual, pela censura governamental e internacional, pela religião, dominada pelo bom gosto e temperada com um humor branco e por outros imperativos prosaicos da realidade.

Como Lorulot e Artaud, Buñuel deposita grande esperança no cinema sem deixar de constatar ao mesmo tempo a preponderância do dinheiro, que gangrena qualquer tentativa de realização poética e refletida. Em carta de 1929 para Yvonne Allendy, Artaud compartilha, com o cineasta espanhol, a desconfiança em relação ao cinema: “Todas as pessoas do cinema são comerciantes. Um artista, um diretor, um roteiro, todos são mercadorias, no sentido exato da palavra.”

Estranhos a qualquer interesse pecuniário, Artaud e Buñuel concebiam o cinema antes de mais nada como uma revolução surrealista, uma revolução cultural destinada a libertar o Homem. É o que confirma Artaud em suas *Mensagens revolucionárias*.

Para mim, não há revolução sem revolução na cultura, quer dizer, em nossa maneira universal, nossa maneira de compreender a vida e de colocar o problema da vida. Despossuir os que possuem é bom, mas me parece melhor retirar de cada homem o gosto pela propriedade. (...) Para amadurecer a cultura será preciso fechar as escolas, queimar os museus, destruir os livros.

Artaud distanciou-se de Buñuel, em seguida afastou-se dos surrealistas Aragon, Breton, Éluard, Péret e Unik, quando eles depositaram suas esperanças no Partido Comunista Francês. Nesse momento, a partir de 1929, *La Révolution Surréaliste* tornou-se *Le Surréalisme au service de la révolution* e Artaud continuou sozinho sua reflexão individualista anarquista.

O que pareceu além de condenável e blasfematório foi eu querer me dirigir somente a mim mesmo quanto ao cuidado em estabelecer meus limites. Foi eu exigir ser deixado livre e senhor de minha própria ação. De que me serve a revolução do mundo se só sei permanecer eternamente doloroso e miserável em minha tumba? Que cada homem não queira considerar além de sua sensibilidade profunda, de seu eu íntimo, eis para mim o ponto de vista da revolução integral. A boa revolução é aquela da qual tiro proveito, para mim e para as pessoas como eu. (...) Sei que no debate atual tenho a meu lado os homens livres, todos os verdadeiros revolucionários, que pensam que a liberdade individual é um bem superior àquele de qualquer outra conquista sobre um plano relativo.

Ele se apresenta como um individualista radical, numa perspectiva que o aproxima dos conceitos de Max Stirner. A figura de Artaud encarna sozinha a tendência "individualista" do Surrealismo. Sua recusa radical de participação em uma ação, cujas implicações excedem os limites do eu individual, foi sem dúvida uma das causas principais de sua exclusão do movimento. Esse "culto do eu", que ele manifesta em suas posições e em suas obras,<sup>377</sup> só podia entrar em contradição com o desejo de abrir o Surrealismo para a política coletivista comunista.

No começo da década de 1930, o coletivismo estava em voga, nas fileiras do Surrealismo e das vanguardas, assim como entre os militantes anarquistas, possuídos por um espírito de revolta geral, em que o Comunismo e o Anarquismo se fundiam. O cinema continha as marcas desse fenômeno, com a produção de obras que chamavam a atenção para a cooperação operária. No centro dessa tendência, uma individualidade libertária eclode, conciliando ao mesmo tempo a poesia das formas e a militância anarquista. Personalidade que será redescoberta e estudada por Paulo Emilio Salles Gomes, em seguida por Pierre Lherminier. Definindo uma virada na história do cinema francês, Jean Vigo fez sua aparição.

## JEAN VIGO, UMA GUINADA

Jean Vigo nasceu em Paris no dia 24 de abril de 1905, filho de Emily Clero e Miguel Almercyda, dois militantes anarquistas.<sup>378</sup> Em 1898, Almercyda chegou em Paris, trabalhando como retocador de fotografias em Montmartre, passou a frequentar Laurent Tailhade e o meio libertário.<sup>379</sup> O “efebo com olhos de gazela”, como Tailhade o chamava, impressionava pela beleza, vitalidade e inteligência. Com um ímpeto natural, Almercyda participou de ações “ilegais”<sup>380</sup> e se envolveu em inúmeras brigas.<sup>381</sup> Em 1902, tornou-se jornalista e escreveu artigos para *Le Libertaire*.

Em seus primeiros passos como jornalista, Miguel foi o encarregado da coluna “Caminhos do acaso”. Foi no seu escritório, onde trabalhava-se pouco e conversava-se muito, que conheceu sua futura companheira de longos anos tumultuados, a mãe de Jean Vigo, nascido em 1905. (...) Sua situação material estava longe de ser brilhante. O fotógrafo Maes (sic), cansado de seu empregado tão “fantasioso” (...), demitiu-o. Para sobreviver, o casal recorreu a diversos expedientes reprovados (...) pela moral burguesa. Durante muito tempo, notas de dinheiro, que não safam do Banco da França, (...) foram um perigoso ganha-pão. De vez em quando, a ajuda de amigos com mais dinheiro assegurava alguns dias de tranquilidade ao casal. Tiveram que mudar de casa inúmeras vezes, até encontrar refúgio num hotel mais do que modesto na rua das Gardes, em pleno bairro Goutte d’Or. Foi lá, e não na rua Polonceau,<sup>382</sup> que Jean Vigo veio ao mundo, no dia 26 de abril de 1905.<sup>383</sup>

Depois do nascimento de seu filho, o casal instalou-se em um lugar modesto, na rua Polonceau.<sup>384</sup> Residência e escritório, foi nesse imóvel que surgiu o primeiro número de *La Guerre Sociale*, que se tornaria o principal periódico revolucionário e antimilitarista do período de 1906 a 1912. Amiga do casal, a anarquista neo-malthusiana Jeanne Humbert aprendeu a estenografia graças a Almereyda e foi a madrinha do futuro cineasta, o padrinho foi Fernand Desprès.<sup>385</sup> A antiga participante da Comuna<sup>386</sup> Janine Champol tornou-se a babá de Jean Vigo.

Emily me passou seu bebê. Eu senti uma infinita afeição por esse pequenino ser. Eu tinha uma amizade admirativa por seus pais que resistiu a vários abalos, e também nutria grande afeição pelo filho deles. Imediatamente, me nomearam sua madrinha, e Francis Desprès o padrinho, laicos, como não podia deixar de ser. O batismo não era cogitado para esse filho de anarquistas, que mais tarde veio a ser mais puramente anarco do que foram seus pais. A partir de então, levei a sério meu papel de madrinha, e durante muito tempo Jean Vigo me chamou assim.<sup>387</sup>

Os textos virulentos de Almereyda lhe valeram muitos encarceramentos nas prisões da Santé e de Clairvaux, sempre ao lado de Eugène Merle.<sup>388</sup> Durante esses períodos de detenção, Gustave Hervé retomou o *Guerre Sociale* e assumiu sua direção. Além de seus artigos, o pai de Jean Vigo se distinguia pelos encontros e pelas intervenções com outros militantes anarquistas nos combates de rua contra os Camelôs do Rei. Em 1913, fundou o jornal satírico *Le Bonnet Rouge*, de início um semanário, depois um diário, que veio a ser o inimigo declarado do movimento monarquista da Action Française.<sup>389</sup> Em 1914, as críticas de Almereyda, junto com sua participação na campanha de deserção lançada pela Associação Internacional Antimilitarista e pelo seu grupo Jovens Guardas Revolucionárias, lhe valeram nova temporada na cadeia. Sua companheira e seu filho lhe visitaram em um triste cenário penitenciário, que marcaria o futuro cineasta. Quando estourou a guerra, Hervé, o diretor do *Guerre sociale*, virou a casaca. Passou do antimilitarismo ao nacionalismo, transformando sua publicação em *Victoire* (1916) e apoiando a União Sagrada.<sup>390</sup> Sua guinada parece ter sido incompreensível para inúmeros militantes libertários.<sup>391</sup> Pierre Monatte e Louis Grandidier o questionaram muito sobre o fato nas colunas do *Bataille syndicaliste*.

O *Bonnet Rouge* chegou a uma tiragem de 80.000 exemplares e Almereyda tornou-se um jornalista de destaque. Com a direção do periódico nas mãos de Émile-Joseph Duval, a linha editorial do jornal concentrou-se num pacifismo declarado, com laivos de simpatia pela Alemanha. Essa tomada de posição deu ensejo a intervenções da censura republicana e a ataques violentos de Léon Daudet e da Action Française, que preconizavam a eliminação de "Almereyda, o traidor". Com notoriedade e prosperidade, Almereyda mudou-se com sua família para a rua dos Pyrénées.

Jeanne Humbert continuou cuidando de “Nonô”, apelido de Jean Vigo quando criança.<sup>392</sup> Junto com seu companheiro, Eugène Humbert, Jeanne defende o neomalthusianismo, principalmente por meio de sua revista *Génération Consciente*. Mas Nonô se afasta de sua madrinha quando seus pais endinheirados mudam-se para um pequeno hotel particular na periferia de Saint-Cloud.<sup>393</sup> Nessa época, Almeryda frequentava políticos do primeiro escalão governamental, como o Ministro do Interior Louis Malvy e o Ministro das Finanças Joseph Caillaux, partidário também de uma “paz branca”. Quando necessário, Almeryda defendia os dois políticos em seu jornal sem hesitar. Foi assim que, a mando de Caillaux, o redator chefe publicou diversos artigos que defendiam Madame Henriette Caillaux, acusada do assassinato de Gaston Calmette, diretor do *Figaro*.<sup>394</sup>

Jean Vigo cursou na infância o colégio de Saint-Cloud até 1917, quando o caso do *Bonnet Rouge* estourou. Após a investigação realizada por um juiz de instrução do Terceiro Conselho de Guerra sobre a origem dos fundos enviados ao *Bonnet Rouge*, Almeryda foi obrigado a explicar suas relações com Caillaux, sendo preso por “inteligência com o inimigo”.<sup>395</sup> Preso no dia 6 de agosto na Santé, transferido depois para Fresnes, foi encontrado morto na sua cela quatorze dias depois, estrangulado com cadarços. Essa morte misteriosa foi tomada como um suicídio.<sup>396</sup> Logo depois, Caillaux e Malvy compareceram diante da Alta Corte de Justiça: o primeiro foi condenado à prisão e o segundo foi exilado.

Jean Vigo nunca se recuperou dessa tragédia. Sua vida mudou radicalmente: ficou sob os cuidados de Gabriel Aubès, o padrasto de Almeryda e fotógrafo em Montpellier, e estudou no Colégio de Nîmes com um nome falso (Jean Sales), para não levantar suspeitas. Depois passou a estudar no colégio de Millau. Durante esse período, Jean Vigo escreveu um diário no qual apontam posições antimilitaristas e anticlericais, que seriam defendidas mais tarde.

O trem chegou na estação de Nîmes, com quarenta e cinco minutos de atraso. (...) Subi no trem e consegui um lugar (coisa rara). Estava entre soldados e dois ou três civis. Eu escutava a conversa de meus vizinhos quando começaram a contar suas façanhas anteriores à guerra. (Era um agente da polícia), ele explicava os sistemas, espancamentos, e outras covardias. Não sei se isso é de família, mas tive um enorme nojo por esse sujeito. (...) Depois partimos para o cinema, quando nos deparamos com uma claridade que vinha do fundo de uma rua com cantos clericais. (...) Vimos os padres, bispos e todo aparato eclesiástico, cercados por uma multidão, todos com tochas e orando para a peregrinação de Nossa Senhora de Lourdes. Ficamos surpresos com a falta de pudor desses que faziam sua cerimônia no meio da rua.<sup>397</sup>

Em 1923, sua mãe foi lhe buscar. Emily Cléro e seu filho se instalaram em Chartres, onde Vigo continuou seus estudos. Muito frágil, ele sofria de crises crônicas de

tuberculose. Depois do Liceu Saint-Marceau, Vigo foi para a Faculdade de Letras de Paris, mas sua saúde ruim obrigou-o a um repouso em Montpellier, depois em Font-Romeu, no sanatório da Clínica Espérance, onde encontrou Claude Aveline e sua futura esposa Elizabeth Lozinska. Foi nessa época que ele começou a se interessar por cinema. Frequentava os amigos de seu pai que o apoiavam moralmente e ficou muito próximo de sua madrinha. Vigo cultuava a memória do pai e pensava em reabilitá-la.<sup>398</sup> Sem os meios materiais para fazer cinema, tratou de reunir todos os documentos possíveis para retirar da obscuridade a imagem de Almereyda.<sup>399</sup> Se ele nunca adaptou a história de seu pai na tela, alguns de seus projetos possuem os vestígios da prisão, como *L'évadé du bagné* [O fugitivo da prisão], roteiro de Jules Dupont (um dos pseudônimos de Jean Vigo) e Eugène Dieudonné. Pode ser que nesse momento de sua vida ele tenha pensado em realizar um filme sobre Almereyda, mas desistiu do perigoso e contraprodutivo projeto, conforme os conselhos de Fernand Desprès, Gabriel Aubès e Francis Jourdain.<sup>400</sup> Depois de deixar Font-Romeu, Vigo passou alguns meses em Paris, onde leu a obra teórica de Jean Epstein, e, por intermédio de Fernand Desprès,<sup>401</sup> encontrou Léon Moussinac. Estimulado por seu desejo de filmar, Vigo foi morar em Nice, segunda cidade do cinema na França, cujo clima também era favorável ao casal tuberculoso. Após o casamento com Lydou, em janeiro de 1927, elaborou seu primeiro filme, em parceria com Boris Kaufman, o irmão de Dziga Vertov, e com o dinheiro de seu sogro, um industrial de Lodz.<sup>402</sup>

O cineasta começou sua carreira com *A propósito de Nice*, um documentário social em que a revolta toma os caminhos da mais pura poesia. O não-conformismo e a irreverência absoluta compõem esse panfleto visual. Vigo denuncia um sistema social com duas velocidades, servindo-se de imagens-choques, aproximações ousadas e insólitas que se sucedem por meio de uma montagem transversal durante a totalidade do média-metragem. O cineasta vai de plano em plano, alternando, por exemplo, uma imagem de um burguês seguida imediatamente por uma outra de um monte de lixo, um plano do carnaval opõe-se ao fotograma de um menino leproso etc. *A propósito de Nice* acusa uma riqueza obscena, que se reveste uma vez por ano para esconder a pobreza cotidiana daqueles que não têm direito à festa. O filme lembra *L'Hiver plaisir des riches, souffrances des pauvres*, do Cinema do Povo, realizado no mesmo molde dos planos alternados. Da confrontação de fotogramas nasce o discurso implícito. Os dois filmes tratam do mesmo tema, mas enquanto o Cinema do Povo opõe ricos e pobres numa mesma unidade temporal (no inverno), Vigo procede em uma unidade espacial, Nice. Nesse sentido, o filho de Almereyda dá continuidade ao trabalho empenhado depois de 1913 no cinema militante libertário, cujos fundamentos teóricos remontam à arte social e revolucionária professada por Fernand Pelloutier.

Foi a ignorância que produziu os resignados. É dizer muito que a arte produz os revoltados. (...) Pois tudo está lá. Desvelar as mentiras sociais, dizer

como e por que foram criadas as religiões, o culto patriótico, a construção da família sobre o modelo do governo, inspirado na necessidade dos mestres: esse deve ser o objetivo da arte revolucionária.<sup>403</sup>

*A propósito de Nice* desvela, depois escarnea, a ociosidade circundante que toma conta da calçada de Nice e dissimula a miséria social. Pouco a pouco, o filme faz a burguesia declinar em direção à morte e ao cemitério, revelando assim o fundo mórbido do Capitalismo, conforme a concepção de Vigo.<sup>404</sup> Representada pelo cineasta, a festa popular apresenta uma dimensão dupla: utilizada pela burguesia para camuflar a indigência (o exemplo do plano do gigante faz desaparecer a imagem de um garoto pobre), mas é aproveitada pelo povo para ridicularizar a classe dirigente (visível no filme pela alternância das sequências de burgueses no Passeio dos Ingleses e os gigantes grotescos). As sequências finais apresentam jovens prostitutas que exibem seus traseiros para a multidão, mas elas são anuladas pelos planos seguintes que mostram uma velha burguesa sentada em sua cadeira de rodas; em seguida surgem as últimas imagens da morte. Os últimos fotogramas são dedicados às fábricas, mas não sabemos se Vigo atentou para o símbolo de uma revolução proletária ou para a persistência de um sistema funesto e alienante.<sup>405</sup> O cinema social deve despertar o maior número de pessoas e não somente sensibilizar mas também forçar a ver o que não é visto. Vigo quer um cinema que “diz”, não um cinema que “fala”, confortável para o espectador ignorante e que desconhece o mundo. A primeira projeção privada do filme foi no Teatro do Vieux Colombier, no dia 28 de maio de 1930. Outra sessão aconteceu no dia 14 de junho e Jean Vigo realizou um discurso sobre sua concepção do cinema.<sup>406</sup>

Voltar-se para um cinema social seria dizer simplesmente alguma coisa e despertar outros ecos e não somente os arrotos dessas senhoras e desses senhores, que vão ao cinema para digerir. (...) Gostaria de apresentar-lhes um cinema social mais definido, e do qual estou mais próximo: o documentário social, ou mais exatamente, o ponto de vista documentado. Neste domínio ainda pouco explorado, afirmo que o aparelho de filmar é rei, ou pelo menos Presidente da República. (...) Esse documentário social se distingue do simples documentário e dos cinejornais pelo ponto de vista defendido pelo seu autor. Esse documentário exige que se tome partido, pois ele coloca os pingos nos is. (...) O objetivo será alcançado se conseguirmos revelar a razão escondida de um gesto, a ser captado de uma pessoa comum e ao acaso de sua beleza interior ou de sua caricatura. Assim, conseguiremos revelar o espírito de uma coletividade a partir de manifestações puramente físicas. E isso deve ser feito com tal força, que a partir de então o mundo de outrora que víamos com indiferença se ofereça agora para além de suas aparências. Esse documentário social deverá nos abrir os olhos.<sup>407</sup>



Esse interesse pelo cinema social reencontra o cinema educador, que certamente Jean Vigo soube da existência. Parece muito provável que ele, quando pesquisava os documentos de seu pai e principalmente seus artigos, tenha sido influenciado pelas ideias de Almereyda sobre o cinema.

Como toda obra nova, o cinema (...) pode evoluir. (...) Pode falar, melhor do que o teatro, melhor do que o livro, melhor do que o jornal. (...) Infelizmente, a maioria das companhias cinematográficas estão nas mãos de capitalistas, que as usam conforme seus interesses e as transformam em instrumento de defesa e embrutecimento. Mas por que não esperar mais? As excelentes tentativas do Cinema do Povo superaram ou estão para superar. Imaginem o que o cinema pode colocar nas consciências e quantas transformações elas poderão levar às mentalidades. (...) Basta que o utilizemos a serviço do progresso, da justiça e da beleza.<sup>408</sup>

O cinema desenvolveu sua concepção libertária do cinema social graças a seu projeto de cineclubes, Os Amigos do Cinema, onde exibiu obras realistas e surrealistas.<sup>409</sup> Um ano mais tarde, Vigo tornou-se membro do Comitê Diretor da Federação Francesa de Cineclubes. A *propósito de Nice* foi projetado nesse contexto, no dia 19 de setembro de 1930. Pouco depois, Vigo se correspondeu com Jean Painlevé,<sup>410</sup> a quem ele admira, para apresentação de seus documentários em Nice.<sup>411</sup> Meses mais tarde, o jovem realizador filmou para o *Journal Vivant* [Diário vivo] um documentário encomendado, *Taris ou la natation*, que seria a primeira obra de uma série sobre esporte. Em 1931, Vigo tornou-se pai de uma garota. Nesse novo contexto familiar, ele retomou o contato com Jeanne Humbert e acompanhou de perto suas conferências.<sup>412</sup>

Nice, 7 de outubro de 1931. Cara Jeanne, ansioso para te ler, comprei um exemplar de *Police-magazine*, cujo título até agora não tinha me inspirado confiança, nem mesmo curiosidade. Te felicito por ter atacado o muro que esconde tantas coisas. Só posso louvar o princípio de sua campanha. Coloque no final do livro a continuação de meu discurso. Te encontro aqui, porém, nesse jornal tão malfeito. Sempre vou preferir *Grande réforme*<sup>413</sup> do que *Police-magazine*. Saudações a menina e a Eugène. Aqui, a mulher e a filha estão bem. Abraço. Jean.<sup>414</sup>

Em 1932, a companhia produtora de *Taris* recusou o roteiro de Vigo sobre o tenista Jean Cochet. Mas o realizador não se desencorajou e se aproximou da Pax-Film, apresentando o projeto de filme *Anneaux* [Anéis], com roteiro de Serge Chouloine e Henry Poulaille. Mas a coisa não foi adiante. Ao longo do verão de 1932, a família Vigo trocou definitivamente Nice por Paris, onde o cineasta encontraria

um produtor original, Jacques-Louis Nunez. Em setembro de 1932, a pedido de Henri Storck, Vigo redigiu um texto sobre o documentário social que testemunha sua fúria contra o Estado.

Esse era o meu pensamento na escura noite de 2 de setembro de 1932, em Paris, diante de Bullier, onde Maksim Górkí, Willy Munzenberg, Marcel Cachin, Schwernik e Henri Barbusse, entre outros, deveriam prestar contas de seus mandatos de delegados do Congresso Mundial contra a Guerra, realizado em Amsterdã poucos dias antes, sob a presidência de Romain Rolland. Aproximadamente 25.000 pessoas, das quais somente 7.000 entraram na sala. Na rua, uma multidão de curiosos e militantes, calma, um pouco triste, silenciosa, esperava sob a barreira da polícia. E às 21 horas, um apito oficial: a cavalaria se precipita! Os cavaleiros, com os cavalos voltados e sabre em punho, abrem o caminho, a brigada especial, onde a França esconde seus atletas. (...) Os cassetetes, que não são berinjelas, mas madeira na qual se esquentam as cabeças, que logo se abrem. (...) Circulando! (...) Não há ninguém morto entre os manifestantes, nenhum ferido entre os policiais! Poucos lampiões para esclarecer essa cena de urbanidade! Quando será que, na falta de homens, a película cinematográfica deixará de ser insensível a esses espetáculos?<sup>415</sup>

Vigo explorou esse entusiasmo em um roteiro aceito por Nunez, *Zero de Comportamento*. A sinopse é a seguinte: após o término das férias, alguns garotos voltam ao colégio, um lugar sem alegria onde os professores lhes infligem severas punições e os privam de liberdade e criatividade. Entre eles, quatro garotos, punidos com um zero de comportamento, resolvem se rebelar com a cumplicidade de um novo inspetor, mais próximo da mentalidade dos garotos do que os outros adultos.

Do fim de dezembro de 1932 até janeiro de 1933, Vigo filmou as cenas do filme no Colégio de Saint-Cloud, onde estudara. Ele convidou Maurice Jaubert, que conhecera por intermédio de Painlevé, também seu amigo de infância Pierre Merle<sup>416</sup> e o ator e militante libertário<sup>417</sup> Jean Dasté, para o papel do inspetor camarada.

Depois de *Taris*, Vigo reencontrou suas intenções iniciais, ligadas à revolta de *A propósito de Nice*, mas agora de maneira mais precisa e mais abrangente. Nessa obra, transparecem as lembranças dolorosas do filho de Almereyda, os anos difíceis em que era preciso se confrontar com a rejeição dos estabelecimentos escolares, que não podiam tolerar o filho de um anarquista com passado tão sombrio. Encarregado de educar os jovens espíritos para a obediência às leis da nação e o respeito pelas autoridades, o internato faz de tudo para evitar qualquer revolta. Vigo coloca essa contestação em um colégio, mas a violência que ele manifesta contra os representantes da ordem supera a simples crítica da educação: ela se refere a toda a sociedade, abolindo simbolicamente as formas de autoridade.<sup>418</sup> A

censura da época não se enganou ao ver no filme mais do que um discurso sobre a infância desperdiçada. Ainda hoje, o filme continua escandaloso em sua maneira de expor e pensar a sociedade.

O ensino, segundo Vigo, deve ser o lugar da formação da personalidade livre.<sup>419</sup> É por isso que surge o inspetor Huguet que consola o espírito vindicativo dos garotos.<sup>420</sup> Com ações diferentes das dos outros adultos, ele distrai e diverte<sup>421</sup> os meninos, imitando Carlitos – representante do cinema caro a Vigo – e injetando doses de liberdade. Podemos considerá-lo como gerador de subversão que cuida das almas sensíveis dos garotos maltratados. É assim que se faz de “morto” nas primeiras cenas no trem, e depois durante todo o filme, deixando os alunos se exprimirem e fechando os olhos para as “besteiras” deles e para a elaboração de futuros projetos de fuga. Vigo o descreve como um cúmplice passivo e benevolente. Diante dele, as autoridades do colégio são repressoras, enquanto os garotos tentam se desenvolver em um meio semicarcerário, que evoca a prisão de Almercyda. Dois garotos se destacam do grupo: Colin, o garoto sensível e individualista, e Tabard, o grande agitador coletivista. À disciplina obrigatória, à escola que prepara para o exército,<sup>422</sup> Vigo opõe a sublevação dos garotos. “Como se livrar da autoridade?”. Para essa interrogação, o realizador oferece a solução na segunda parte do filme ao descrever o “complô dos garotos”. Eles fabricam uma bandeira negra e acrescentam uma caveira e dois ossos, lembrando ao mesmo tempo os piratas e a bandeira de Makhnó.<sup>423</sup> Huguet sorri para a iniciativa e continua suas acrobacias na sala de estudo, igual a seus desenhos que após serem traçados no papel ganham vida, uma espécie de homenagem ao precursor do desenho animado, Émile Cohl.

*Zero de Comportamento* formula uma crítica bem virulenta a uma sociedade fundada na lei do mais forte. Vigo espeta todas as baixezas e a hipocrisia de um sistema, denuncia o zelo dos subalternos, a confiança dos pequenos chefes satisfeitos pelo poder de sua autoridade etc. O jovem Colin, que manda “à merda” o professor, surge como um duplo do cineasta. A réplica do aluno destrói qualquer tentativa de reeducação do garoto, voltado agora para o lado da revolta.

Os bordões foram: “Abaixo os bedéis!”, “Liberdade ou morte!”, “Viva a revolta!”. Do alto do telhado da escola, a bandeira de pirata marca a libertação dos garotos: a galé, a cela viram lugar de insurreição. Para assentar essa mudança e dar corpo à revolução, por meio dos jovens rebeldes, Jean Vigo ilustra simbolicamente a destruição de cada instituição. Começa pela Igreja, apresentando uma falsa procissão irônica nos dormitórios. Filmada em câmera lenta, a cerimônia se encerra na transformação do inspetor de quarto que dorme em um santo cristão, com a cama invertida verticalmente e um lampião entre os braços.

Na sequência da quermesse, Vigo continua a sátira, reduzindo a nada as autoridades do exército, da escola-caserna, da Igreja e do Estado.<sup>424</sup> A organização da festa oficial da escola parece grotesca, a música lenta com clarins pomposos aumenta o aspecto ridículo. A câmera acompanha de longe os dirigentes, principal-

mente o prefeito de polícia e o diretor da escola, sentados em bancos apropriados. Alguns alunos passam por eles e distribuem buquês de flores que se assemelham a coroas mortuárias. Os representantes da ordem estão na primeira linha, no mesmo nível dos bonecos atrás deles: marionetes, títeres, as autoridades não valem mais do que bonecos de pano. Vigo insiste no plano fixo. Em seguida, a câmera volta-se para Huguet, sozinho no meio da corte. Contente pela subversão da festa e o bombardeio contra as figuras oficiais, ele saúda os alunos. Quatros rebeldes retomam a bandeira e pulam até o cume do telhado, saltando por cima da escola da moral.

O objetivo de toda educação é a formação do caráter: Formar o caráter é liberar o espírito dos terrores, é desenvolver no ser o sentimento do poder. E a disciplina atual, essa sacristia laica, esmaga o espírito do rapaz e o preenche de sentimento de impotência e de convicção sobre seu não-valor. E se ele não se revolta – em todo caso ela o assassina –, ela o transforma em uma alma conforme a alma média do país.<sup>425</sup>

*Zero de Comportamento* foi censurado em agosto de 1933, após o protesto dos Pais de Famílias Organizados, que taxaram o filme de “antifrancês”. O filme só foi liberado em 1944.

Compreendemos mal hoje em dia as reações, as oficiais e as outras, na estreia do filme. A comissão de censura teria recebido a ordem de proibir *Zero de Comportamento* antes de tê-lo visto. Parece que era o autor, quer dizer o filho de Almercyda, que era o alvo, mais do que a obra, julgada de antemão como antifrancesa.<sup>426</sup>

Certamente a história de Almercyda pesou sobre o filme, mas segundo Marcel Martin a razão da censura foi sem dúvida ideológica.

Alguns fazem cara feia, e declaram nulas suas revoltas infantis, consideram com complacência essa anarquia juvenil. Reveja *A propósito de Nice*, reveja *Zero de Comportamento*. As mesmas Bastilhas ainda devem ser derrubadas: o fanatismo, a ignorância, o ridículo, a violência, a tolice? Os padres, os militares, os policiais e os bedéis não continuam a fazer a lei de maneira mais científica e impiedosa do que no tempo de Vigo? Como não escutar o irmão desse destruidor de tabus, desse destruidor de preconceitos, vibrando com uma sensibilidade de esfolado vivo e que não esqueceu a lição de seu pai, o anarquista morto na prisão, o militante da promoção humana e da justiça social. Sua revolta não tem nada da raiva da criança corrompida ou da agitação de um jovem burguês em crise de puberdade. Quando ele escarnece ferozmente o odioso e a feiura, não é aquele que

pisoteia seus brinquedos ou o que grita "Famílias, eu vos detesto!". Ele fornece acusações precisas e eficazes, e sua revolta desemboca em uma visão revolucionária.<sup>427</sup>

Após essa rejeição, Vigo não se abateu e pensou em outros roteiros. Um dos que mais o entusiasmaram faz com que retome sua vontade de reabilitar personagens esquecidos. Ele sabe muito bem que nunca poderá fazer isso por seu pai, mas pretende restabelecer um homem que admira, Eugène Dieudonné.<sup>428</sup> Em 1913, pelo fato de ser anarquista, ele foi acusado de participar do Bando Bonnot, os bandidos trágicos, sendo julgado com o grupo e condenado à morte ao mesmo tempo que seus principais participantes. Como seu envolvimento nunca foi formalmente comprovado, a pena foi comutada em trabalhos forçados e perpétuos. Ficou preso durante muito tempo na prisão em Cayenne, na Guiana Francesa, de onde saiu após virulenta campanha na imprensa do repórter Albert Londres. A sinopse de Vigo se apoia nas lembranças pessoais do prisioneiro e nos artigos inflamados do jornalista. Os intérpretes seriam o próprio Dieudonné e Gaby Morlay. Vigo se empenhou nesse novo projeto durante o verão de 1933. Segundo o roteiro concluído, o filme deveria ser uma denúncia sobre o funcionamento da justiça e seus equívocos. A descrição das condições do cárcere era um golpe duro na justiça francesa: excesso de prisioneiros nas celas, alimentação deplorável, detentos doentes e maltratados etc. Essas condições levaram cinco prisioneiros a fugirem, entre eles Dieudonné. Pouco antes de sua morte, Jacques Louis Nounez deu um depoimento para o programa televisivo *Cinéastes de notre temps*, em que relembra a visita que fez, junto com Vigo e Dieudonné, ao advogado De Moro-Gafieri, que conseguiu do Presidente da República a comutação da pena. Arrebatados pelo charme do advogado de Dieudonné, os três visitantes saíram convencidos sobre sua empreitada cinematográfica. Mas os riscos com a censura eram tantos, que o produtor preferiu adiar a realização do filme, o que equivalia ao abandono definitivo.<sup>429</sup>

Um tema como *L'évadé du bagné* [O fugitivo da prisão] tinha de satisfazer essa ambição. Uma grande aventura de homens, apoiada nos temas maiores do direito à justiça e a obsessão pela liberdade. A seus olhos, tal conjunção poderia responder muito bem às exigências do espetáculo cinematográfico e à sua própria vontade de expressar, por esse meio, as verdades que tinha a dizer. Além disso, esse projeto lhe oferecia a oportunidade de reencontrar, por meio de Dieudonné, o mundo dos anarquistas de antes da guerra, com o qual tantas ligações e lembranças ele tinha: o mundo de Almereyda. Mais do que reencontrar: fornecer, por pouco que fosse, um depoimento.<sup>430</sup>

Sem querer provocar mais uma vez a censura, Nounez propôs ao cineasta um argumento anódino, *Atalante*, escrito por um ator desconhecido, Jean Guinée. De

início, Jean Vigo pensou que o roteiro não poderia ser aproveitado,<sup>431</sup> mas mesmo assim tentou realizar o filme, integrando elementos poéticos e subversivos retirados de seus projetos abandonados. Incorpora algumas cenas de *L'évadé du baigne* na sequência do café-concerto, onde o casal escuta o camelô cantar. O personagem Pai Jules é uma mistura de Dieudonné, conhecido por suas tatuagens exóticas,<sup>432</sup> com Almercyda, segundo Bruno Voglino.<sup>433</sup> O Pai Jules percorreu o mundo inteiro e se assemelha com um eremita, com um mendigo (clochard). Autodidata, ele não possui nada, com exceção de curiosos objetos trazidos de diversos países. Selvagem e solitário, ele representa para os amantes um anjo da guarda, protetor, capitão do barco, quando o amor ou o mal-estar surge para o jovem casal, principalmente quando a "patroa" se perde numa Paris desconhecida e desproporcional. Vigo, depois da contestação social de *A propósito de Nice* e da destruição das instituições em *Zero de Comportamento*, passa à concretização da utopia libertária tão procurada em *Atalante*, uma espécie de realização do barco pirata dos garotos rebeldes. Para a eterna questão, "como se liberar dos constrangimentos sociais?", o cineasta oferece uma nova resposta: se apropriar de si mesmo para melhor viver e se criar um mundo no qual se possa desabrochar em paz. A água, portadora de sonhos, de doçura, acompanha o amor dos amantes e surge como o motivo principal do longa-metragem. Forma de reapropriação de si mesmo, de retorno sobre si, a água é também a comunicação em direção ao "outro". Vigo inventa a metáfora do mergulho no elemento líquido, na cena do tonel cheio de água na qual os dois amantes enfiam suas cabeças, ou na cena do salto do "patrão" no rio para rever sua amada. A água como vínculo renova, flui e traz o amor verdadeiro que transforma e revoluciona os seres. Todos os personagens compartilham o mesmo amor, o amor pela liberdade, e nisso *Atalante* traduz no seu conjunto uma nova maneira de viver, uma outra forma de conceber o tempo, de ser no mundo. Se a obra não prega nenhuma reivindicação, ela aplica uma visão anarquista da vida, sem constrangimentos, com o respeito profundo de uns pelos outros, na amizade e na solidariedade. O amor se põe como uma pequena revolução que distancia dois seres das convenções estabelecidas, das leis, e os coloca fora do mundo razoável e bem pensante. De uma história banal, *Atalante* tornou-se um hino à liberdade, ao colocar em cena personagens com destinos singulares, individualistas libertários nômades. A barcaça não possui comando, somente o chamado da água e da liberdade liga profundamente o Pai Jules ao "patrão". Nenhuma lei particular os oprime, somente subsiste a lei necessária para fazer o barco avançar e se manter. *Atalante* evita a provocação muito viva, a ideia de liberdade surge de maneira total, valendo mais do que todos os discursos políticos.

Se, por um lado, ele era um "condenado desde seu nascimento", por outro, ele não era, pois não se limitava a reivindicar a liberdade. Através de seu trabalho, realizava concretamente sua reivindicação, diferentemente dos

falsos revolucionários, surrealistas ou extremistas, ele não exprimia a revolta, ele a “realizava”. Vigo era um anarquista consequente.<sup>434</sup>

Jean Vigo cercou-se de amigos<sup>435</sup> para realizar o filme, buscou Jean Dasté,<sup>436</sup> acompanhado de Michel Simon, e também o libertário Louis Chavance<sup>437</sup> e seu primo Albert Riéra.<sup>438</sup> Também colaboraram Jean Painlevé, em alguns acessórios, os irmãos Prévert, na figuração, além do velho amigo de seu pai, Francis Jourdain, que fez o cenário. Ao mesmo tempo, Vigo compôs outros roteiros, sendo um com Painlevé, que nunca seria realizado. Durante esse período de filmagem, o cineasta ficou muito fraco. Mas apesar da exaustão, continuou seu trabalho e permaneceu perto de sua madrinha, assistindo a suas conferências. Ele prestava homenagens aos companheiros de seu pai, como Victor Méric.

Lembro-me do último de nossos encontros. Foi no Père-Lachaise, no dia 13 de outubro de 1913, um ano antes de sua morte, no funeral de Victor Méric, o fundador de *La Patrie Humaine*, e que foi um dos amigos de Miguel Almeréyda. (...) Ele estava sozinho, com um ar triste e cansado, as costas arqueadas.<sup>439</sup>

Jean Vigo morreu em 1934, com vinte e nove anos, e deixou, apesar das modificações e censuras de seus filmes, uma poesia retirada da realidade, aliando composição formal e reivindicação libertária. Ele constitui a síntese de duas tendências, até então separadas, do cinema de vanguarda e do cinema educador e social.

Assim como sua lucidez o conduziu à revolta, seu realismo se abriu para o maravilhoso, o fantástico. Poeta e visionário, ocupou em nosso cinema cartesiano um lugar único, pois o real é para ele somente um ponto de partida e o realismo um meio em direção a outra coisa. Visionário poético e visionário social, foi o demiurgo de um universo cujas fantasmagorias plásticas são o signo da imaginação em revolta contra o real.<sup>440</sup>

### 1. Realismo poético e anarquista na década de 1930

No mesmo período foram rodados outros filmes com aspectos libertários, como *Prix et Profits*, de Yves Allégret, ou *A nós a liberdade*, de René Clair e Albert Valentin (1932). Os realizadores Allégret, Clair, Brunius, Prévert, Painlevé; os atores Michel Simon, Arletty, Jean Dasté; os roteiristas Jean Castanier, Carl Einstein, Louis Chavance, além do dialoguista Henri Jeanson, todos eles se encontram envolvidos com um cinema popular em plena expansão. A partir desse momento, poesia e realismo não se opõem mais no domínio cinematográfico. As posições políticas desses homens de esquerda oscilam entre o Comunismo revolucionário e o Anarquismo e se aproximam das tendências do *Libertaire*. *A nós a liberdade* propõe uma crítica violenta

ao Capitalismo e à religião do trabalho, cujo discurso implícito se aproxima das teses da amiga de Clair, May Picqueray. Desde o fim dos anos de 1910, Clair era reconhecido por suas opiniões anarquizantes<sup>441</sup> e Valentin dirige violentas reações às autoridades<sup>442</sup>, não poupando nem mesmo os comunistas surrealistas como René Cheval e Paul Éluard. Taxado de contra-revolucionário,<sup>443</sup> Valentin foi excluído do movimento logo após a estreia do filme. Depois de alguns meses, realizou o roteiro de *Boudu salvo das águas*, filmado por Renoir, que também denunciava a sociedade dos anos de 1930,<sup>444</sup> ao enfatizar o personagem do mendigo (clochard) Boudu,<sup>445</sup> interpretado pelo libertário Michel Simon.<sup>446</sup> Sobre as filmagens, por detrás das “folhas” do cenário se esconde um outro anarquista, Jean Castanier,<sup>447</sup> um integrante do Grupo Outubro,<sup>448</sup> convidado por Jean Dasté. Jean Castanier foi o autor do roteiro do *Crime do Sr. Lange* em 1935.<sup>449</sup> Concebido primeiramente para o cineasta Jacques Becker, o filme foi realizado por Renoir.

No começo de 1935, levei a Jacques Becker a ideia de um filme que deveria se chamar *Sur la cour* [Sobre a corte]. Era uma história bem popular sobre um pequeno mundo simpático de operários de gráfica e de lavadoras que formavam uma cooperativa. Jacques queria fazer o filme e apresentou o roteiro a Des Fontaine. Ora, isso foi quando Jacques Becker tinha rodado apenas dois curtas-metragens (...) e o segundo não era famoso. (...) Des Fontaines (...) não estava “muito confiante” no neófito para lhe confiar um longa-metragem e pediu a Renoir para fazer o filme. Jacques ficou chateado com todos, com Des Fontaines, claro, um pouco comigo, mas principalmente com Renoir. (...) Na equipe que formamos com Renoir, ninguém gostava muito dele. Trabalhávamos num espírito de comunidade. O essencial era fazer um filme que nos interessava, fazer juntos, importava pouco quem ia assiná-lo. E se houve um filme coletivo foi certamente esse, que acabou se chamando de *O Crime do Sr. Lange*.<sup>450</sup>

Pouco a pouco, o nome de Castanier foi desaparecendo, e somente Jean Renoir ficou com os créditos do filme.<sup>451</sup> Este caso se assemelha com *Toni* (1934), que omite a participação no roteiro de um outro libertário, Carl Einstein<sup>452</sup>.

Os libertários influenciaram claramente os anos de 1930, seja pelos temas sociais ou pelos modos de produção cinematográfica coletivista, algumas vezes autogeridos<sup>453</sup>. Além de comédias e dramas sociais, o cinema propõe também atualidades operárias, realizações inspiradas na iniciativa do Cinema do Povo. As manifestações e as greves foram filmadas por coletivos cinematográficos anônimos sob o impulso da SFIO, do Partido Comunista ou da CGT. Ciné-Liberté<sup>454</sup>, cooperativa operária de produção, fundada logo após a vitória de 1936, reagrupou alguns dos grandes nomes do cinema de então e ocupou lugar de destaque durante seus dois anos de existência, entre 1936 e 1938. Produziu essencialmente curtas-metragens



documentários, como *Défilé des 500.000 manifestants de la Bastille à la Porte de Vincennes* [Desfile dos 500.000 manifestantes, da Bastilha até Porte de Vincennes] ou *Grèves d'occupation* [Greves de ocupação]<sup>455</sup>. Enquanto a banda sonora propagandeia os cantos revolucionários e os discursos sem nuances, as imagens refletem um grande fervor. Planos gerais, cumplicidade, cenas mostrando autônomos e em comunhão com a história em curso lembram de alguma maneira os documentos do filme de ficção realizado por grupos de cineastas engajados, como o Grupo Outubro<sup>456</sup>. Ficções como *A bela equipe*, de Julien Duvivier, ou *O crime do Sr. Lange* comportam um aspecto coletivista na sua realização, que encontramos durante todo o decênio de 1930.<sup>457</sup>

## CONCLUSÃO

## **O QUE PODEMOS APRENDER DA RELAÇÃO ENTRE ANARQUIA E CINEMA (1895-1935)**

Como disse Gilles Deleuze, “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência”. Ato de resistência que os anarquistas se empenharam em produzir à primeira oportunidade. Ao longo deste trabalho, o relacionamento particular e privilegiado que manteve com a arte foi examinado desde o fim do século XIX: Pierre-Joseph Proudhon, Élisée Reclus, Jean Grave, Fernand Pelloutier e tantos outros teóricos quiseram desenvolver a arte como um meio efetivo de educar e despertar ideias libertárias no maior número de pessoas.

A partir dos anos de 1880, os anarquistas se interrogam sobre a arte e suas possibilidades de contribuir para a evolução da sociedade. Foram, dessa forma, os primeiros “socialistas” a colocar em prática os teatros populares, sob a orientação de militantes engajados, como Fernand Pelloutier, Jean Grave e Paul Delesalle, desde 1895. O primeiro encontro dos anarquistas com o cinema se dá através de Delesalle, operário mecânico de precisão que monta o cinematógrafo dos irmãos Lumière, em junho de 1895, e aperfeiçoa o sistema primitivo de percurso da película no interior da máquina. Mas foi somente a partir de 1908 que os jornais anarquistas se questionaram primeiro sobre as condições de trabalho dos cinematografistas e, depois, pensaram no uso “útil e pedagógico” com destinação popular dessa recente criação. Eles deploram seu aspecto quase exclusivamente comercial e desejam fazer dela um meio lúdico de aprendizagem para as classes trabalhadoras.

Essa vontade se faz sentir cada vez mais a partir de 1910-1912, e surgem textos sobre os diversos tipos de utilização possível do cinema. Émile Kress, o primeiro historiador do cinema na França, industrial de feiras e libertário, realizou em 1912 seu *Historique du Cinématographe*; concebeu uma série de conferências que serão em seguida publicadas na revista *Ciné-Journal* sobre a efetivação de cinemas com destinação social e pedagógica. Seus conselhos serão claramente colocados em prática pelo Cinema do Povo, em 1913, primeira cooperativa cinematográfica a criar filmes militantes franceses, como *La Commune*, *Les Misères de l'aiguille* (filme que marca a estréia de Musidora) e *L'hiver! Plaisir des riches! Souffrances des pauvres!* Gustave Cauvin, ligado à cooperativa, organiza em 1921 o Cinema Educador, com O Serviço do Cinema Educador responsável por filmes pedagógicos para crianças. O anarquista Cauvin, empenhado em combater a Igreja, promover a laicidade e desenvolver o ideal cooperativo, o pacifismo e a emancipação operária, foi apoiado pelo socialista Edouard Herriot, o que lhe permitiu ampliar seu projeto por toda a França. Esta iniciativa, que se prolongou até 1939, renasceu depois da guerra e durou até os anos 1950, inspirou notadamente Célestin Freinet que, à sua maneira, perseguiu e desenvolveu este projeto.

A militância, por meio da pedagogia, não é o único aspecto do cinema de tendência libertária. Ao lado de um cinema "militante e social ou Humano", uma outra forma afirma-se ainda antes do que a primeira: o cinema de vanguarda. Dessa forma, as fantasmagorias dos grupos artísticos Hidropatas, Incoerentes, Zutistas ou Quesedanistas do fim do século XIX entram para o cinema de Georges Méliès e sobretudo de Émile Cohl. Ambos frequentam muito o Chat Noir, notadamente Cohl, a princípio Hidropata e depois Incoerente. Esses "anarquistas da arte", como então eram chamados, não se cansaram de provocar a lógica comum e de deformar as engrenagens que permitem o funcionamento da máquina social através dos trocadilhos de Alphonse Allais, das farsas de Alfred Jarry, das caricaturas e trucagens irônicas de André Gill. Colocando muitas vezes em oposição palavras e imagens, eles subvertiam qualquer representação conveniente e, através do caráter aberrante e da derrisão de suas criações lúdicas, exercem uma crítica ampla aos governantes e à sociedade. Essa corrente, que nutriu as produções burlescas e fantasmagóricas do cinema de Émile Cohl, Roméo Bosetti e Etienne Arnaud, atraiu outros. O militante Hans Richter, no fim dos anos 1910, trouxe para o cinema a vanguarda Dadaísta, fortemente influenciada pelo Anarquismo e pelo caráter absurdo dos grupos do século XIX.

Os anos 1920-1930 veem nascer o Surrealismo, impregnado da ideia anarquista e do caráter lúdico ligado ao desmantelamento das imagens dos pioneiros Incoerentes, que transparece nos filmes de Luis Buñuel, de Man Ray e nos roteiros de Antonin Artaud.

O cinema de tendência libertária enriquece-se, na década de 1920, de um outro aspecto, o científico, graças a Jean Painlevé. Críticos de cinema como Jean Mitry e

René Jeanne escrevem nos jornais *Le Libertaire*, *Le Journal du Peuple* e *La Vache enragée*, ao mesmo tempo que Élie Faure se interrogava sobre cinema apoiando-se na tradição familiar dos Reclus, e Painlevé realiza seus filmes graças ao apoio de sua companheira Geneviève, filha do sociólogo libertário Augustin Hamon. Ao aliar poesia, ciência e postura social, Painlevé vai ao encontro do pensamento e das práticas de Élisée Reclus, dos quais se impregna na biblioteca dos Hamon.

Enquanto, antes de 1930, o cinema tendia ora para o cinema pedagógico, militante e educativo, muito realista e explícito, ora para a vanguarda mais abstrata e sugestiva, a década de 1930, graças à personalidade excepcional de Jean Vigo, inventou e reconciliou ao mesmo tempo os princípios políticos dos libertários e o aspecto estético inovador do cinema de pesquisa. Vigo representou um novo caminho na história do cinema francês: Ao aliar poesia e contestação virulenta, Jean Vigo abriu o largo campo do cinema social dos anos que se seguiriam a ele. René Clair e Albert Valentin com *A nós a liberdade*, em seguida *Prix et profit*, de Yves Allégret, *Toni*, de Jean Renoir e Carl Einstein, *O crime do Sr. Lange*, de Renoir e Jean Castanier, os diálogos de Henri Jeanson, as críticas de Henry Poulaille, entre outras criações deste período, apresentam um tom propositalmente anarquizante, da mesma forma que os atores do Grupo Outubro o fazem ao retomar os princípios cooperativistas do Cinema do Povo.

### As proposições estéticas e práticas que podemos perceber

A história dos laços entre Anarquia e Cinema evidencia várias proposições concretas, formais e teóricas. Inicialmente no campo da produção, através de uma prática de autogestão (seja no caso das estruturas de cooperativas, seja no caso dos cineastas independentes). Em seguida, no campo da realização, através de uma prática de pedagogia que se inscreve em uma concepção de arte alimentada pelas teorias de Proudhon expostas em *Du principe de l'art et de sa destination sociale* (1865). A arte educadora deve estimular a revolta individual e, por extensão, a revolta social. O jornal *L'Art social* (1892) dá um nome a essa nova forma de arte: arte "Humana", veículo de um ideal que reúne o interesse pelo social e pelo coletivo sem deixar de levar em conta a parte sensível e pessoal do indivíduo. Esse qualificativo, que desaparece com o tempo, será empregado até os anos de 1930, notadamente por um de seus promotores, o escritor proletário Henry Poulaille. Jean Grave, futuro colaborador do Cinema do Povo, utiliza esse termo nas colunas de *La Révolte* e de *Temps nouveaux*, e afirma continuamente a necessidade de uma "arte do povo para o povo", fórmula que se aparenta à dos participantes da Comuna, encontrada no *Vengeur* de 30 de março de 1871: "trata-se desta vez de uma revolução verdadeira, feita pelo povo e para o povo".

Em seguida à conferência *L'art et la révolte*, de Fernand Pelloutier, a arte Humana será defendida por Charles-Albert com o discurso *L'art et la société* [A arte e a sociedade], bem como por Bernard Lazare com *L'Écrivain et l'Art social* [O escritor

e a arte social]. Como Proudhon, Lazare pensa que o artista deve trabalhar para a sociedade e não para si próprio. A longo prazo, segundo ele, essa atitude deverá assegurar uma metamorfose social.

O artista "educador" deve também revelar ao público outras formas de beleza além das erigidas como tal e despertar a emoção individual diante de expressões novas.

Todo artista deve ser um educador, não no sentido pedagógico e restrito da palavra mas no sentido mais amplo possível. E ele o é, pois pode modificar pensamentos, engendrar ideias. Mas para isso é necessário que sua arte não seja egoísta, é necessário que seja Humana. (...) A arte ajuda a transformar a sociedade e é dessa forma que toda arte social se transforma em arte revolucionária.

Poulaille, em 1928, reafirma essa proposição no que concerne o cinema:

O cinema não deveria ser considerado um valor social no mesmo pé que a imprensa? (...) Entre o filme dito comercial e o de vanguarda não se deveria tentar impor o cinema Humano, do qual apenas cem ou duzentas fitas até hoje são representativas?

Vários componentes acompanham esta concepção de arte Humana: a autonomia do artista, o direito inalienável de todo homem à criação, a condenação do papel histórico do "gênio", a morte da obra-prima, a arte em situação, de acordo com a expressão de Proudhon, e também a participação ativa do espectador, do público, na obra. O autor de *Du principe de l'art et de sa destination sociale* afirma que "a arte não é nada a não ser pelo Ideal, ela só vale pelo Ideal". Atingir "o Ideal" pela arte significa para os anarquistas elevar o indivíduo até a verdade, torná-lo poeta e, afinal, graças à sua exemplaridade, fazer dele um educador, um formador dessa nova sociedade "anarquista" ou "harmoniosa".

É o Ideal que perseguimos. O Ideal da organização social, para que a vida seja harmoniosa para todos. (...) Nós gostaríamos que, pelo esforço de todos, a ciência e a arte Humanas tendessem enfim para seu verdadeiro objetivo: preparar as massas, elevando ao máximo a intelectualidade coletiva às delícias do sonho, do sonho filosófico. (...) Instigando as massas à comunhão do estudo e dos prazeres cerebrais, ensinando-lhes que, na ausência das religiões e da moral, o desenvolvimento do gosto e da inteligência é suficiente para fortalecer o sentimento da dignidade humana, associando todo mundo, resolvidas de vez as questões da vida material, em busca do infinito, nós esperamos – temos fé! – realizar a mais fecunda

das revoluções. (...) O poeta e o artista terão novamente adquirido seus papéis de educadores, e isso será a morte para tudo que é medíocre.

A perseguição desse ideal se fez visível de diferentes maneiras em todas as produções do Cinema do Povo por meio dos filmes de Armand Guerra, mas também por meio de teses de Émile Kress e de Gustave Cauvin. Está subentendida nos trabalhos cinematográficos dos Surrealistas e dos Dadaístas, está particularmente desenvolvida nas produções de Jean Vigo e nos diálogos de Henri Jeanson e nos roteiros de Henry Poulaille, Carl Einstein e Jean Castanier.

Para refletir sobre o papel do artista na sociedade, os teóricos libertários têm também à sua disposição a herança dos saint-simonianos que veem no homem criador capacidades mobilizadoras que podem servir como vanguarda do combate social. Em *Opinions littéraires, philosophiques et industrielles* (1825), Claude Henri de Saint-Simon utiliza o conceito militar de “vanguarda” com uma significação revolucionária:

Somos nós, artistas, que serviremos de vanguarda: o poder das artes, efetivamente, é o mais imediato e rápido. Temos armas de toda espécie: quando desejamos difundir ideias novas entre as pessoas, nós as inscrevemos no mármore ou na tela. (...) Belo destino para as artes o exercer sobre a sociedade um poder positivo, um verdadeiro sacerdócio e se lançar à frente de todas as faculdades intelectuais, na época de seu maior desenvolvimento.

Kropótkin, em *Paroles d'un révolté* (1885), endossa essa ideia. Para ele, “a ARTE, em nosso ideal, é sinônimo de criação. Ela deve lançar seus olhos para frente”. Os artistas que servem de vanguarda podem produzir ideias novas e exprimi-las sob formas diversas. Proudhon não fará, aliás, nenhuma restrição estética: “tudo serve à poesia e à arte; nada se opõe a suas criações”. Ao perseguir esse ideal, o cinema de tendência libertária caracteriza-se sobretudo por uma “vontade de ruptura” com o restante do cinema, como o afirmam Rudolf Rocker e André Reszler a propósito da arte. Ruptura que existe seja pelo discurso dos filmes, seja pela forma, ou por ambos conjugados. Em sua *Esthétique anarchiste*, Reszler afirma de maneira partidária quanto essa estética é a guardiã do “espírito de ruptura”. Ruptura com as ideias comuns socialmente admitidas, como acontece em Armand Guerra ou em Jean Vigo, mas também a explosão das representações dos Incoerentes, de Émile Cohl e Georges Méliès, de Jean Painlevé, dos Dadaístas e Surrealistas.

A estética anarquista volta-se resolutamente para o futuro, para o desconhecido. Dessa forma ela contribui poderosamente para a eclosão da cultura moderna. A estética marxista não lança seu olhar a distância. Ela con-

tenta-se com “governar” ou interpretar o “real”; ela coloca a obra existente em relação com a situação econômica, social e política da sociedade para extrair dela a significação essencialmente crítica. Ela se coloca como adversária da crítica burguesa, da filosofia do individualismo, da angústia e sobretudo de uma cultura estética privada de qualquer realização social. (...) A estética anarquista vê na criação artística e na criação social as realizações gêmeas do Homem revoltado. (...) E porque tem os olhos voltados para o futuro, ela exprime talvez melhor a aspiração do artista de hoje à livre expressão de sua fé herética.

A nível factual, muitos aspectos podem ser extraídos dos laços entre Anarquia e Cinema se nos reportarmos a Gérard de Lacaze-Duthiers, libertário contemporâneo de Rudolf Rocker e amigo do individualista Han Ryner. Esquecido pela maioria dos anarquistas de hoje, ele foi entretanto um dos primeiros – depois de Proudhon, Pelloutier e Lazare – a teorizar, em 1906, sobre a “estética” anarquista. Segundo ele, a missão dessa estética é fazer “a Humanidade descobrir o Ideal de justiça e beleza de que tem necessidade” e “combater as religiões, os políticos e as morais, substituindo-os pela verdade”.

Uma concepção anarquista da arte encarada como inimiga de toda autoridade, adversária das leis e das morais (...) é possível apenas (...) porque somente ela corresponde à realidade: uma obra de arte para sempre, de todas as épocas, que incomoda os hábitos da tropa, que contraria os apetites dos que a dirigem ou obedecem cegamente. A arte é a expressão pela qual o ser manifesta seu amor mais intenso pela liberdade e pela vida, sua necessidade de independência absoluta, seu desejo por uma humanidade melhor. A atitude do artista na sociedade (...) pode ser apenas uma atitude de revolta.

Os satisfeitos e saciados são falsos artistas: a propaganda e o blefe lhes são suficientes. Sua vida é nada, medíocre como sua obra. Concebem a arte como um ângulo da política, exploram-na como uma “mina”, como um “négocio”, uma fachada e uma atitude entre os seres que se agitam e gesticulam a seu lado. (...)

As obras originais têm contra si o espírito “racional” do público, os hábitos e a rotina. O público cai na risada diante de uma obra que não compreende. A obra mais viva é sempre incompreendida pelos imbecis (...). Fazer “ação direta” em arte é exprimir todo um pensamento sem se preocupar com a opinião dos imbecis ou o “cânone” dos pedantes. (...)



A arte vive da independência; odeia restrições. (...) A obra e o artista são inseparáveis. A independência na arte exige a independência na vida.

Segundo Lacaze-Duthiers, existem muitos critérios para diferenciar uma obra de arte tradicional de uma obra de arte anarquista. Esta se coloca contra as leis, as morais e a autoridade – posições que se reúnem no Ideal. O “desejo por uma humanidade melhor” traduz-se em arte – e aqui pode se aplicar ao cinema – por uma forma de explicação pedagógica do pensamento libertário. Outros três pontos essenciais são referidos pelo individualista: a necessidade de independência, a revolta e a sinceridade.

Qualquer que seja o gênero cinematográfico tratado, segundo os diferentes documentos estudados, o cinema de tendência libertária comporta os seguintes critérios: “o ideal” difundido graças à “pedagogia”, “a independência” face ao sistema estabelecido, “a revolta” face ao último e face à sociedade, “a sinceridade” que reúne a vida real do artista à das obras nas quais ele acredita.

O “ideal” encontra-se implícita ou explicitamente em quase todos os cineastas, roteiristas e atores abordados. Se ele não transparece com evidência em Méliès, Cohl, Painlevé ou Man Ray, não há dúvida que uma prática libertária está presente no seio de seus trabalhos, prática que se traduz pela oposição às convenções clássicas através da fantasmagoria e da ruptura formal ou temática.

A “pedagogia” é evidente em Kress, Cauvin e Guerra, e em Mitry e Faure, mas encontra-se também em Painlevé, Poulaille, Vigo, Einstein e Jeanson. Em contrapartida, ela exprime-se de uma maneira diferente em Buñuel, na demonstração de uma atitude criadora que, a título de exemplo, pode contaminar outros espíritos.

Pode-se constatar a “independência” em quase todas as personalidades tratadas neste estudo, em níveis de intensidade mais ou menos importantes. Os artistas mais marcados por essa tendência são Poulaille, Painlevé, Vigo, Einstein, Artaud e Guerra. Ela está evidente em uma atitude ostensivamente anticomercial, muitas vezes provocadora, e num profundo desejo de autonomia.

A “revolta” pode ser explicitamente constatada também em quase todos os artistas citados, mas é sensível em particular nos Incoerentes, nos Dadaístas, nos Surrealistas, em Artaud, Vigo e Buñuel.

A “sinceridade”, enfim, pode ser encontrada sobretudo em Méliès, Cohl, Kress, Cauvin, Man Ray, Faure, Painlevé, Einstein, Poulaille e Jeanson. Mas ela é sobretudo notável e poderosa em Guerra, Artaud e Vigo.

### **Cinema e Anarquia: um sistema comum de ideação**

Os critérios citados acima ecoam o julgamento que Edgar Morin fazia do cinema em geral. Segundo ele, como aliás segundo Jean Epstein, o cinema cria uma linguagem inteiramente à parte graças à sua montagem, e nesse sentido ele se

aproxima do espírito Humano: "O cinema desenvolve por si um sistema de abstração, de discussão e de ideação. Ele segrega uma linguagem, ou seja, uma lógica e uma ordem. Uma razão". Esse cérebro em movimento conjuga uma grande sensibilidade a uma realidade visível, a *anima* e o *animus* se sobrepõem para construir um pensamento através do sentimento estético.

A visão estética é dotada de uma consciência dupla, ao mesmo tempo participante e cética. A atitude estética define-se exatamente pela conjugação do saber racional com a participação subjetiva.

Essa tese alinha-se com a do conceito de "lirosfia" desenvolvido por Epstein, segundo a qual razão e paixão não estariam separadas mas formariam um único instrumento de conhecimento e de verdade.

Precisamos nos dar conta de que a estética faz um gesto de incalculável grandeza: coloca o conhecimento pela razão no domínio subconsciente dos sentimentos, e também no domínio das analogias e das metáforas, ou seja no domínio da invenção e da descoberta. Precisamos nos dar conta de que a estética é a lirosfia.

A "lirosfia", que segundo Epstein é a própria definição de "estética" e reúne sensibilidade, amor e razão para atingir a verdade, lembra muito as afirmações do anarquista Lacaze-Duthiers.

O sentimento estético, ao iluminar a consciência de cada indivíduo, o harmoniza com a vida; ele compreende as relações do universo com seu pensamento, o universo vive nele, ele vive no universo. (...) A verdade está na arte. O artista tem uma grande missão entre os homens: elevá-los progressivamente à compreensão da vida. (...) Descobrir a vida é ir contra as morais.

Lacaze-Duthiers afirma que a estética representa o objetivo do anarquista totalmente realizado porque transformado em criador.

A arte lança, na atual sociedade, as bases de uma sociedade futura. Ela a contém toda, e a humanidade doravante esforçar-se-á por viver em harmonia com a vida, isto é, na beleza. (...) A presença da arte é a própria presença da justiça. Sejamos artistas para sermos deuses.

Morin, por sua vez, acredita que a estética realiza-se plenamente no cinema, detentor de todas as formas possíveis.

Se a estética é o próprio caráter do cinema, o cinema é o próprio caráter da estética: o cinema é a maior estética jamais tornada possível. Isso não sig-

nifica que o filme seja superior a qualquer obra de arte, mas que o campo estético do cinema, por ser mais amplo, comporta o maior número possível de formas artísticas e permite, idealmente, as obras mais ricas possíveis.

Para o sociólogo, o Cinema permanece “indeterminado e aberto como o próprio Homem”. A linguagem dessa arte – pensamento em ação, em movimento – encontra sua correspondência com o ideal libertário, que constrói um espírito amplo, sensível e racional, dirigido tanto para o concreto quanto para a imaginação. Como sublinham Gilles Deleuze e Félix Guattari sobre Anarquia no *Anti-Édipo*, trata-se de “uma estranha unidade que se diz apenas do múltiplo”. O cinema de tendência libertária fala de e constrói um pensamento aberto, que se exprime através de formas muito diferentes umas das outras, tendendo às vezes para uma pesquisa da “verdade”, por meio da exposição clássica da realidade social ou da exploração de fenômenos irrealis, fantásticos e insólitos, praticada pelos vanguardistas. Segundo Epstein, a sensibilidade é o primeiro meio de conhecimento, ponto de vista que se aplica perfeitamente à ação dos realizadores mencionados. O cinema concilia sensibilidade e razão, permite, segundo Morin, descobrir uma linguagem universal, um “esperanto natural”, um “espírito ainda criança”, arcaico, que remete a alguns conceitos anarquistas. Essa arte parece muito mais próxima dessa sensibilidade filosófica, porque o cinema não pode ser possuído como a fotografia fixa, e sua postura permanece crítica diante da vida que ele registra.

Epstein resalta o aspecto libertário do cinema, particularmente nos capítulos “Nem espírito, nem matéria” e “A anarquia do espírito e a servidão da matéria”, dos textos *L'intelligence d'une machine* e *Le cinéma du diable*, nos quais considera o cinema como uma forma artística que autoriza a contestação.

O bigode de Carlitos e o riso de Fernandel devem parar de enganar. Sob essas máscaras descobrimos a expressão de uma anarquia fundamental, a ameaça de uma reviravolta que desmonta as estruturas mais profundas, mais antigas do que qualquer ideologia.

Parece espantoso que os anarquistas não se tenham interessado mais pelo cinema, conhecendo todas as possibilidades que ele poderia propor, e que tenham se restringido em geral à literatura. Razões exclusivamente econômicas e industriais não parecem ser as únicas explicações do fato. A cultura anarquista, ancorada no mundo do livro desde Proudhon, orientou muitos libertários para as profissões de revisor, livreiro e tipógrafo. O livro, objeto de saber, sem dúvida opõe-se à imagem – veículo de ilusão que permite potenciais manipulações – proposta pelo cinema. A despeito da participação, a partir de Jean Mitry, de críticos cinematográficos em jornais do movimento anarquista, o cinema permanece ainda hoje pouco valorizado no meio libertário francês.

Cineastas, roteiristas e atores de tendência libertária confundiram-se com a massa. Isso explica, em parte, por que os laços entre Cinema e Anarquia nunca foram efetivamente deslindados. Entretanto, eles percorrem toda a história do cinema francês, envolvem figuras essenciais e atualmente incontestáveis, mas também formas cinematográficas específicas. Uma de suas particularidades, como as do cinema militante e educativo, encontra-se na inventividade plástica e na diversidade de formas cinematográficas. Esse propósito persistente conjuga-se a uma intemporalidade de suas estruturas cinematográficas que dá livre curso à ressurgência da memória. A Incoerência revive em Cohl e Méliès, passa para o Surrealismo, manifesta-se em algumas sequências de *Zero de Comportamento*, de Vigo, e continua após a Segunda Guerra Mundial nos grupos experimentais Fluxus e Panique. Existe um tipo de constância, que atravessa diferentes estilos e diferentes criadores e subsiste no tempo.

A Anarquia é “um outro mundo em nosso próprio mundo” e “exige espíritos completamente transformados” – como a cinema. Um filme está exposto à constante metamorfose, assim como o Ideal de Proudhon exige um perpétuo questionamento. O cinema de tendência libertária, entre aparição de novas formas e reaparecimento de antigas, une o artístico ao político em busca de uma outra percepção do mundo. Reúne-se aqui à definição de cinematógrafo concebida por Jean Epstein: “um dispositivo experimental que constrói, quer dizer que pensa, uma imagem do universo”. Cinema da memória em constante projeção, o cinema “obsuro” constrói no presente as imagens de um possível futuro.

## NOTAS

- 1 SCHLEGEL, Friederich. *Fragmento nº 59* In: \_\_\_\_\_. *O dialeto do fragmentos*. Suzuki, Márcio (trad.). São Paulo: Iluminuras, 1997.
- 2 Apud PAQUET, Léonce. *Les cyniques grecs, fragments et témoignages*. Ottawa: Presses de l'Université d'Ottawa, 1975, p.62.
- 3 Idem, p.11.
- 4 GODARD, Jean-Luc. *Cinéma Cinémas – spécial Godard*, 1987.
- 5 PAQUET, Léonce. Op. Cit., p.69.
- 6 Ibid., p.54.
- 7 Cf. MARINONE, Isabelle. *André Sauvage, un cinéaste oublié, de la Traversée du Grépon à la Croisière Jaune*. Paris: L'Harmattan, 2008.
- 8 GRAFE, Frieda. *Comment Toni de Renoir se fit avec l'aide de Carl Einstein*. In: *Traffic*, nº 33, printemps, 2000.
- 9 Cf. MANNONI, Laurent. *La Commune*. In: *La persistance des images*. Paris: Cinémathèque Française, 1996. pp.45-47. A Cinemateca Francesa restaurou também os fragmentos de outro filme de Armand Guerra, *Le Vieux Docker* (1914), realizado pela cooperativa Cinema do Povo.
- 10 BRAKHAGE, Stan. *Jean Vigo*. In: *Film Biographies*. Berkeley: Turtle Island, 1977. p.203.
- 11 ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- 12 BRETON, André. *La Claire Tour*. Paris, *Le Libertaire*, 11 janvier 1952.
- 13 BOUSSINOT, Roger. *Les mots de l'anarchie*. Paris: Delalain, 1982.
- 14 Originária do verbo grego *Arkhê*, a palavra designa ao mesmo tempo o começo ou a origem e o comando. A *an-arkhia* define os que não possuem comando, governo ou soberano.

Segundo Daniel Colson, "anarquia é em princípio a recusa de todo princípio primeiro, de toda causa primeira, de toda ideia primeira, de toda dependência dos seres diante de uma única origem (que termina sempre por se identificar com Deus). A anarquia é, como origem, como meio e fim, a afirmação do múltiplo, da diversidade ilimitada dos seres e de sua capacidade para construir um mundo sem hierarquia, sem dominação, sem outras dependências, somente a associação livre de forças radicalmente livres e autônomas." In: *Petit lexique philosophique de l'anarchisme, de Proudhon à Deleuze*. Paris: Le livre de poche, 2001.

15 LAERCE, Diogenes. *Vie, doctrines et sentences des hommes illustres*. Paris: Garnier / Flammarion, 1965.

16 LACCARIERE, Jacques. *Les gnostiques*. Paris: Gallimard, 1973.

17 "Serei verdadeiramente livre apenas quando os seres humanos que me cercam, homens e mulheres, forem livres. A liberdade de outrem, longe de ser um limite ou a negação de minha liberdade, é, ao contrário, a condição necessária e a confirmação dela. (...) Minha liberdade pessoal é confirmada pela liberdade de todo o mundo e se estende ao infinito." In: BAKUNIN, Mikhail. *Oeuvres complètes*. Vol.III. Paris: Champ libre, 1982.

18 "O Estado é a organização jurídica temporal de todos os fatos e de todas as relações sociais que emanam naturalmente do fato primitivo e único: as conquistas que sempre tiveram por fim principal a exploração organizada do trabalho coletivo das massas subjugadas em prol das minorias conquistadoras." In: BAKUNIN, Mikhail. *Oeuvres complètes*. Vol.II. Paris: Champ libre, 1982.

19 "A propriedade privada é um roubo!". PROUDHON, Pierre-Joseph. *Solution du problème social*. Paris: Lacroix, 1868.

20 CAMPION, Léo. *Dictionnaire subversif*. Paris: Liberté, nº 97, 1 novembre 1963.

21 CLOUSCARD, Michel. *Néo-fascisme et idéologie du désir: Mai 68, la contre-révolution libérale libertaire*. Paris: Le Castor Astral, 1999.

22 A *propaganda pelo fato* era a maneira como os anarquistas caracterizavam atentados com bombas que buscavam atrair a opinião pública para a causa. Entretanto, a série de atentados realizada entre 1892 e 1894 fez aumentar a repressão do Estado, que conseguiu aprovar uma série de leis repressivas, também conhecidas como "leis celeradas". Os nomes de praticantes da propaganda pelo fato ainda hoje ecoam nos círculos anarquistas, como o de Ravachol, Vaillant e Émile Henry. (N. do T.)

23 SADOUL, Georges. *Histoire du Cinéma*. Tome 2. Paris: Denöel, 1975.

24 GOW, Rachel. *The history of the British film (1906-1914)*. Londres, 1969. E GIFFORD, Denis. *The british film catalogue*. Londres: New Abbot, 1973.

25 MANFREDONIA, Gaetano. *Persistance et actualité de la culture politique libertaire*. In: BERNSTEIN, Serge. *Les cultures politique en France*. Paris: Seuil, 2003. [Gaetano Manfredonia é um pensador contemporâneo que contribuiu com novos aportes teóricos para a investigação das ideias anarquistas. Cf. MANFREDONIA, Gaetano. *Espanha libertária: a revolução social contra o fascismo*. São Paulo: Imaginário, 2002. (N. do T.)]

26 LOVELL, Alan. *Anarchist cinema*. Londres: Peace News, 1962. E ELLERBY, John. *Anarchy in the film*. Londres: Anarchy, 1967.

27 FERRUJA, Pietro. *Anarchists in the film*. Portland: First International Symposium on Anarchism, 1980.

28 PORTON, Richard. *Film and the anarchist imagination*. Londres: Verso, 1999. [Trad. Esp. PORTON, Richard. *Cine y anarquismo*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.]

29 CIRA. *Les anarchistes à l'écran (1901-2003)*. Lausanne: CIRA, 2004.

30 “Na erudição (...) o esforço de conceitualização e a síntese retrospectiva devem surgir indiretamente ou implicitamente, e o trabalho do erudito parece apenas expor os documentos para que o leitor veja tudo o que eles possuem e saiba perceber seu conteúdo: o erudito não narra e nem comenta o passado, ele o mostra, enfim, ele escolhe e organiza, como se seu trabalho tivesse a falsa impessoalidade de um documentário de fotomontagem. A erudição é uma variedade da historiografia, com a qual pensamos pouco. Dois séculos de especulação historicista associaram de maneira excessiva a história a palavras como ciência ou filosofia, enquanto que o lugar natural da história, conhecimento documentário do concreto, se situa mais em direção ao polo oposto, o polo da erudição.” VEYNE, Paul. *Comment on écrit l'histoire*. Op. cit.

31 “O historiador tem como primeira tarefa restituir à sociedade a história que lhe foi apropriada pelos aparelhos institucionais. (...) Interrogar quem nunca tem o direito à palavra e que não pode dar seu testemunho.” FERRO, Marc. *Cinéma et Histoire*. Paris: Gallimard, 1993.

32 Jean Maitron (1910-1987) é o grande historiador do movimento operário francês, com destaque para seu estudo *Le mouvement anarchiste em France – des origines à nos jours* (Paris: Maspero: 1975, 2vols.). Dedicou-se à organização de arquivos pessoais e institucionais além de recuperar inúmeros acontecimentos históricos do movimento operário. Dirigiu a grande obra *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français* (61 volumes), também conhecido como “Maitron”. Contemporâneo de Maitron, o crítico brasileiro Paulo Emilio Salles Gomes, em sua pesquisa sobre o anarquista Miguel Almereyda, serviu-se bastante do trabalho do historiador francês. Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. São Paulo: Cosac Naify, 2009. (N. do T.)

33 MAITRON, Jean. *Paul Delesalle, un anarchiste de la Belle Époque*. Paris: Fayard, 1985.

34 “(...) Ele a reconheceu por um pequeno defeito de construção – um defeito mal dissimulado por uma solda que o tempo degradara. Ele não o comprou, mas se arrependeu mais tarde.” MAITRON, Jean. Op. Cit.

35 Cf. MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra, arqueologia do cinema*. São Paulo: Unesp/Senac, 2003.

36 Cf. LUMIÈRE, Auguste e Louis. *Correspondance 1890-1953*. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.

37 Cf. Correspondência Paul Delesalle – Henry Poulaille, no fundo Henry Poulaille Cachan.

38 “(...) O homem não nasce bom, como afirmam alguns humanistas apesar das provas em contrário. Descendente de seres primitivos, ele também não é essencialmente mau. Ele é, acima de tudo, modificável.” MALATO, Charles. *Philosophie de l'anarchie*. Paris: Stock, 1897.



39 "(...) Os elementos fixos do universo (ou que assim parecem) condicionam o mito divino, enquanto que os elementos instáveis, que se movem mais rapidamente no seu devir e ameaçam o repouso, o equilíbrio e a ordem relativa precedentes, simbolizam o mito demoníaco. Não propriamente cega, mas neutra diante dos caracteres permanentes das coisas e extremamente inclinada a valorizar toda mudança, toda evolução, a função cinematográfica se mostra assim extremamente favorável à obra renovadora do demônio. (...) O cinematógrafo é revolucionário. Essencialmente, infinitamente e desde o início – dada sua capacidade de realizar o movimento em todo lugar – esta mobilização geral cria um universo." EPSTEIN, Jean. *Le cinéma du diable*. Paris: Jacques Mélot, 1947.

40 EBSTEIN, Johnny, IVERNEL, Philippe, SURET-TUPIN, Monique e THOMAS, Sylvie. *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat 1880-1914*, 3 vols. Paris: Séguier/Archimbaud, 2001.

41 Conferência de Fernand Pelloutier, *L'art et la révolte*, realizada em 30 de maio de 1896, publicada em *L'Art social* em 1898, e reeditado pelas Editions Places d'Armes, 2002.

42 "(...) No futuro, profetiza Grave, o espectador participará da elaboração do drama. Para aproveitar todos os benefícios de um acontecimento ao qual está associado, ele abandonará sua atitude tradicionalmente passiva para interferir no ato criador em curso: "Se cada espectador pudesse ser útil de alguma forma à execução da obra que ele é convocado a assistir, seu prazer seria ainda maior."

43 Os Incoerentes simbolizavam os "anarquistas da arte". GOUDEAU, Émile. *L'Incohérence*. Paris, *Revue Illustrée*, 15.03.1887, p.230. "É do senhor Gérôme a primeira definição das Artes Incoerentes: 'Os Incoerentes são os anarquistas da arte. (...) A Incoerência é o terremoto do espírito. O senhor Gérôme via no movimento uma explosão de dinamite: tudo depende do ponto de vista.' Os Incoerentes foram precedidos por outros grupos de artistas que não tinham por base o mesmo conceito: inverter os valores estabelecidos por meio do escárnio. Podemos citar os Hidropatas, criados por Émile Goudeau, os Fumistas, os Hirsutos, os Vivos, os Decadentes, ou ainda os Amorfos. Os Zutistas (da expressão "zut", interjeição de descontentamento) foram fundados por Charles Gros e tinham entre seus integrantes figuras como Jean Richepin, André Gill, Paul Verlaine e Arthur Rimbaud. Todos esses movimentos se reuniam no cabaré Chat Noir, de Rodolphe Salis. Cf. GROJNOWSKI, Daniel. *Aux commencements du rire moderne*. Paris: José Corti, 1997.

44 O termo se refere ao General Boulanger, que sob a marca da derrota na guerra franco-prussiana (1870), conclama a revanche. O boulangismo foi bandeira das diversas manifestações nacionalistas de direita que assaltaram toda a Terceira República Francesa. (N. do T.)

45 No fim do século XIX, "Anarquia" se chamava também "Harmonia". O quadro de Signac está na Prefeitura de Montreuil.

46 Alguns filmes de Méliès evocam esses temas, como, por exemplo, *Le spectre* (1898) [O espectro], *La pierre philosophale* (1898) [A pedra filosofal], *Spiritisme Abracadabrant* (1900) [Espírito de abracadabra], *Dédoublement cabalistique* (1900) [Desdobramento cabalístico], *L'antre des esprits* (1901) [O antro dos espíritos], *Le portrait spirite* (1902) [O retrato espírita]...

47 "(...) Georges se sente próximo dos simbolistas. (...) Sempre entusiasmado e falante, ele narra para sua família o encontro com Verlaine." MALTHETE-MÉLIÈS, Madeleine. *Méliès l'enchanteur*. Paris: Ramsay, 1995.

48 KAHN, Gustave. *Symbolistes et Décadents*. Paris: Léon Vanier, 1902.

49 Georges Clemenceau foi prefeito do 18 arrondissement durante a Comuna de Paris e Deputado contestador em 1871. Na época ele ainda inspirava medo aos burgueses e conformistas.

50 Tony Revillon era conhecido por sua oposição a Gambetta nas eleições legislativas de 1881 e por sua colaboração no jornal de Clemenceau, *La Justice*. Além disso, ele foi o autor de um romance intitulado *A bandeira negra (Le drapeau noir)*, em que expunha e valorizava as ideias anarquistas, mutualistas e saint-simonianas. Cf. REVILLON, Tony. *Le drapeau noir*. Paris: Jules Rouff, 1878. Camille Pelletan participou da Comuna e, enquanto foi deputada, difundiu as ideias do movimento.

51 Cf. MALTHETE-MÉLIÈS, Madeleine. *Op. cit.*

52 Cf. MALTHETE-MÉLIÈS, Madeleine. *Op. Cit.* O pai de Méliès era dono de um comércio de sapatos de luxo.

53 BESSY, Maurice e LO DUCA, Gian-Maria. *Georges Méliès Mage*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1961.

54 Dorville foi o inventor do termo "Incoerente", que será retomado por Jules Lévy, o fundador do mesmo grupo. Cf. LEVY, Jules. *L'Incohérence*. In: *Le courrier français*, Paris, 12 de março de 1885.

55 Cf. MALTHETE-MÉLIÈS, Madeleine. *Op. cit.*

56 *Le cabinet de Mephistophélès* (1897-1898), *Magie diabolique* (1898), *Les trésors de Satan* (1902), *Les filles du Diable* (1902), *Faust aux enfers* (1902), *La planche du diable* (1904), *Le diable noir* (1905), *Le vitrail diabolique* (1911)...

57 Cf. MALATO, Charles. *Les Forains*. Paris: Bibliothèque Sociale des Métiers, 1925.

58 Cf. MALATO, Charles. *Op. cit.*

59 "(...) Méliès é revolucionário (...). Suas 'fantasias' frenéticas se contrapunham aos hábitos estabelecidos pela sociedade. (...) elas tendem para um alargamento da vida e para uma libertação das grandes forças do Homem. Seus filmes são acenos para o futuro pelo qual o surrealismo sempre lutou. (...) A revolta poética, sensível e individual é absolutamente inseparável da revolta sócio-moral." KYROU, Ado. *Le surréalisme au cinéma*. Paris: Ramsay, 1963.

60 Cf. LES AMIS DE GEORGES MÉLIÈS. *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*. Paris: Les amis de Georges Méliès, 1986.

61 Cf. LES AMIS DE GEORGES MÉLIÈS. *Op. cit.*

62 Guignol foi criado por Laurent Mourguet em Lion em 1795. Segundo Charles Malato (In: *Les forains. Op. Cit.*): "Em Lion, diante de um público seleta, ele excitava a hilariedade com suas alusões sarcásticas a fatos regionais. Em Paris, para um público infantil, Guignol generalizou suas zombarias, atacando o juiz, o comissário de polícia, o proprietário, enfim todos os representantes da ordem social. Comportava-se como um verdadeiro anarquista."

63 "(...) A estrela simboliza o Homem. Ela é encontrada frequentemente nos jornais anarquistas." UNGERSMA-HALPERIN, Joan. *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin-de-siècle*. Paris: Gallimard, 1991.

64 Cf. *Funérailles de Félix Faure, Dictée du bordereau (arrestation de Dreyfus), Dreyfus mis aux fers (la double boucle), La Case de Dreyfus à l'île du diable, Suicide du coronel Henry, Débarquement de Dreyfus À Quiberon, Entrevue de Dreyfus et de sa femme (prison de Rennes), Attentat contre M. Labori, Suspension d'audience (bagarre entre journalistes), Le conseil de guerre en séance à Rennes, La dégradation, Dreyfus allant du lycée de Rennes à la prison, La pyramide de Triboulet*, todos de 1899.

65 *La lune* (1865-1868), depois *L'Eclipse* (1868-1876) e *La lune rousse* (1876-1879).

66 "(...) Pilhavam-se as obras dos caricaturistas e dos novelistas para fazer os primeiros roteiros (...)". KRESS, Émile. *Historique du Cinématographe*. Paris, Comptoir d'édition de *Cinéma-revue*, février 1912.

67 Cf. GILSON, Paul. *Les hallucinations du baron de Munckhausen, La conquête du Pôle par Georges Méliès*. In: *Revue du cinéma*, nº 6, 1 janvier 1930.

68 Louis-Alexandre Gosset de Guines, pseudônimo André Gill, foi aluno de Courbet, artista admirado por Pierre-Joseph Proudhon. Gill participou da Comuna de Paris e, em 17 de abril de 1871, foi membro da Federação dos Artistas de Paris. Colaborou no jornal satírico *Le Hanneton* até 1866, depois no *La lune* que foi seguido de *L'Eclipse*. Com o fim desse último periódico, Gill criou *La lune rousse* que, por sua vez, desapareceu em 1879.

69 Informações a partir dos cadernos de Émile Cohl, conservados por seu neto Pierre Courtet-Cohl.

70 "(...) No dia 18 de março, as divisas dos oficiais da Comuna e as paradas dos Federados ainda exercem sobre ele o fascínio lastimável e o desviou de seus deveres de aluno." PIERRE e PAUL. *Émile Cohl*. In: *Les hommes d'aujourd'hui*. nº 288, Paris, 1886.

71 É difícil encontrar um equivalente brasileiro para o termo Prefeitura de Polícia, pois o cargo de "préfet de police" é uma particularidade do sistema jurídico francês e não equivale a delegado nem comissário. Na falta de um termo preciso, fica registrada a singularidade dessa personalidade tão atuante na III República francesa (1870-1940). (N. do T.)

72 O governo de Mac-Mahon (1873-1879) representou um dos fantasmas da Terceira República, o retorno do monarquismo. Sem consolidar a restauração, terminou por renunciar. (N. do T.)

73 O trocadilho de Émile Cohl funde o nome do presidente com o da batalha por ele perdida na Guerra Franco-Prussiana (1870) e com o verbo accéder (alcançar). (N. do T.)

74 "Dona Anastácia" era o apelido da Censura em razão de uma representação – que se tornaria clássica – de uma mulher feia com enormes tesouras.

75 ANÔNIMO. *Émile Cohl*. In: *La Nouvelle Lune*. Paris, 26 septembre 1880.

76 ANÔNIMO. *Émile Cohl*. In: *Le Tam-Tam*. Paris, 4 avril 1880.

77 Pierre Courtet-Cohl, seu neto, nos informa que Émile Cohl batizou seus filhos Andrée e André em homenagem a Gill.

78 Cf. GROJNOWSKI, Daniel. *Une avant-garde sans avancées / Les arts Incohérents 1882-*

1889. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris, nº 40, novembre 1981.

79 "Rive gauche" e "rive droite" são as margens esquerda e direita do rio Sena, que atravessa a cidade de Paris. (N.T.)

80 Cf. CAHEN, A., COHL, E. e NORÈS, E. *Plus de têtes chauves! (vaudeville échevelé en un acte)*. Paris: Tresse éditeur, 1882. E CAHEN, A., COHL, E. e NORÈS, E. *Auteur par amour (opérette en 1 acte)*. Paris: Bathlot, septembre 1882.

81 "(...) uma frase enigmática de Erik Satie, um disparate de Alphonse Allais, um raciocínio de Jarry causam mais efeito nos valores tradicionais do que um escândalo anarquista ou libertário." Cf. GROJNOWSKI, Daniel e SARRAZIN, Bernard. *Lesprit fumiste*. Paris: José Corti, 1990.

82 Bernard Lazare é um bom exemplo. Escritor simbolista e anarquista, defendeu o verso livre e participou de inúmeras revistas, como a *La revue blanche* (1894), *L'Art social* (1896), *La grande revue* (1899), etc.

83 "(...) Participou intimamente dos três grandes movimentos que clamavam a transformação social na sociedade e nas artes: a literatura simbolista, a pintura pós-impressionista e a agitação anarquista pelos direitos dos trabalhadores." UNGERSMA-HALPERIN, Joan. *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin-de-siècle*. Paris: Gallimard, 1991.

84 FÉNEON, Felix. *Les arts inchoérents*. In: *La libre revue*. Paris, novembre 1883.

85 FÉNEON, Felix. *Les arts inchoérents*. Idem.

86 Em referência ao interesse dos bancos e das sociedades mineiras que queriam impedir a China de afirmar sua preponderância em Tonkin: a tomada de Son-Tay pelos franceses aconteceu em 1884.

87 Sapeck (seu verdadeiro nome era Bataille) foi um dos artistas mais representativos do espírito Hidropata e Incoerente. Era advogado e desenhista e foi o segundo discípulo de Gill com Cohl. Além disso, em 1881, fundou o jornal *L'anti-concierge* em parceria com Alphonse Allais e Jules Jouy. O jornal foi o órgão oficial da defesa de locatários num tom verdadeiramente anarquista. Em muitos artigos do *Libertaire*, em 1924, alguns textos lembrariam a aproximação do movimento artístico das ideias preconizadas pelos libertários. "(...) Um dia, não sei bem por que, Sapeck foi chamado para depor diante do comissário de polícia do bairro do Odéon. (...) O inculpado respondeu a tudo, mas continuou com o chapéu na cabeça.. (...) O acusado tinha raspado a cabeça e no lugar da cabeleira pintara o couro cabeludo de azul. Diante da consternação do juiz e de todos, ele exclamou: "O que o senhor queria? A vida não é alegre! Eu tenho ideias obscuras... E para alegrá-las um pouco, eu me cobri de azul" Outra vez, vestido de amarelo, ele indignou os curiosos, no Jardim de Luxemburgo, e foi detido pela polícia civil. Uma hora depois do julgamento, reapareceu vestido de advogado. De acusado passou a defensor, para profunda surpresa do júri que o reconheceu. Infelizmente, como Gill, Sapeck morreu louco." MAYGRIER, Raymond. *Le dernier bohème*. Paris: Flammarion, 1895 citado em VIDAL Georges. *Le Club artistique des Hydropathes*. In: *Le Libertaire*, Paris, 25 février 1924

88 Séverine, a eterna companheira de Jules Vallès, sucedeu o escritor anarquista na direção do jornal *Le Cri du Peuple*.

89 LEVY, Jules. *L'incohérence*. In: *Le Courrier français*, Paris, 12 mars 1885.

90 BAJU, Anatole. *L'anarchie littéraire*. Paris: Librairie Léon Vanier, 1892.

91 O título lembra o de um desenho de André Gill, a capa de *La Lune*, de 3 junho de 1866. Cf. VALMY-BAYSSE, Jean. *André Gill l'impertinent*. Paris, Editions du Félin, 1991.

92 Henri Rivière foi, junto com Henry Somm, o iniciador do teatro de sombras do Chat noir, e um especialista na encenação, cujos cenários e silhuetas eram muito detalhados. Cf. LAPIERRE Marcel. *Les cents visages du cinéma*, Paris: Grasset, 1948. "(...) Com uma tela improvisada, ele compunha uma engraçada montagem de policiais, enquanto que caminhando na estrada Jules Jouy canta sua famosa canção dos "Sergots". (...) O teatro de sombras do Chat Noir foi inaugurado oficialmente em 1886 (...). "Sombras brancas" eram vazadas e apresentadas sobre um fundo negro."

93 É o caso de *Les joyeux microbes* (fev 1909), *Le songe d'un garçon de café* (fev 1910). Cf. CRAFTON, Donald. *Émile Cohl, caricature and film*. Oxford: Princeton University Press, 1990. [*Pixelation* (pixilação) é o termo criado pelo animador Norman McLaren para a técnica de filmagem quadro-a-quadro que inclui na mesma imagem desenhos e seres vivos ou objetos. (N. do T.)]

94 Colaboração com Arnaud em *Clair de lune espagnol, L'école moderne, Linge turbulent*, todos de 1909.

95 Francisco Ferrer foi o fundador, em 1901, da Escola Moderna de tendência racionalista. Criou uma escola na qual a educação era livre dos dogmas e superstições, seguindo os princípios da pedagogia libertária aplicada por Luigi Molinari, com sua *L'Università popolare* (1900), na Itália; e mais tarde por Sébastien Faure, com *La Ruche* (1904), na França. A Igreja Católica era hostil à Escola moderna, que propunha uma educação da criança sem as "superstições" de qualquer ordem e propagava um ensino racionalista, com disposição para discutir e colocando as crianças na "busca pessoal". Inculcado por delapidar os privilégios morais e materiais de uma Igreja que detinha o monopólio da instrução na Espanha, Ferrer foi condenado e executado no dia 13 de outubro de 1909. Seu assassinato provocou grandes manifestações em favor da escola racionalista em toda a Europa, além de consagrar Ferrer como um mártir internacional do Livre Pensar. Miguel Almeréyda, o pai de Jean Vigo, participou de algumas campanhas em favor de Ferrer.

96 Nickelé, na gíria da época, quer dizer desviado, deformado.

97 CRAFTON, Donald. *Émile Cohl, caricature and film*, Op. cit.

98 Nascimento do que seria nomeado de "educação libertária", baseada na autogestão (*La Ruche*), dos anarco-sindicalistas da CGT, depois da CNT (Confederação Nacional do Trabalho), do neo-malthusianismo e do feminismo, do pacifismo. Cf. MAITRON, Jean. *Le mouvement anarchiste en France*. Paris: Gallimard, 1975.

99 "(...) Para o retângulo negro, o título era *Combate de negros de noite numa adega*.

Para o retângulo azul, *Estupor de recrutas notando pela primeira vez o tom azul-escuro, Ó Mediterrâneo!*

Para o retângulo verde, *Rufiões ainda na força do homem e com a barriga na grama bebem absinto*.

Para o retângulo vermelho, *Colheita de tomates por cardeais apopléticos em pleno mar vermelho*.

Para o retângulo branco, *Primeira comunhão de raparigas cloróticas pela neve*.

Para o retângulo amarelo, *Manipulação de ocre por chifrudos ictéricos*. VELTER, André. *Les poètes du Chat noir*. Paris: Gallimard, 1996.

100 "(...) O riso desconcertante é irrecuperável. O humorista fumista escapa às autoridades, ao público, a ele mesmo, a Deus." GROJNOWSKI, Daniel e SARRAZIN, Bernard. *L'esprit fumiste*. Op.cit

101 Citação de Paul Signac : "os atentados anarquistas fizeram mais pela propaganda do que os vinte anos de brochura de Reclus ou Kropótkin." UNGERMA HALPERIN, Joan. *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*. Paris: Gallimard, 1991.

102 Lucien Pissaro pertenceu à família de Camille Pissaro, ambos desenhavam para os jornais anarquistas *La Révolte* e *Le Père Peignard*.

103 Maximilien Luce pertencia à classe operária, era um autodidata e um gravador em madeira. Esse pintor anarquista foi mantido e apreciado por Félix Fénéon.

104 MARINONE, Isabelle. *L'âme anarchiste du cinéma surréaliste*. In: *Mélusine*, XXIV (Études réunies par Henri Béhar). Paris: L'Âge d'Homme, février 2004.

105 "(...) Roméo Bosetti, primeiro criador burlesco aloprado na França. Foi também o precursor de Jean Durand, que, por sua vez, foi o precursor de Mack Sennett." MITRY, Jean. *Filmographie universelle - Primitifs et précurseurs 1895-1915*. Tome II, Paris: IDHEC, 1964.

106 "(...) Um registro que Feuillade e Arnaud abandonaram completamente: o cômico próximo do burlesco, recorrendo à destruição ou à acrobacia cômica." LACASSIN, Francis. *Un maître oublié du burlesque, Roméo Bosetti*. nº21-22, 2002

107 Segundo Bernard Bastide, Etienne Arnaud se aproxima mais de uma política "conservadora" do que "socialista", assim como Louis Feuillade. Arnaud encontra Cohl pela Incoerência, pois participava em 1900 do jornal de Alphonse Allais *Sourire*.

108 Fundador com Henri Antoine em 1912 do Teatro do Povo de Paris.

109 GUICHARD, Émile, *Au cinéma*, Paris, *Le Libertaire*, 27 mai 1911.

110 "(...) os criminosos procurados serão cinematografados de todos os ângulos. Suas imagens serão projetadas em público nas telas das salas. DUREAU, D. *Le cinématographe et la police*. In: *Ciné-journal*, Paris, 21 janvier 1911.

111 DAUTHUILLE, A. *En Champagne, Cinéma-Police*, Paris, *Le Libertaire*, 29 avril 1911.

112 "(...) Torçamos para que a Justiça não continue nessa via imprudente e não faça do cinematógrafo um policial ou um agente de segurança. Perderíamos muito nossa população. DUREAU, D. *Le cinématographe indicateur*. In: *Ciné-journal*, Paris, 29 avril 1911.

113 (...) *Récemment, je fus en Champagne/Envoyé par mon directeur/Pour prendre un film évocateur/Des troubles de cette campagne (...)/Mes bons amis les vigneronns/Sont furieux que la Police/Dessus les films aient reconnu/Certains meneurs de leur tribu/Et les dénonce à la Justice (...)/Belle-maman, rouge anarchiste,/Me traite de mouchard, vendu !!Je le sens bien, je suis perdu !!Pauvre cinématographe !*

DR. J. *Le cinéma policier*. *Ciné-journal*, Paris, 6 mai 1911.

114 "A associação, fundada em Genebra no ano de 1908, tem por objetivo o desenvolvimento da instrução pela imagem. (...) A instrução fornecida ao homem deveria servir para que ele visse nas grandes linhas da universalidade, para que ele pudesse escolher os pontos essenciais do desenvolvimento rumo à transformação de seu espírito. GUINAUD, M. *L'association pour l'instruction par l'image et la cinématographie*. *Ciné-journal*, Paris, 28 janvier 1911.

115 "(...) O ensino barbarizado em honra consiste em fabricar alunos estilizados a partir de uma fórmula oficial, obedientes, medianos, logo, medíocres. (...) Este método não só consegue o condicionamento mecânico das galinhas infantis – ideal de todo governo –, mas também possui o privilégio exclusivo de favorecer o culto da renúncia ao eu e do automatismo, que cria covardes, hipócritas e idiotas. Em Cempuis, a educação intelectual é harmônica, no sentido que os princípios fundamentais das ciências são ensinados pelo método de observação e experimentação. (...) Ela prepara os alunos para o comando integral de suas individualidades, pela obra dos fenômenos sucessivos do pensamento que conduz à verdade filosófica: perceber, analisar, comparar, generalizar, abstrair!" VEDAUX, André. *L'éducation des enfants et l'Orphelinat de Cempuis*. In: *L'Art social*, Paris, 1894.

116 Ao longo dos tempos, o libertário se definiu por seu autodidatismo e sua paixão pelos livros. A maioria desses revoltados, ainda hoje, trabalha no mundo do livro, como tipógrafo, editor, impressor, corretor de livro.

117 "(...) É interessante constatar, no momento em que a cinematografia está na véspera de se instalar na escola, que um de seus mais ardentes protagonistas da projeção escolar foi um cinegrafista de feiras bem conhecido: Sr. Skram Filho. Desde o ano de 1890, encontramos de cidade em cidade, de escola em escola, com seu material de projeção fixa tão rico em coleções educativas e pedagógicas. (...) Esse apostolado da projeção fixa durou até 1894, quando o senhor Skram começou suas sessões cinematográficas nas escolas." DUREAU, G. *La cinématographie scolaire, un précurseur*. In: *Ciné-journal*, Paris, 6 janvier 1912.

118 "Ao escrever esse pequeno livro, eu tinha em vista principalmente a França, mas o mal não é uma particularidade de nosso país. Por todos os lugares é preciso exibir programas, se queremos libertar a infância. Por todos os lugares, se amamos, é preciso esperar a hospitalidade de uma administração que parece ter como tarefa criar entraves ao desenvolvimento cerebral." LAISANT, Charles-Ange. *Initiation mathématique*. Paris: Hachette, 1909.

119 ANTOINE, Henri, *Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres*. In: *Le Libertaire*, Paris, 1er juin 1912.

120 MEUSY, Jean-Jacques, *La Bellevilloise (1877-1939)*, Paris: Créapluis, 2001.

121 KRESS, Émile. *De l'utilité du cinématographe dans l'enseignement*. Paris: Charles-Mendel, 1910.

122 "A obra da Bonne Presse pode nos ajudar consideravelmente em nossa propaganda. (...) É preciso (...) organizar e criar uma reserva especial, alimentada por doações voluntárias dos camaradas (...). Por que não se forma um grupo autônomo que se ocuparia de levantar os endereços e de recolher fundos para organizar serviços gratuitos?" CLAIR, Max. *L'oeuvre de la Bonne Presse*. Paris, *Les Temps nouveaux*, 8 avril 1911.

123 “Durante muitos anos, eu fui até as fábricas de papéis específicos e de placas flexíveis, sonhadas por Balagny. KRESS Émile. *Le film cinématographique, (2d conférence sur la Cinématographie organisée par le Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres)*. Paris: Comptoir d’édition de *Cinéma-revue*, 1912.

124 “(...) O capital faltou para que Demeny explorasse seu aparelho. Ele o apresentou aos Lumière, mas eles já estavam envolvidos com o cinematógrafo, no qual Moisson trabalhava desde 1894. No ano seguinte, eles interromperam qualquer negociação com Demeny para lançar o aparelho inteiramente novo, com sua concepção mecânica, que portaria seus nomes pelos quatro cantos do mundo. KRESS, Émile. *Historique du Cinématographe*. Paris: Comptoir d’édition de *Cinéma-revue*, février 1912.

125 GUICHARD, Émile. *Au cinéma*. In: *Le Libertaire*, Paris, 27.05.1911.

126 REBERIOUX, Madeleine. *La République radicale? (1898-1914)*. Paris: Seuil, 1975.

127 GUICHARD, Émile. *Au cinéma*. Op.cit.

128 JACQUEMET, Gérard. *Belleville au 19ème. Du faubourg à la ville*. Paris: EHESS-Jean Touzot, 1984.

129 MEUSY, Jean-Jacques. *La Bellevilloise (1877-1939)*. Op. cit.

130 Se confiarmos nos diversos artigos de *Ciné-journal*, os primeiros a se sindicalizarem foram os cinegrafistas (opérateurs). Em 1909, os exibidores (exploitants) seguem o mesmo caminho.

131 Anônimo. *La grève au 'cinéma-exploitation'*. In: *Ciné-journal*, Paris, 14.01.1909.

132 Anônimo. *La grève des cinémas Pathé*. In: *Le Libertaire*, Paris, 31.01.1909.

133 Anônimo. *La grève des cinémas Pathé*. Op. cit.

134 Em 1907, a Pathé suspendeu a venda de filmes e privilegiou a constituição de sociedades concessionárias com salas fixas por todo o território francês. Assim como o Cinéma Monopole, o Cinéma-National e o Cinéma-Théâtre, o Cinema-Exploração (Cinéma-Exploitation) era uma dessas sociedades vinculadas a Pathé, que faziam concorrência direta aos ambulantes. (N.T.)

135 “Após 1911, em certa medida, podemos dizer que o Pathé-journal e o Gaumont-journal contribuem para a notoriedade de alguns episódios da luta social. É assim que vemos na tela o enterro do motorista grevista, morto durante uma briga em Levallois, nas manifestações do Pré Saint Gervais, (...) na greve dos taxistas.” LAPIERRE, Marcel. *Les cents visages du cinéma*. Op. cit.

136 A principal atividade da União Sindical dos Locatários, mantida por Georges Cochon, era ajudar os necessitados a se mudarem às escondidas, além de chamar atenção ao investir contra imóveis desocupados (a algazarra de Saint Polycarpe). Artistas como Steinlen ou o cantor Charles D'Avray também contribuíam com a iniciativa. No dia 23 de março de 1912, Cochon, com algumas famílias, chegou a ocupar alguns cômodos no Hôtel de Ville de Paris [a prefeitura].

137 “(...) As carroças se sucedem. Carregadas de móveis e crianças (...). Os membros do Sindicato formam uma corrente para fazer a mudança de nossas oito famílias. Todos querem ajudar. Em tempo recorde, as carroças são descarregadas e os móveis instalados (...).



A cena é filmada pelas atualidades cinematográficas. Os jornalistas acotovelam-se. Os fotógrafos metralham. Até uma série de uma quinzena de cartões postais será editada para celebrar a façanha." KAMOUN, Patrick. *V'là Cochon qui déménage*. Op. cit.

138 "O *vaudeville* Gaudillot-Cochon não permanecerá uma notícia isolada: a aventura será fixada pelo cinema. Soubemos que uma de nossas melhores sociedades cinematográficas registrou todas as divertidas peripécias. Estamos convencidos de que todos os exibidores gostarão desse filme em um de seus próximos programas." Anônimo. *Propriétaires et locataires*. In: *Ciné-journal*, Paris, 30.03.1912.

139 Documento nº20/84 nº1421GJ00016, ano 1914. Genève: Monsieur Cochon en Suisse. Manifestations pour le logement [Genebra: Senhor Cochon na Suíça. Manifestação pela moradia] / Doc. 19/84 nº1349GP00023, ano 1913. Paris: Le "Fort" de la rue Delta. Plusieurs familles installées par M. Cochon dans un immeuble inhabité appartenant à la Ville de Paris. Expulsion. Problèmes de logement. [Paris: O "Forte" da rua Delta. Inúmeras famílias instaladas pelo Sr. Cochon em um imóvel pertencente à cidade de Paris. Expulsão. Problemas de moradia.] 15 metros, 32 seg. (Archives Gaumont)

140 *Le chant des Anti-proprios* [O canto do anti-proprietários]: "Os gorduchos, declaramos guerra, nossos inimigos são: patrões, padres, soldados, mas é contra o proprietário que lutamos mais alegremente... Um, dois, três, marcamos o passo, cavaleiros do sino, somos o terror do burguês!" Ou então *C'est Cochon* [É Cochon]: "É Cochon, que não liga para os proprietários. É Cochon que faz a mudança de um companheiro. É Cochon, o amigo dos proletários. Que não liga para a administração!" KAMOUN, Patrick. *V'là Cochon que déménage*. Op. cit.

141 Renomeado Lapin agile [Coelho ágil].

142 "Artigo II: O Teatro de arte social foi fundado para fazer a crítica negativa da sociedade e para a produção de obras que podem servir à causa revolucionária. Tendo a arte como meio e com a ajuda de um teatro aberto a todas as revoltas, o teatro de arte social tem por objetivo chamar a atenção dos espíritos cultivados e dos artistas para as iniquidades do presente. (...) Livre, ele não impõe nenhuma estética, nenhuma visão da arte a seus membros, cada um é livre para combater segundo seu temperamento e talento." Anônimo. *Théâtre d'art social / Status*. In: *L'Art social*, Paris, février 1892.

143 "*L'art social* acaba de tomar a iniciativa de criar um teatro de arte social. Seu objetivo (...) é bastante elevado. Ele procura encaminhar os espíritos em direção ao teatro humano, o grande teatro popular, livre de todos os entraves e gratuito que será a obra do século XX." LINERT, Auguste. *Le socialisme au théâtre*. In: *L'art social*, Paris, janvier 1892.

144 VEIDAUX, André. *Le théâtre socialiste*. In: *L'art social*, Paris, février 1892.

145 *A sortie* é um gênero do espetáculo dramático medieval e renascentista (séculos XIV a XVI) voltada para a sátira social ou política.

146 LINERT, Auguste. *Le socialisme au théâtre*. Op. cit.

147 O ano de 1894 foi marcado por uma série de acontecimentos trágicos para os anarquistas. No dia 5 de fevereiro, Auguste Vaillant foi executado, em seguida, no dia 21, foi a vez de Émile Henry e, na sequência, o atentado no Café Terminus Saint-Lazare. No dia 15 de

agosto, foi decretada a pena de morte para o anarquista italiano Sante Caserio por ter apunhalado o presidente Sadi Carnot, responsável pela morte Vaillant. Estava aberta a temporada de caça aos libertários e às suas ideias, com os jornais interditados em sua maioria.

148 POTTECHER, Maurice. *Le Théâtre du Peuple, renaissance et destinée du théâtre populaire*. Paris: Ollendorf, 1899.

149 GONTARD, Denis. *La décentralisation théâtrale em France (1895-1952)*. Paris: Societé d'édition d'enseignement supérieur, 1973

150 "(...) a Cooperação das Ideias do Faubourg Saint Antoine, formada em 1886 por alguns operários, era o lugar onde o senhor Deherme, que foi não somente seu verdadeiro fundador mas também o fundador das Universidades Populares, instalou em 1899 um teatro extremamente eclético." ROLLAND, Romain. *Le Théâtre du Peuple*. Paris: Cahiers de la Quinzaine, 1903.

151 DARGEL, Henri. *Le Théâtre du Peuple à la Coopération des Idées*. In: *Revue d'Art dramatique*, Paris, 15 avril 1903.

152 Anônimo. *Pro domo*. Op. cit.

153 GONTARD, Denis. *La décentralisation théâtrale em France (1895-1952)*. Op. cit.

154 "(...) Sem dúvida, *Biribi* é uma das peças mais atuais para nossa campanha contra as prisões militares. Encenada por uma trupe de profissionais com pleno domínio de sua arte, ela pode alimentar uma grande turnê por toda a França suscetível de levar o fermento do bom pão. Essa trupe, de que tanto necessitamos em nossos meios, acaba de ser constituída no "Carro do Povo" [Chariot du Peuple]. (...) Escreva para Henri Antoine, 10 rue du Pont à Suresnes." Anônimo. *Art théâtral et théâtre social*. In: *La bataille syndicaliste*, Paris, 26 février 1913.

155 DESAUMANES, L. *Le Théâtre du Peuple*. In: *Les temps nouveaux*, Paris, 20 janvier 1912.

156 Cf. MARINONE, Isabelle. *Qu'est-ce que le cinéma "Humain"? Retour sur une conception du cinéma défendue par Henry Poulaille*. In: 1895, n° 43, Paris, juin 2004.

157 DUREAU, G. *Le cinématographe Théâtre du Peuple*. In: *Ciné-journal*, Paris, 20 mai 1911.

158 Militante revolucionário socialista, Yves-Marie Bidamant foi o antigo secretário do sindicato dos ferroviários.

159 "(...) O teatro, os cinemas são onerosos e nós lutamos contra forças para vencer rapidamente, mas o livro, a brochura e o jornal são mais úteis, mais fáceis de penetrar na massa." CHRISTOPHE, Victor. *Les idées, l'Art et la propagande*. In: *Le Libertaire*, Paris, 3 mai 1913.

160 BIDAMANT, Yves-Marie. *Pourquoi un Cinéma du Peuple?* In: *Le Libertaire*, Paris, 20 septembre 1913.

161 Uma nota da Prefeitura de Polfcia foi redigida no dia 18 de agosto de 1913: "No final do congresso anarquista-comunista foi anunciada a formação de um comitê, cuja meta é montar um cinematógrafo destinado à propaganda anarquista." In: JARRY, Eric. *L'aventure de la coopérative du Cinéma du Peuple*. In: *Le monde libertaire*, n° 1251, Paris, 27 septembre 2001.

162 "(...) Nesse instante, muita gente nos ridiculariza, e querem nos alertar para o perigo. Não querem acreditar no sucesso, quando esse sucesso está dentro deles. Quando Robert

Guérard, Cauvin, Chevalier e eu tivermos realizado a ação do Cinema do Povo (...) não desprezamos a enorme tarefa que assumimos. (...) Depois do inverno teremos um cinema em Paris. Poderemos realizar nossos filmes. (...) Mais tarde, iremos até a província se ouzarmos. É necessário ousar." BIDAMANT, Yves-Marie. *Pourquoi un Cinéma du Peuple?* Op. cit.

163 Anônimo. *Le Cinéma du Peuple, société coopérative anonyme à personnel et capital variables*. In: *Le Libéraire*, Paris, 13 septembre 1913.

164 MANNONI, Laurent. *28 octobre 1913: création de la société Le Cinéma du Peuple*. Op. cit.

165 Comunicado à imprensa operária do dia 8 de novembro de 1913.

166 REBERIOUX, Medeleine. *La République radicale? (1898-1914)*. Op. cit.

167 ROSENTHAL, Léon. *Art, socialisme et cinéma*. In: *l'Humanité*, Paris, 21 octobre 1913.

168 BIDAMANT, Yves-Marie. *Pourquoi un Cinéma du Peuple?* Op. cit.

169 WEBER, Allain. *Cinéma(s) français 1900-1939, un monde différent*. Paris: Séguier, 2002.

170 "(...) Temos somente que colher na História, na vida dos trabalhadores, nos dias trágicos de uma greve! Poderíamos reviver algumas cenas da Comuna. A morte de Varlin em Montmartre, a de Delescluze na barricada do Château d'Eau, ou então a morte de Millière no Panthéon. Tudo isso poderia provocar sentimentos de revolta na alma das massas! E a vida das fábricas! Não seria uma excelente lição apresentar na tela a terrível existência dos prisioneiros da fábrica? (...) Um filme sobre os dramas da mina, outro sobre os trabalhadores do mar, sobre o trabalho esmagador dos produtores de riqueza social. (...)". BIDAMANT, Yves-Marie. *Pourquoi un Cinéma du Peuple?* Op. cit.

171 Anônimo. *Le Cinéma du Peuple, société coopérative anonyme à personnel et capital variables*. Op. cit.

172 PERRON, Tanguy. *Le contrepoison est entre vos mains camarades*. In: *Le mouvement social*, nº 172, Paris, Éditions de l'atelier, juillet-septembre 1995.

173 "É preciso que sejamos fortes como as sociedades burguesas para que os filmes se espalhem por todos os lugares, onde haja grupos e amigos. (...) Que todos os revolucionários-anarquistas, que todos aqueles que acreditam na dedicação à educação do Povo tragam seu apoio, e os resultados serão fecundos." LOQUIER, Jean. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libéraire*, Paris, 27 septembre 1913.

174 CAZALS, Patrick. *Musidora la dixième muse*. Paris: Veyrier, 1978.

175 Filme aparentemente rodado em Nice nos anos 1911-1912, quando Guerra morava no sudeste da França e editava o jornal anarquista *Tierra y Libertad*. Filme desaparecido.

176 BAKUNIN, Mikail. *Oeuvres complètes*. Tome II. Paris: Stock, 1980.

177 Nascidas no século XVIII, as Sociétés Savantes eram associações que difundiam o conhecimento científico pelas regiões da França. Na passagem do século XIX para o XX, desempenharam importante papel político ao promover debates em torno dos ideais revolucionários. (N. do T.)

178 "(...) a sala estava repleta. (...) Tudo correu bem, salvo a parte cinematográfica, que teve problemas pela queda da energia elétrica em razão de uma instalação inadequada. Foi constrangedor para os organizadores, que não mereciam isso. O drama social, *Les misères*

*de l'aiguille*, não foi bem projetado por causa da iluminação ruim. (...) Em seguida, nossos camaradas, junto com Berthon (...) e Rousset, realizarão um filme sobre "Biribi". O drama vivido por Rousset será transposto para a tela pelo Cinema do Povo. Um filme sobre a Comuna também será produzido. Lucien Descaves fará o roteiro." Um espectador anônimo. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libéraire*, Paris, 24 janvier 1914.

179 O filme tinha aproximadamente vinte minutos, com alguns letreiros. O material que chegou aos nossos dias possui apenas 272 metros (quase 15 minutos).

180 A lei dos três anos de serviço militar foi instituída na França no dia 19 de julho de 1913, sob o governo de Raymond Poincaré. (N. do T.)

181 Anúncio. *Grande fête*. In: *Le Libéraire*, Paris, 31 janvier 1914.

182 ALMEREYDA, Miguel. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Bonnet Rouge*, nº 15, Paris, 28 février 1914.

183 BIDAMANT, Yves-Marie. *Pourquoi un Cinéma du Peuple?*. Op. cit.

184 ALMEREYDA, Miguel. *Le Cinéma du Peuple*. Op. cit.

185 Filme de 457 metros, aproximadamente 22 minutos.

186 "Estamos contentes em anunciar aos militantes que o Cinema do Povo edita nesse momento um filme extraído dos principais episódios da Comuna. Em poucos dias, ele estará terminado, e o público parisiense poderá avaliar o trabalho documental e social que pode executar o Cinema do Povo. Para a ocasião, foi reservada para o dia 28 de março a grande sala (25.000 lugares) do Palais de Fêtes, 199 rue Saint Martin. Junto com a *La Commune*, será exibido pela primeira vez *Le vieux docker* [O velho estivador], drama social de grande intensidade. (...) Palestra do cidadão Camelinat." Anúncio. *Un film sur la Commune édité par le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libéraire*, Paris, 7 mars 1914.

187 Lucien Descaves era considerado um especialista no assunto, tendo escrito alguns romances históricos sobre a Comuna. O primeiro deles, *La colonne* (1902), abordava a destruição da coluna Vêndome por Courbet, já o segundo, *Philémon, vieux de la vieille* (1913), tratava dos antigos participantes da Comuna. O filme *Le vieux de la vieille* (1960), de Gilles Grangier, foi uma adaptação livre da obra de Descaves.

188 Armand Guerra interpretou dois papéis no filme: Adolphe Thiers e o general Lecomte.

189 No dia 28 de maio de 1871, cerca de 140 combatentes da Comuna de Paris foram fuzilados nos fundos do cemitério Père Lachaise. O lugar do massacre foi batizado como Muro dos Confederados e transformou-se num monumento da luta proletária. (N. do T.)

190 Este filme nunca foi encontrado.

191 "Ninguém melhor do que Rousset para descrever com veracidade os suplícios que ele suportou na prisão de Biribi." Anônimo. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libéraire*, Paris, 25 février 1914.

192 "*Francisco Ferrer!*... Esse título reviverá a bela vida de Ferrer e a obscura tragédia de Monjuich. O fundador da escola moderna de Barcelona será glorificado na tela, para que as gerações se lembrem do fuzilado pela intolerância religiosa." Anônimo. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libéraire*, Paris, 30 mai 1914. [A execução de Ferrer causou diversas manifestações pelo mundo inteiro, com exceção de Rússia e Turquia. Miguel Almereyda partici-

pou intensamente desse movimento e foi um dos responsáveis pelo afluxo de mais de 500 mil manifestantes nas ruas de Paris. Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: CosacNaify, 2009.]

193 Aernoult foi um antigo empreiteiro, morto em 2 de julho de 1909 na penitenciária de Djenan-ed-Dar, em razão dos maus tratos infligidos pelos guardas. Rousset foi outro prisioneiro, condenado pelo Conselho de Guerra por denunciar o assassinato de Aernoult. O exército adotou a mesma atitude do caso Dreyfus ao produzir falsos depoimentos. O caso Aernoult-Rousset foi motivo de uma campanha antimilitarista das organizações e jornais da classe operária que durou dois anos.

194 Acaso ou não, o fato é que Jean Vigo também tencionou realizar um filme (*L'évadé du bagné*) sobre a experiência carcerária, tendo como ator principal o ex-presidiário Eugène Dieudonné. E em seu *Zero de Compartamento*, mesmo sem evocar o nome de Ferrer, a ótica é a da educação libertária.

195 "Não nos contentaremos com isso. O que queremos é fazer uma atualidade operária, mostrar na tela a verdadeira fisionomia de nossas lutas: greves, manifestações contra a guerra, etc." Anônimo. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libertaire*, 25 février 1914.

196 "Na reunião de 17 de maio, a assembleia geral decidiu criar requisições de empréstimo por 5 francos, reembolsáveis conforme a tiragem após 15 de julho de 1915." Anônimo. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libertaire*, Paris, 30 de maio 1914.

197 Anônimo. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libertaire*, Paris, 25 février 1914.

198 O Grupo Outubro (em referência à Revolução Russa), foi fundado em 1932 por Lazare Fuschmann. Saído da Federação do Teatro Operário da França (FTOF), o grupo defendia, sob a influência de Brecht, um teatro político e popular caracterizado pelo internacionalismo, a vontade de se contrapor às injustiças sociais e o pacifismo.

199 JARRY, Éric. *Armand Guerra, cinéaste et anarchiste*. In: *Le monde libertaire*, n.1272, Paris, 14 au 20 mars 2002.

200 *Armand Guerra, requiem pour un cineaste espagnol*. Direção de Ezequiel Fernandez, companhia produtora Les Films du Monde Libertaire, ano 1997; duração 52 minutos.

201 WAINTROP, Edouard. *Les étonnantes bobines d'Armand Guerra*. In: *Libération*, Paris, 12 août 2001.

202 Alexandre Granach atuou em filmes de destaque como *A tragédia da mina* (Pabst, 1931), *Ninotchka* (Lubtisch, 1939) e *Por quem os sinos dobram* (Sam Wood, 1943).

203 GONZALEZ LOPEZ, Palmira e CANOVAS BELDRI, Joaquim. *Películas de ficción (1921-1930)*. In: *Catálogo del cine español*. Madri: Filmoteca Española, 1993.

204 "No sábado, saindo de Berlim e partindo em seguida para Valência, chegaram os senhores Ernst Augspach, Johannes W. Ther e nosso camarada Armand Guerra. Em sua breve passagem por nossa cidade, falamos com eles sobre o primeiro filme que irão rodar na Espanha. Desde já anunciamos em nossa coluna a formação de uma empresa hispano-alemã para produção cinematográfica. Logo virão engenheiros e mão-de-obra para construir um estúdio em Valência. O senhor Johannes W. Ther é o banqueiro alemão e diretor da empresa, junto com o senhor Ernst Augspach e Armand Guerra, nosso querido compa-

nhheiro de redação." Anônimo. *Cinematografistas alemanes de paso por Barcelona*. In: *Popular Film*, n.275, Barcelona, 19 novembre 1931.

205 "18 de julho de 1936. Não esqueço, não esquecerei nunca. Eu tinha acabado de chegar em casa após um dia de trabalho. Das sete horas da manhã até a tarde, eu tinha filmado os exteriores de um filme chamado *Carne de feras* [Carne de feras], nos jardins do Retiro. Tínhamos começado o filme no dia 16 de julho. (...) O governo lançara um chamado à população (...) para que ela se reunisse nos centros indicados para o armamento contra a sublevação dos militares." GUERRA, Armand. *À travers la mitraille, un cinéaste dans la Guerre d'Espagne*. Eglise-Neuve-d'Issac: Éditions Fédérop et Vincente Estivalis-Ricart, 1996.

206 GUERRA, Armand. *À travers la mitraille*. Op. cit.

207 GUERRA, Armand. *À travers la mitraille*. Ibidem.

208 Louis Lecoïn (1888-1971) foi um militante pacifista e libertário. Participou da fundação da União Pacifista da França e do estatuto do insubmisso da pátria (objecteur de conscience). Filho de uma família muito pobre, tornou-se corretor de gráfica após ter exercido as profissões de servente de pedreiro, pedreiro e jardineiro. Ao longo de sua vida criou diferentes publicações: *Ce qu'il faut dire*, *Le Libertaire*, *Défense de l'Homme* e *Liberté*. Ficou preso doze anos por defender suas ideias. Em outubro de 1910, como jovem recruta, recebeu ordem para reprimir, junto com seu regimento, uma greve de ferroviários. A recusa dessa ordem lhe valeu seis meses de cadeia. Reformado em 1912, partiu para Paris onde se aproximou dos meios libertários e tornou-se secretário da Federação Anarquista Comunista. Durante a Primeira Guerra, foi julgado por insubmissão. Foi condenado, sem direito de defesa, a cinco anos de prisão militar e 18 meses de prisão civil por perturbação da ordem. Após a declaração da Segunda Guerra, Lecoïn redigiu um tratado intitulado *Paz imediata*. Por esse documento, ficou preso até 1943. Em 1958, lançou sua campanha para obtenção de um estatuto em favor dos insubmissos da pátria. Albert Camus participou ativamente da campanha, mas não chegou a ver seus resultados. Em 1962, após inúmeras ações, com o governo recusando qualquer proposta, Lecoïn iniciou uma greve de fome aos 74 anos de idade. Logo depois dessa última luta, o estatuto foi promulgado no dia 23 de dezembro de 1963 e os insubmissos detidos foram liberados.

209 BORDE, Raymond e PERRIN, Charles. *Les Offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1940)*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.

210 O neo-malthusianismo provém das teorias do economista inglês Thomas Robert Malthus (1766-1834), autor do *Ensaio sobre o princípio de população* (1798), em que apresenta o aumento da população como um perigo para a subsistência do mundo e recomenda o controle voluntário da natalidade (malthusianismo). O neo-malthusianismo apoia-se também em teorias libertárias que valorizam o direito das mulheres à contracepção e o amor livre.

211 "Poucas semanas após a famosa sessão de 8 de fevereiro de 1916, às seis da noite, no Café Terrasse de Zurique, onde nasceu o termo Dada, Tzara e seus amigos publicam uma revista intitulada *Le cabaret Voltaire*, mesmo nome de um estabelecimento fundado por

Hugo Ball, um revolucionário alemão emigrado.” RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. *Déjà jadis ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*. Paris: René Julliard, 1958.

212 Dossiê *Anarchistes Allemands*. In: Arquivos repatriados da Rússia, Vigilância dos Anarquistas, 19940498 art. 8, relatório de 20 de maio de 1910. Centre des Archives Contemporaines.

213 “Após ter feito uma gênese da anarquia, o orador citou Marx e Bakunin, indicando que a anarquia deve ter por objetivo principal a negação da religião, da autoridade e da propriedade. Em seguida, falou das colônias comunistas e declarou que, apesar das semelhanças entre a vida dos anarquistas comunistas e a vida dos primeiros cristãos, existe entre eles um abismo, pois enquanto os cristãos agem somente na esperança da salvação suprema, os anarquistas, persuadidos pelo materialismo, buscam somente viver o melhor que podem na terra, e isso com a menor quantidade de trabalho.” Dossiê *Anarchistes Allemands*. In: Arquivos repatriados da Rússia, Vigilância dos Anarquistas, 19940498 art. 8, relatório de 10 de junho de 1910. Centre des Archives Contemporaines.

214 “O revolucionário italiano Carlo (...) vulgo Quadrone (...) escreveu artigos para os jornais anarquistas italianos, principalmente *Il Libertario* e *Il Pensiero*. (...) O alemão que frequenta Quadrone é um jovem chamado Richter Hans.” Dossiê *Anarchistes Allemands*. In: Arquivos repatriados da Rússia, Vigilância dos Anarquistas, 19940498 art. 8, relatório de 18 de março de 1911. Centre des Archives Contemporaines.

215 “O delegado alemão Knoblauch tomou a palavra em alemão. Seu discurso foi traduzido para a tribuna por seu compatriota Richter, que se expressou corretamente em francês. (...) O delegado Hans Richter lamentou não poder falar em público. (...) Fui informado por uma pessoa que tem livre acesso na Federação Operária e Camponesa (...), que essa organização busca “a supressão do exército, levando a Paz entre os povos pela Revolução Social Mundial”. (...) Informações sobre os oradores estrangeiros: Richter Hans, nascido em Berlim no dia 8 de fevereiro de 1888, indivíduo alemão residente em Berlim, vindo de Paris.” Dossiê *Anarchistes Allemands*. In: Arquivos repatriados da Rússia, Vigilância dos Anarquistas, 19940498 art. 8, relatório de 25 de maio de 1926 de Saint Etienne. Centre des Archives Contemporaines.

216 Conferência de Fernand Pelloutier. *L'art et la révolte*. Realizada em 30 de maio de 1896. Op. cit.

217 “Richter permaneceu ligado aos compromissos políticos estabelecidos em Berlim, especificamente a oposição à guerra do círculo *Die Aktion*, em torno de Pfemfert. No começo de 1917, enviou dois retratos esboçados para Rubiner incluir no número de 17 de abril. Tratava-se de uma homenagem ao poeta anarquista, na época exilado em Zurique e redator de *Zeit-Echo*, um jornal pacifista de Munique. Richter defendia, junto com Rubiner, as opiniões anarquistas de Pierre Kropótkin e Mikhail Bakunin no círculo de Luigi Bertoni, um discípulo de Bakunin. Graças a Rubiner, Richter trouxe várias contribuições ao *Schwarzeweisses Volksblatt*, principalmente nas edições de verão do jornal em que exprimia pontos de vista tolstoianos, buscando uma arte popular para a educação política.” FOSTER, Stephen C. *Hans Richter*. Londres: The MIT Press Cambridge, 1998.

218 FORSTER, Stephen C. *Hans Richter*.

219 RICHTER, Hans. *Dada – Art et Anti-Art*. Bruxelas: Éditions de la connaissance, 1965.

220 RIBEMONT DESSAIGNES, Georges. *Man Ray*. Nice: Centre National des Arts Plastiques, 1984.

221 RIBEMONT DESSAIGNES, Georges. *Déjà jadis ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*. Op. cit.

222 "A sociedade Cinema do Povo procurou, com toda a pureza da ideia, uma propaganda revolucionária, sem esquecer que mesmo um espetáculo educativo não deve ser tedioso." MARTINET, Marcel. *Le Cinéma du Peuple*. In: *L'Effort libre*. Poitiers, octobre 1913.

223 "É essencial que a arte social seja uma arte de precursores. O artista não pode se limitar a estabelecer um cânone. É preciso (...) fazer novos sentimentos com os pensamentos e sentimentos antigos, que reinarão no mundo que elabora. (...) A função do escritor, do artista, da obra de arte social é apresentar ao homem contemporâneo outras formas de beleza, além de lhe tornar apto para habitar a cidade de amanhã." LAZARE, Bernard. *L'écrivain et l'art social*. In: *L'Art social*, Paris, juillet 1896.

224 RICHTER, Hans. *Voir du merveilleux*. In: *Revue du Cinéma*, n.7, série nouvelle, tome II, Paris, été 1947.

225 "Em seu retorno dos Estados Unidos, Picabia narra o conhecimento de Arthur Cravan." RIBEMONT DESSAIGNES, Georges. *Déjà jadis ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*,

226 "Queremos fazer de nossas vidas uma obra de arte! (...) O artista da vida se coloca mais alto do que o "útil": se põe na beleza viva!". DEVALDES, Manuel. *Notre vie oeuvre d'art*. In: *L'Action Art.*, n.1, Paris, 15 février 1913.

227 RICHTER, Hans. *Dada – Art et Anti-Art*. Op. cit.

228 Visível sob o título *Cravan à l'entraînement* (1916) [Cravan no treinamento], com dois minutos de duração.

229 O jovem Louis Delluc (1890-1924) lançou-se na crítica cinematográfica a partir de 1917. Escreveu muitos artigos e inventou o termo "cineasta". Com seu amigo de infância, Léon Moussinac, ele é um dos primeiros teóricos e críticos independentes da França. Em cinco anos de intensa atividade, editou *Le Journal du ciné-club* e *Cinéma*, criou alguns cineclubes e realizou sete filmes, sendo que dois deles marcaram a história do cinema francês: *La femme de nulle part* [A mulher de lugar nenhum] e *Fièvre* [Febre]. Ele se serviu de cenários naturais e suprimiu as gesticulações e peripécias. Foi o precursor da primeira vanguarda, marcando o cinema dos anos vinte até o cinema falado (Abel Gance, Germaine Dulac, Marcel L'Herbier, Jean Epstein, René Clair). Em 1924, rodou seu último filme, *L'Inondation* [Inundação]. Em condições climáticas ruins, Louis Delluc contraiu uma terrível pneumonia e sucumbiu em algumas semanas, com 33 anos.

230 "A arte não tem pátria! Quem disse isso? A arte, senhor, é o novo, mas que não incomoda nossos hábitos, que pode ser vista por todos, mas, apesar disso, oferece algumas ideias... É isso o francês, senhor, ou melhor "amigo e aliado"! Quer dizer, uma arte que corresponde ao velho sentimento nacional." DELLUC, Louis. *En chasse*. In: *Le Bonnet Rouge*, Paris, 21 avril 1917.



- 231 O Carnet B foi a marca de vigilância especial da polícia, atribuída aos opositores do governo da época, em particular aos militantes sindicalistas e anarquistas, tidos como perigosos em potencial. Durante a Primeira Guerra, um grande número de anarquistas ativos foi inscrito no Carnet B, como, por exemplo, Miguel Almereyda (pai de Jean Vigo).
- 232 Relatório de Polícia. *Dossier Gustave Cauvin*. Paris: Archives de la Police, 1910.
- 233 Idem.
- 234 Ibidem.
- 235 Ibidem.
- 236 Ibidem.
- 237 Ibidem.
- 238 Apud BORDE, Raymond e PERRIN, Charles. *Les offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1940)*. Op. cit.
- 239 CAUVIN, Gustave. *Le cinéma éducateur à l'école et dans nos oeuvres*. Lion: Office régional du cinéma éducateur, 1939.
- 240 Idem.
- 241 Como se percebe, o grande Cinema Social projetava os filmes do Cinema do Povo.
- 242 É possível que fosse um filme de Armand Guerra, que na mesma época partira para os Balcãs. Não temos dados precisos sobre esse assunto.
- 243 Relatório de Polícia. *Dossier Gustave Cauvin*. Op. cit.
- 244 CAUVIN, Gustave. *Le cinéma éducateur à l'école et dans nos oeuvres*. Op. cit.
- 245 Gustave Cauvin era o administrador adjunto do Cinema do Povo e alugou seu aparelho de projeção para a cooperativa.
- 246 Filme que certamente passou na Bellevilloise em maio de 1911, na primeira sessão cinematográfica do lugar, ilustrando a conferência do Doutor Legrain sobre "Álcool, o flagelo do proletariado". Cf. MEUSY, Jean-Jacques. *La Bellevilloise (1877-1939)*. Op. cit.
- 247 "Algumas conferências foram homéricas, como a de Saint-Etienne em 1917. Os "Bistrot" locais reservaram para seus partidários grande parte dos lugares da sala da Bolsa do Trabalho. O resto do público, como era hábito durante a guerra, era constituído de mulheres, para as quais Cauvin apresentava os fantasmas do *delirium tremens* e da guilhotina. Desde o início da conferência ressoavam as vaias. Sem insistir muito, o orador colocou sua sobrecasaca na cadeira, arregaçou as mangas da camisa e desceu do púlpito, agarrou pelo colarinho um dos vociferadores e arrebentou-lhe a cara." BORDE, Raymond e PERRIN, Charles. *Les offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1949)*. Op. cit.
- 248 Edouard Herriot fez o prefácio da obra de Cauvin, *Vers la délivrance* [Rumo à Libertação] (1919). "Na linha de frente dos que combatem de maneira salutar, gostaria de saudar o senhor Cauvin. A liga nacional contra o alcoolismo não poderia ter encontrado melhor propagandista. Com uma incrível coragem, assim como os apóstolos, ele parte em direção de cidades e vilarejos para esclarecer os ignorantes, advertir os inconscientes e convencer os incrédulos." Cf. CAUVIN, Gustave. *Vers la délivrance*. Lion: Le Travail, 1920.
- 249 Herriot ajudou também os projetos progressistas do urbanista Tony Garnier, nomeado Cidades Industriais e inspirados em Fourier.

250 Em 1928, Cauvin se candidatou nas eleições legislativas pelo partido Socialista na 2a. Circunscrição de Villefrance-sur-Saône, mas foi derrotado pelo radical Bonnevey. Cf. MAITRON, Jean. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. Paris: Éditions ouvrières, 1964-1992.

251 CAUVIN, Gustave. *Le cinéma éducateur à l'école et dans nos oeuvres*. Op. cit.

252 Idem.

253 Lojistas que vendiam livremente cópias de 35mm, sem preocupação com direitos autorais. Formavam na época uma verdadeira corporação.

254 CAUVIN, Gustave. *Le cinéma éducateur à l'école et dans nos oeuvres*. Op. cit.

255 Em sua origem, o Serviço regional do Cinema Educador foi constituído por quatro departamentos (o do Rhône, da Iséria, do Loire e de Ain). Depois, ele estendeu-se para mais doze departamentos.

256 CAUVIN, Gustave. *Le cinéma éducateur à l'école et dans nos oeuvres*. Op. cit.

257 Idem.

258 BORDE, Raymond e PERRIN, Charles. *Les offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1949)*. Op. cit.

259 A catástrofe de Fourvière foi o nome dado ao grande desmoronamento de terra ocorrido na região nos dias 12 e 13 de zembro de 1930.

260 BORDE, Raymond e PERRIN, Charles. *Les offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1949)*. Op. cit.

261 VIGNAUX, Valérie. *Jean Benoit-Levy ou le corps comme utopie: une histoire du cinéma éducateur dans l'entre-deux-guerres en France*. Paris: AFRHC, 2007.

262 *Antialcoolisme et néo-malthusianisme* (1913) [Antialcoolismo e neo-malthusianismo], *La guerre et la lutte contre le fléau* (1916) [A guerra e a luta contra o flagelo], *Vers la délivrance* (1919) [Rumo à Libertação], *L'Office régional du cinéma éducateur de Lyon* (1925) [O Serviço regional do cinema educador de Lion], *Vouloir* (1928) [Querer], *Perséverer* (1929) [Perseverar], *Dix ans après* (1931) [Dez anos depois], *Eclairer* (1932) [Iluminar], *Le cinéma éducateur au service de la laïcité* (1936) [O cinema educador a serviço da laicidade]... Essas últimas obras apresentavam a marcha do cinema educador em cada região da França, mas também os filmes e sua inclinação para as crianças. Inúmeros depoimentos de professores são anexados, e explicações precisas sobre as técnicas cinematográficas lhes são destinadas. Verdadeiros balanços do Serviço regional do cinema educador, os escritos de Cauvin expõem a totalidade dessa experiência com números e contas em anexo. Esse trabalho, único e preciso, produzia grande confiança no contato pedagógico do militante.

263 BORDE, Raymond e PERRIN, Charles. *Les offices du cinéma éducateur et la survivance du muet (1925-1949)*. Op. cit.

264 *Le silence* (1920) [O silêncio], *Fièvre* (1921) e *La femme de nulle part* (1922).

265 ROUGET, Léon. *Du cinéma à Sacco et Vanzetti*. In: *Le Libéraire*, Paris, 21 octobre 1921.

266 Sobre o caso *Bonnet Rouge* e o envolvimento de Almereyda, o pai de Jean Vigo, com as ideias de seu tempo e os grandes círculos políticos franceses cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Vigo, vulgo Almereyda*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

267 Eles promovem manifestações nas Universidades Populares para explicar aos operários suas reivindicações artísticas. "1920, uma nova manifestação Dada para explicações a pedido da Universidade Popular do Faubourg Saint-Antoine, velho organismo, ainda muito simpatizante, de tendências libertárias e com vontade de levar uma cultura viva ao povo." RIBEMONT-DESSAIGNES, Georges. *Déjà jadis ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*. Op. cit.

268 "Dada (...) voltou-se para uma "acusação de Maurice Barrès", projeto elaborado há muito tempo, que A. Breton nutria secretamente. Por que Maurice Barrès? Porque em *Un homme libre*, Barrès revelou-se um defensor da liberdade integral, da anarquia. Mas logo depois de ter conduzido a juventude em direção ao individualismo total, virou a casaca, queimou o que tinha pregado e cultuou os ídolos mais despóticos, como a terra, a Pátria, a raça e o que mais? Barrès foi acusado de "crime contra o bem-estar do espírito." Idem.

269 PERRON, Tanguy. *Le Cinéma du Peuple*. Op. cit.

270 GILLY, A. *Présentation*. In: *Ciné-Schola*, n.2, Paris, décembre 1922.

271 "Estimamos que a ideia de beleza é inseparável da ideia de libertação, e que o esforço rumo à emancipação intelectual deve ser paralelo ao esforço rumo à emancipação econômica." Conferência de Fernand Pelloutier. *L'art et la révolte*. Op. cit.

272 Élie Reclus (1827-1904), o mais velho dos irmãos Reclus, foi ordenado pastor muito jovem. Rapidamente trocou a religião pelo anarquismo. Foi diretor da Biblioteca Nacional na Comuna de Paris, depois trabalhou como professor de Etnografia e de História das Religiões na Universidade Livre de Bruxelas. De sua obra, deixada praticamente em manuscritos, foram publicados somente *Les primitifs* [Os primitivos] e *Les primitifs d'Australie* [Os primitivos da Austrália]. Certamente, Élie Faure lhe deve a sensibilidade de etnólogo, desenvolvida desde 1911, quando tratava das artes da África e da Oceania para sua *História da Arte*. Foi ele quem primeiro tratou essa arte de um ponto de vista teórico, muito antes do aparecimento dos especialistas.

273 COURTOIS, Martine e MOREL, Jean-Paul. *Élie Faure - Biographie*. Paris: Séguier, 1989.

274 Élisée Reclus (1830-1905) trabalhou durante toda sua vida pela geografia e pelo anarquismo. Capturado na Comuna de Paris, foi deportado, mas graças ao apoio de outros cientistas, teve a pena diminuída para dez anos de exílio, passados na Suíça. Em 1894, ensinava geografia, como Élie Reclus, na Universidade Livre de Bruxelas. Destacam-se duas grandes obras: *La nouvelle géographie universelle*, cujos 19 volumes apareceram entre 1873 e 1895 (durante toda a infância de Élie Faure), e *L'Homme et la Terre*, publicada após sua morte entre 1906 e 1908. Essa última surgiu durante a escrita de *História da Arte*, de seu sobrinho.

275 DESANGES, Paul. *Élie Faure*. Genebra: Pierre Cailler éditeur, 1963.

276 FAURE, Élie. *Témoignage sur Pierre Kropotkine*. In: *Temps nouveaux*, Paris, mars 1921.

277 Exame de conclusão do ensino médio. (N.T.)

278 MAITRON, Jean. *Ravachol et les anarchistes*. Paris: Gallimard, 1964.

279 COURTOIS, Martine e MOREL, Jean-Paul. *Élie Faure - Biographie*. Op. cit.

280 Émile Janvion foi um militante anarco-sindicalista interessado na educação. Em ju-

nho de 1897, criou uma Liga de Ensino Libertário. Em 1902, foi partidário da supressão dos exércitos e fundou, junto com Paraf-Javal, H. Beylie, Libertad e Yvetot, a Liga Antimilitarista. Em 1904, participou do I Congresso Antimilitarista, do qual saiu a Associação Internacional Antimilitarista (AIA). Em 1903, fundou o jornal *L'Ennemi du Peuple*.

281 FAURE, Élie. *Lettre à Émile Janvion*. In: *L'Ennemi du Peuple*, Paris, 15 septembre 1903.

282 Faure embalsamou diversas personalidades, como Paul Dommer, o Marechal Joffre e uma de suas ilustres pacientes, Anna de Noailles, em 1933.

283 Paul Signac, continuador de Georges Seurat, foi também um anarquista. "Paul Signac disse que (...) 'os atentados anarquistas fizeram mais pela propaganda do que os vinte anos de brochura de Reclus ou Kropótkin.'" UNGERMA HALPERIN, Joan. *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*. Paris: Gallimard, 1991.

284 COURTOIS, Martine e MOREL, Jean-Paul. *Élie Faure – Biographie*. Op. cit.

285 Em março de 1904, Élisée Reclus incentivou as atividades do Castelo do Povo, um vilarejo de Bois de Boulogne onde Emmanuel Vitta fundou um centro de lazer para a "cooperação de ideias". Pauline Kerganard ocupava-se do comitê administrativo da Sociedade das Universidades Populares. Ela criou a União Popular do 14º Bairro de Paris. Com o mesmo entusiasmo familiar, Faure ensinou em La Fraternelle.

286 A maioria das universidades populares foi constituída entre 1898 e 1901. Seu fundador foi um tipógrafo libertário. O princípio dessas universidades era organizar cursos e conferências para operários. Intelectuais de toda ordem eram convidados para ensinar voluntariamente. Militantes sindicalistas e educadores frequentemente formavam o núcleo dos cursos. No tempo em que as universidades populares eram numerosas, elas se agrupavam sob o nome de Sociedade das Universidades Populares, organização dirigida por Gabriel Séailles. Cf. LEVY, Yves. *Écrits sur Élie Faure*. Paris: Plein Chant, 1988. e MAITRON, Jean. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. Paris: Éditions ouvrières, 1964-1992.

287 LEVY, Yves. *Écrits sur Élie Faure*. Op. cit.

288 A Cooperação das Ideias era situada no 45 rua Saintonge, no 11º Bairro de Paris.

289 FAURE, Élie. *L'art et le peuple*. Paris: l'Université du Peuple, 1920.

290 Idem.

291 Ibidem.

292 Segundo Paulo Emilio as "(...) contribuições individuais oscilavam entre dez centavos e, mais raramente, um franco. Registraram-se, contudo, duas remessas de cinco francos: de Élie Faure e Léon Blum." Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Vigo, vulgo Almeryda*. São Paulo: CosacNaify, 2009. (N. do T.)

293 Frantz Jourdain (1847-1935), o arquiteto da grande loja La Samaritaine (1908), teve grande influência sobre Faure. Ele lhe despertou para a arquitetura moderna, em ferro e vidro. Em sua *História da Arte* encontra-se sua admiração por esse tipo de arte, coletiva e anônima, que se assemelha com sua concepção do cinema.

O filho do arquiteto, Francis Jourdain (1876-1958), foi um fiel amigo de Faure. Ele foi pintor, cenógrafo e arquiteto de interiores, e também teve uma grande atividade militante.

Em 1903, presidiu a Sociedade Anônima de Alojamentos Higiénicos de Baixo Custo, fundada pela universidade popular A Educação Social, de Montmartre.

294 COURTOIS, Martine e MOREL, Jean-Paul. *Élie Faure – Biographie*. Op. cit.

295 A partir de 1905, Hervé foi preso sistematicamente, chegando a ser incriminado por ofensa ao Presidente do Conselho, Joseph Caillaux, em 1911. Nessa ocasião, Faure também o apoiou.

296 COURTOIS, Martine e MOREL, Jean-Paul. *Élie Faure – Biographie*. Op. cit. Não temos mais informações sobre esse ponto. Parece que Henry Poulaille escreveu uma biografia em que menciona essa curta adesão ao partido socialista. O livro, porém, permanece inédito sob a posse de Jean-Paul Morel.

297 “A massa de seres humanos sequer suspeita que a vida é trágica. Apenas os homens nobres sabem disso. Talvez a guerra seja feita para enobrecer a massa de seres humanos, elevando-a até o sentimento da eterna tragédia do destino.” SARRAZIN, Hélène. *À la rencontre d'Élie Faure*. Paris: Pierre Fanlac, 1982.

298 FAURE, Élie. *Charlie Chaplin*. In: *Ciné-liberté*, n.3, Paris, juillet 1936.

299 FAURE, Élie. *Charlot*. In: *L'Esprit nouveau*, Paris, mars 1921.

300 FAURE, Élie. *L'Arbre d'Éden*. Paris: Éditions G. Grès et cie., 1922.

301 “Você é dessa espécie que é a mais alta. Fique conosco. A eternidade lhe foi prometida porque você ama os homens, e talvez por isso, eles te fazem tanto mal.” FAURE, Élie. *Charlot*. Loc. cit.

302 Idem.

303 “Em suma, entre o fenômeno coletivo surgido com o cinema e a radiofonia na ordem científica e estética e o fenômeno coletivo surgido com o sindicalismo, o comunismo, o modelo e o truste na ordem econômica, existe um paralelismo tão rigoroso e um acordo tão necessário como entre a florescência da grande arquitetura e a construção da sociedade medieval.” FAURE, Élie. *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*. Paris: Plon, 1953.

304 FAURE, Élie. *Charlot*. Loc. cit.

305 “Antes de tudo, o cinema é plástica. Representa, em alguma medida, uma arquitetura em movimento que deve estar em constante harmonia, em um equilíbrio dinamicamente perseguido com o meio e as paisagens onde essa arquitetura se eleva e se desmorona.” FAURE, Élie. *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*. Op. cit.

306 Em seu militarismo, Faure foi um grande admirador de Napoleão. Postura curiosa para alguém com uma educação libertária. Talvez possamos ver aí a referência nietzschiana do “super homem”, do guerreiro, do indivíduo que vai além de seus limites? É o que parece crer Hélène Sarrazin em sua obra, *À la rencontre d'Élie Faure*: “Para ele, Napoleão é o homem que pôs fim à antiga ordem. (...). Ele o considera um indivíduo prodigioso, que arranca os povos de suas tradições, colocando-os no caminho que nem ele mesmo traçou, para que o tracem juntos.”

307 COURTOIS, Martine e MOREL, Jean-Paul. *Élie Faure – Biographie*. Op. cit.

308 Prefácio de Élie Faure In: GANCE, Abel. *Prisme*. Paris: Gallimard, 1930.

- 309 COURTOIS, Martine e MOREL, Jean-Paul. *Élie Faure – Biographie*. Op. cit.
- 310 FAURE, Élie. *La crise de l'individualisme*. In: *L'art libre*, n.4, Bruxelles, avril 1921.
- 311 FAURE, Élie. *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*. Op. cit.
- 312 DESANGES, Paul. *Élie Faure*. Paris: Éditions Universitaires, 1966.
- 313 FAURE, Élie. *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*. Op. cit.
- 314 "O cinema deve permanecer uma linguagem da vida universal e do homem universal, alcançando o espírito humano por meio de procedimentos inteiramente comunicáveis." Idem.
- 315 FAURE, Élie. *Ombres solides*. Paris: Société française d'éducation littéraires et techniques, 1934.
- 316 "Atalante? O humano. O lado humano dos pobres. Dos que usam pulôver e colete. (...) Talvez eu tenha assim melhor apreciado o prazer de respirar, neste quadro tão preciso, tão perfeitamente isento de empastes e empolamentos, clássico em suma, o próprio espírito da obra de Jean Vigo, quase violento, em todo caso atormentado, febril, fervilhando de ideias e fantasia truculenta, de um romantismo virulento, demoníaco até, embora incessantemente humano". FAURE, Élie. *Un cinéaste né, Jean Vigo, l'auteur de L'Atalante*. In: *Pour Vous*, n.289, Paris, 31 mai 1934.
- 317 Em 1928, Poulaille realizou uma pesquisa com intelectuais de esquerda, tendo como tema o "cinema pode ser considerado como um valor social?". A pesquisa foi publicada em *Mon ciné*. Por sua vez, Élie Faure, em 1937, fez *Le rôle intellectuel du cinéma* [O papel intelectual do cinema], artigo que não é uma pesquisa, mas uma análise sociológica. Nos dois casos aparece a ideia de que o cinema deve evitar o elitismo intelectual e a indústria comercial, destinando-se para um cinema "humano", um cinema que leva o social em conta. Cf. MARINONE, Isabelle. *Qu'est-ce que le cinéma "humain"... Retour sur une conception du cinéma défendue par Henry Poulaille*. In: *1895*, n.43, Paris, juin 2004.
- 318 "Nunca vou à embaixada soviética, para onde sou convidado. Recuso absolutamente me envolver no grupo de escritores que lá frequentam, seguindo Gide e Malraux." MAITRON, Jean. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*. Paris: Éditions ouvrières, 1964-1992. (Carta a J. Reclus, 14 março de 1936)
- 319 FAURE, Élie. *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*. Op. cit.
- 320 Élie Faure citado por LEVY, Yves. *Écrits sur Élie Faure*. Op. cit.
- 321 CINEP, "Cinemas" Paris: *Le Libertaire*, 12 de janeiro de 1924: "Todos os sábados, neste espaço, nossos leitores encontrarão a coluna "Cinema". Nós os atualizaremos a respeito de filmes que apresentem interesse de ordem social ou artística".
- 322 MITRY, Jean. "Le libertaire cinégraphique", Paris: *Le Libertaire*, 10 de maio de 1924: Também, que seja permitido que eu fale hoje, em nome dos verdadeiros cinéfilos, àquele que ousou fazer o verdadeiro cinema, apesar de todas as dificuldades encontradas no mercado dos filmes: Jean Epstein, obrigado!"

323 BALDWIN, Neil. *Man Ray*. Paris: Plon, 1990. "A Ferrer Modern School foi fundada por Emma Goldman em memória a Francisco Ferrer y Guardia. No dia seguinte de sua morte trágica, Goldman vasculhou o país em busca de grupos anarquistas, livres pensadores e progressistas, com o objetivo de angariar fundos para fundar uma associação que perpetuaria a lembrança e o espírito de Francisco Ferrer. "O que é a Modern School?", se perguntava o escultor e poeta Adolf Wolf, nas páginas da revista da escola. "É uma espécie de laboratório de alquimia, onde se elabora a pedra filosofal da educação. É a grande experiência pedagógica da nova sociedade... Ela incita à investigação e à crítica."

324 GUERIN, Anne, *Man Ray, autoportrait*. Paris: Robert Laffont, 1964.

325 RAY, Man. *Nunca pinto um quadro recente*. In: \_\_\_\_\_. *Ce que je suis et autres textes*, Paris: Hoebeke, 1998.

326 Cliché-verre: Processo utilizado na França a partir de 1853. Trata-se de uma imagem híbrida de gravura e fotografia, que pode ser reproduzida. Prepara-se uma placa de vidro com uma camada de tinta escura e opaca sobre a qual é feito um desenho utilizando-se uma ferramenta pontiaguda. O resultado assemelha-se a um negativo de vidro, as ranhuras formam a imagem por onde passa a luz no processo de impressão do desenho por contato sobre uma superfície fotossensível. [N.T.]

327 BOUHOURS, Jean Michel e DE HAAS, Patrick, *Man Ray, directeur du mauvais movies*. Paris: Editions du Centre Pompidou, 1997: "Imaginamos um filme em que a própria câmera estivesse sonhando: primeiro, com os jogos de forma pura entre os quais aparecem rostos humanos, movimentando-se e saltando, depois, pouco a pouco serenos por conseguirem mostrar rostos de mulheres da Paris da atualidade, célebres por sua beleza e por seu talento".

328 GUERIN, Anne. *Man Ray, autoportrait*, op. cit.: "Nunca participei das discussões dos Surrealistas. A verdade é que não gosto de me ver participando de um grupo".

329 GHALLI, Noureddine. *L'avant-garde cinématographique em France dans les années vingt*. Paris: Paris Expérimental, 1995.

330 LÉGER, Fernand. *Peinture et cinéma*. In: *Les cahiers du mois*, n.16-17, Paris, 1925.

331 "O filme dispõe inteiramente de seu objeto, o transfigura, faz com que signifique o que ele quiser. Da mesma forma, no universo surrealista, o objeto conhece transformações importantes, que afetam suas funções. É o signo da revolta do surrealismo contra o objeto proposto pela sociedade." BONNET, Marguerite. *L'aube du Surréalisme et le cinéma: attente et rencontres*. In: *Études cinématographiques*, n.38-39, Paris, premier trimestre 1965.

332 "O cinema pressupõe a inversão total de valores, uma subversão completa da ótica, da perspectiva, da lógica." ARTAUD, Antonin. *Oeuvres complètes*. Tome III-Cinéma. Paris: Gallimard, 1961.

333 "Há no cinema uma parte de imprevisto e de mistério que não encontramos nas outras artes." Idem.

334 Ibidem.

335 PAINLEVÉ, Jean. *Jean Painlevé, documents cinématographiques*. BERG, Brigitte (org.). Chartres: Chauveau, 1991.

- 336 Depoimento de Jean Painlevé recolhido por Brigitte Berg em 1976. (Archives Painlevé).
- 337 PAINLEVÉ, Jean. *Jean Painlevé, documents cinématographiques*. Op. cit.
- 338 Trecho de entrevista de Jean Painlevé recolhida por Brigitte Berg. (Archives Painlevé).
- 339 "Em uma brochura muito bem feita: *Por que somos internacionalistas*, o grupo dos estudantes socialistas revolucionários internacionalistas mostrou que o sistema militarista diminui a capacidade produtiva de uma nação em 1/8." HAMON, Augustin. *Patrie et Internationalisme*. Paris: Les Temps Nouveaux, 1896.
- 340 "Na época eu participava dos Estudantes Socialistas Revolucionários, que tinha criado em 1918, com Georges Altman e Lazarick, que entraria depois em *Oeuvre*. Evidentemente, eu tinha a carteirinha número 1, assinada por mim mesmo, pois era o primeiro sócio." PAINLEVÉ, Jean. *Anarchisme*. 1976 (Archives Jean Painlevé).
- 341 Carta de Ramon Rupriau a Jean Painlevé, 3.6.1919. (Archives Jean Painlevé)
- 342 HAMON, Augustin. *Socialisme et Anarchisme*. Paris: Sansot, 1905; *Les hommes et les théories de l'Anarchie*. Paris: La Révolte, 1893; *Patrie et Internationalisme*. Paris: Les Temps Nouveaux, 1896; *Psychologie de l'anarchiste-socialiste*. Paris: Stock, 1895.
- 343 HAMON, Augustin. *Psychologie de l'anarchiste-socialiste*. Paris: Stock, 1895.
- 344 "A única vez que você expôs sua vida privada foi quando me disse que queria viver com Ginette (Geneviève), e que vocês tinham ido visitar o pai dela, Augustin Hamon, um velho anarquista admirável, tradutor de Bernard Shaw. Vocês queriam lhe dizer que tinham optado pela união livre e queriam sua aprovação." MOSS, Armand. *Jean Painlevé, documents cinématographiques*. Op.cit.
- 345 "Por sua ajuda permanente, Geneviève me permitiu criar meus filmes biológicos e grande parte de minhas adaptações técnicas." Entrevista de Jean Painlevé recolhida por Brigitte Berg. (Archives Painlevé).
- 346 Texto de Katia Tchernigovtzeff, bióloga pesquisadora e amiga de Geneviève Hamon. In: *Catalogue Jean Painlevé, documents cinématographiques*. Op.cit.
- 347 Trecho de entrevista de Jean Painlevé recolhida por Brigitte Berg. 1976. (Archives Painlevé).
- 348 PAINLEVÉ, Jean. *Drame néo-zoologique*. 1925 (Archives Jean Painlevé).
- 349 Texto de Jean Painlevé sobre seus primeiros filmes, SD (Archives Jean Painlevé).
- 350 O filme não chegou a ser exibido em razão de divergências entre René Sti e a companhia produtora. Cf. LAZAREFF, Pierre. *Au service de la science, comment Jean Painlevé tourne ses intéressants sous-marins*. In: *Cinémonde*, Paris, 25 avril 1929.
- 351 PAINLEVÉ, Jean. *Jean Painlevé, documents cinématographiques*. Op.cit.
- 352 LAZAREFF, Pierre. *Au service de la science, comment Jean Painlevé tourne ses intéressants sous-marins*. Op. cit.
- 353 PAINLEVÉ, Jean. *Jean Painlevé, documents cinématographiques*. Op.cit.
- 354 BERG, Brigitte. *Science is fiction: The films of Jean Painlevé*. San Francisco: Brico Press, 2000.
- 355 "O cinema participa também da ação: mostra-nos "o sonho de Matusalém". Esse breve filme era incontestavelmente divertido e merecia uma análise detalhada. Os dois outros



pedaços do filme, “o enterro” e “o casamento”, me pareceram algo fora de série. Mas não estamos falando do reino da fantasia surrealista?” FRANTEL Max, “Le loup blanc a donné son premier spectacle”, Paris, Comedia, 12 mars 1927

356 Em 1928, Painlevé produz mais dois outros filmes de pesquisa para o mundo científico: *Mouvements du protoplasme d'élodea canadensis* [Movimentos do protoplasma da Helodea Canadensis], *Dyceminides du rein d'octopus* [Diceminídes do rim do octópodes], *Eletrophorese dans le sang du siponcle* [Eletroforese no sangue do sipuncúlídeo], *Renversement de la circulation sanguine chez la calvelline* [Reversão da circulação sanguínea da calvelina], *Chaoborus cristallinus*.

357 “Eli Lotar, operador com quem eu havia rompido após uma negligência de sua parte na chegada da película pancromática (sou vingativo, mas principalmente porque seu erro acabou com o filme e fora um erro profissional).” Trecho de uma entrevista de Jean Painlevé por Brigitte Berg, op. cit., 1976

358 Conferência no Palais de la Découverte em 22 de outubro de 1955 por Jean Painlevé, diretor do Instituto de Cinematografia Científica, “Cinéma Recherche” (Arquivos de Painlevé).

359 Tema aproveitado em uma entrevista de Painlevé no filme *Jean Vigo* de Jacques Rozier, em 1964.

360 Carta de Jean Vigo a Painlevé em 7 de outubro de 1930 (Arquivos de Painlevé).

361 VALÉRY, Paul. *Monsieur Teste*. Paris: Gallimard, 1927.

362 S.T.O. Abreviatura de Service du Travail Obligatoire (Serviço do Trabalho Obrigatório). Serviço criado em 1942 com o intuito de enviar franceses entre dezoito e cinquenta anos para a Alemanha. (N.T.)

363 A partir de 1953 até 1966, Painlevé produz *L'aquarium de Banyuls* [O aquário de Banyuls], e em 1955 *Le cirque de Calder* [O circo de Calder], mas também *Stalon hydrique* [Estalão hidrário], *Dynamique des hydriques: microscopie filmée de la croissance de Campanulaires* [Dinâmica dos hidrários: microscopia filmada do crescimento dos campalunários], *Obelia, Eleutheria: E. Dichotomaet E. Clapareidei* [Idem]. Em 1956 seus filmes de pesquisa *Influence de la lumière sur les mouvements dans l'oeuf de la truite* [Influência da luz nos movimentos dos ovos de truta], *Eleutheria en culture* [Cultivo de Eleotéria], *Obelaria* [Idem], *Ecllosion de la ponte de Philbertia* [Surgimento da ponta de Philbertia] são lançados, assim como outro filme de atualidades, *Le monde étrange de Axel Henriksen* [O estranho mundo de Axel Henriksen].

364 O “Naturismo” aparece a partir de 1984, fundado sob iniciativa do pintor e desenhista anarquista Émile Gravelle. O movimento existirá até 1962 e priorizará a vida cada vez mais próxima da natureza. Muitos jornais sobre o movimento são publicados nesse período.

365 Cf. WEIL, Simone. *A condição operária e outros estudos sobre a opressão*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. Para esse volume, Ecléa Bosi preparou um adensado estudo sobre a vida e a de Weil. (N.T.)

366 “O que é o CNESP? Sabemos que se trata de um órgão de estudos, voltados para a atualidade (...) de temas “de interesse geral”. O social, a política interior e internacional, a

economia. Um órgão em que a paz e o estudo explícito de suas condições têm um lugar importante mas não preponderante, e que procede frequentemente por comparações com países estrangeiros, mas circunscritos na Europa. O comitê acolhe com interesse as tendências minoritárias, sem serem revolucionárias nas suas ideias. (...) O CNESP não estuda a guerra, ele se dedica à paz, à paz organizada." BEAUSOLEIL, Jeanne e ORY, Pascal. *Albert Kahn, 1860-1940, réalité d'une utopie*. Boulogne: Musée Albert Kahn, 1995.

367 Para detalhes biográficos de Louis Lecoq ver o capítulo sobre o Cinema do Povo.

368 "Você acredita que a ordem capitalista e burguesa em que vivemos pode ainda se manter e resistir aos acontecimentos. Penso que ela está prestes a quebrar, e somente os acontecimentos nos mostrarão. Creio que ela irá se partir (...), pois ela é imoral ao se concentrar exclusivamente no ganho e no dinheiro. (...) É detestável que o dinheiro impeça o caminho das ideias". ARTAUD, Antonin. *Carta a Louis Jouvet*, 5.1.1932. In: *Oeuvres complètes*. Tome III. Paris: Gallimard, 1961.

369 "Esse roteiro pode parecer e até se aparenta com a mecânica de um sonho sem ser de fato um sonho. É que ele restitui o trabalho puro do pensamento. Com isso, o espírito é entregue a si mesmo e às imagens, infinitamente sensibilizado, disposto a não perder nenhuma das inspirações sutis e pronto a reencontrar suas funções primeiras, suas antenas voltadas para o invisível, para recomeçar uma ressurreição da morte." ARTAUD, Antonin. *La coquille et le clergyman*. In: *Oeuvres complètes*. Op.cit.

370 "Há no cinema uma parte de imprevisto e de mistério que não encontramos nas outras artes. O cinema é essencialmente o revelador de toda uma vida oculta com a qual nos coloca diretamente em relação. (...) Me parece que o cinema foi feito para exprimir as coisas do pensamento, o interior da consciência, e isso não pelo jogo de imagens mas por algo mais imponderável que ele nos restitui com sua matéria secreta, sem interposições, sem representações. O cinema alcança uma esquina do pensamento humano, no exato momento em que a linguagem utilizada perde seu poder de símbolo, em que o espírito está cansado do jogo das representações." ARTAUD, Antonin. *La coquille et le clergyman*. In: *Oeuvres complètes*. Op.cit

371 "Esse filme nasceu do encontro de dois sonhos. Chegando à casa de Dalí (...) contei-lhe que sonhara recentemente com uma nuvem fina cortando a lua e uma navalha fendendo um olho. Por sua vez, ele me contou que acabava de ver, em sonho, na noite anterior, uma mão cheia de formigas. E acrescentou: "E se fizéssemos um filme a partir disso?" (...) O roteiro foi escrito em menos de uma semana, seguindo uma regra muito simples adotada de comum acordo: não aceitar nenhuma ideia, nenhuma imagem que pudesse dar lugar a uma explicação racional, psicológica ou cultural. Abrir todas as portas ao irracional. Só incluir as imagens que nos tocavam, sem procurar saber por quê." BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rita Braga (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

372 "Pela primeira vez na história do cinema, um realizador não quer agradar, mas quer afastar todos os espectadores. (...) Infelizmente, os surrealistas não foram os únicos a gostarem do filme, (...) o público "advertido", "esnobe", se apropriou de *Um cão andaluz*. (...) Buñuel denunciou violentamente na *Révolution surréaliste*, n. 12, "a multidão de im-

becis que achou belo ou poético o que, no fundo, é um desesperado, um apaixonado apelo ao assassinato”, e compreendeu assim que o escândalo pelo escândalo, o escândalo gratuito, não incomoda ninguém.” KYROU, Ado. *Buñuel*. Paris: Seghers, 1962.

373 VIGO, Jean. *Oeuvre de cinéma*. Paris: Pierre Lherminier, 1985.

374 “Não encontramos nesse filme um grande aspecto onírico. Essa é sem dúvida a razão pela qual resistimos mais facilmente a seus ataques que às escaramuças anteriores de Buñuel e Dalí, pois muita gente aceita o sonho como um amortecimento da revolta.” CHAVANCE, Louis. *Les influences de L'Âge d'Or*. In: *La Revue du cinéma*, n.18, 1.1.1931.

375 Sobre os Camelôs do Rei ver o capítulo Jean Vigo: uma guinada.

378 Para mais detalhes ver os trabalhos de EQUY, Felip. *Ramon Acin (1888-1936): une esthétique anarchiste et d'avant-garde*. In: *K-y-é*, n.21, Paris, mars 2000; KYROU, Ado. *Buñuel*. Op.cit.; e PEREZ TURRENT, Tomas e DE LA COLINA, José. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1993.

377 Uma de suas obras que mais reflete sua posição de individualista anarquista é *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, citada por Alain e Odette Virmaux em *Antonin Artaud*. Lion: La manufacture, 1996. “Héliogabale é um anarquista nato, e que suporta mal a coroa, todos os seus atos como rei são os atos de um anarquista nato, inimigo público da ordem, (...) mas sua anarquia, ele pratica para ele mesmo e contra ele mesmo, a anarquia que ele leva no seu governo de Roma, pode-se dizer que ele prega o exemplo e que ele pagou o preço que era preciso. (...) A anarquia, até o ponto em que Héliogabale a leva, é a poesia realizada.”

378 Eugène Bonaventure de Vigo nasceu em uma família rica do principado de Andorra, mas foi rejeitado por ela em razão de sua condição de filho bastardo e de um casamento desfavorável. Para informações mais precisas Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. São Paulo: CosacNaify, 2009.

379 “Naquela época, Miguel Almereyda acabara de sair da adolescência. Ele trabalhava como retocador de fotografias, na Casa Maes (sic), localizada na Rua da Chapelle. Vivia próximo à praça do Tertre, rua de Saules, num quarto dividido com um amigo encontrado na casa de Laurent Tailhade.” HUMBERT, Jeanne. *Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde*. In: *À contre courant*, n.56, Paris, Tome V, novembre 1957.

380 “Seus primeiros passos na capital não foram fáceis nem felizes. Ainda menor de idade, cometeu o primeiro despropósito, depois um segundo envolvendo-se numa questão com explosivos inofensivos, que lhe valeu alguns meses na Petite Roquette. Quando nos falava de sua estada na velha prisão, sempre cantava o refrão que cantarolava em sua cela: “Eu fotografava (...), mas no momento costuro colchete (...) a dois centavos cada.” Depois desse período, ele passou por diversas temporadas em diferentes prisões da República, onde os processos políticos o conduziam.” Idem.

381 “Algumas noites Miguel brigava tanto na rua Chevalier de la Barre, que chegava ferido com frequência.” Ibidem

382 Jeanne Humbert contesta o endereço onde nasceu Jean Vigo apresentado no estudo de Paulo Emilio Salles Gomes.

- 383 HUBERT, Jeanne. *Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde*. Op. cit.
- 384 VIGO, Jean. *Oeuvre de cinéma*. Paris: Pierre Lherminier, 1985. E LHERMINIER, Pierre. *Jean Vigo, un cinéma singulier*. Paris: Ramsay, 2007.
- 385 MARINONE, Isabelle. *Jean Vigo: un cineasta impregnado de anarquismo*. In: QUINTANA, Angel (org.). *Jean Vigo, una mirada independiente. Los Archivos de la Filmoteca*, n.52, Valência, Ediciones de la Filmoteca – IVAC (Instituto Valência de Cinematografia), 2006.
- 386 “Jean Vigo ficava algumas vezes sob os cuidados de Jeanine Champol, antiga participante da Comuna, que depois cuidaria também da filha de Jean Vigo.” JARRY, Éric. *Jean Vigo*. In: AUZIAS, Claire. *Un Paris révolutionnaire*. Paris: L'Esprit Frappeur, 2001.
- 387 HUBERT, Jeanne. *Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde*. Op. cit.
- 388 “Nossos pais eram amigos. Melhor, eles eram companheiros de luta. (...) Nossas famílias nunca nos abandonaram.” MERLE, Pierre. *Souvenirs*. In: *Premier plan*, n.19, Paris, 1961.
- 389 O Action Française foi fundado em 1899 pelo escritor Charles Maurras. O grupo político de extrema direita defendia os valores católicos e o retorno da monarquia. Seu grupo avançado de militantes, conhecido como os Camelôs do Rei, agrupava grande número de jovens. No início do século XX, suas batalhas no Quartier Latin marcaram época. (N.T.)
- 390 União Sagrada foi o nome da corrente das esquerdas européias que durante a Primeira Guerra Mundial apoiaram seus países.
- 391 “Soube rapidamente da reviravolta dos chefes do *Guerre Sociale*. No dia 19 de outubro de 1914, Louis Grandidier que, com Pierre Monatte, trabalhava durante a noite no *Bataille syndicaliste*, nos escreveu: “O que contaria eu para vocês que vocês já não o soubessem? Que o *Bonnet Rouge* está abaixo de todos os patos domésticos, que no *Guerre Sociale* todos ficaram loucos? Você sabe. Hervé é um idiota mais do que temos o direito de ser. Patriota (...), ele favorece todos os nacionalistas. Seus artigos são repugnantes de tanta tolice. De fato, não o reconhecíamos mais! O bordão “Até o fim! Até o último homem! Até o último centavo!” que aparecia nas colunas do jornal, que tanto tinha combatido contra o exército, contra a guerra e em favor da fraternidade dos povos, desconcertava demais até os mais céticos.” HUBERT, Jeanne. *Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde*. Op. cit.
- 392 “Nono, vinha sempre me ver, em casa, na rua Ménilmontant ao lado da rua dos Pyrénées, bem perto do número 266, a casa de seus pais. Vinha também na rua da Duée, no jornal *Génération Consciente*. Ele ia à escola em frente de sua casa e, no recreio, minha mãe se divertia ouvindo as canções que ela lhe ensinara.” Idem.
- 393 “A guerra chegou. Um pouco desorientado, parei de ver Miguel. Diretor de um jornal, ele tinha um carro, um hotel, lacaios, amantes caras, muitas preocupações, uma saúde ruim, e a morfina.” JOURDAIN, Francis. *Une enfance*. In: *Ciné-club*. Paris, février 1949.
- 394 De fato, Henriette Caillaux assassinou Gaston Calmette após uma campanha difamatória contra seu marido.
- 395 “Seu nome (Almeryda) servia de alvo para os ataques da Action Française e de extremistas de direita contra o pacifismo. Por sua vez, Clémenceau, interessado na demissão de Malvy, que conhecia intimamente Almeryda, atacou violentamente esse último na

Tribuna da Câmara. Para a maioria, a prisão era necessária. Uma busca foi feita no *Bonnet Rouge*. Documentos foram apreendidos, e a prova concreta para a acusação foi encontrada (ao que parece, alguns papéis insignificantes). Almereyda foi encarcerado em Fresnes. SAND, Philippe. *La vie de Jean Vigo*. Op. Cit.

396 GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. Op. cit.

397 VIGO, Jean. *Journal*. In: *Positif*, n.7, Paris, 1953.

398 "A personalidade e a luta de seu pai tiveram uma influência considerável sobre Vigo, sobre seu pensamento e obra, talvez maior do que suas misérias da infância. Convencido da inocência de Almereyda e da justeza de sua luta, ele reuniu depoimentos para tentar justificar, além de guardar a nostalgia do militante." SAND, Philippe. *La vie de Jean Vigo*. Op. cit.

399 "Você conheceu o Miguel acuado dos primeiros dias, o qual – segundo Francis Jourdain – não pensamos sem se emocionar. Boa e grande Séverine, você contará sobre o Miguel da Petite Roquette, de Pierrefonds, do *Libertaire*, do *Guerre sociale*, o militante, assim como o Miguel dos últimos tempos, cujos atos você não aprovava." Carta de Jean Vigo a Séverine (9.12.1927). In: VIGO, Luce. *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

400 "Gabriel comentou uma possível campanha de imprensa, e eu quis te alertar contra tal erro que poderia te deixar confuso e se voltar contra a memória de quem você quer recuperar. (...) Sei que dos 30 ou 35 jornais que surgiram ultimamente, 25 ou 30 se posicionariam contra, pois essa é a política deles contra aqueles que tentarem fazer apologia de um homem morto há pouco tempo. (...) Seria a destruição. (...) Falei com Francis e com Gabriel. Sei que você pode discordar: que os últimos meses de seu jornal redimiriam o chauvinismo do início, que sua vida precedente foi toda devotada à causa proletária. Sim, você tem razão. Mas você se equivoca ao crer a hora é essa. É engano, e outros também se enganaram." Carta de Fernand Desprès a Jean Vigo, 29.6.1927. Citada em VIGO, Luce. *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*. Loc. cit.

401 "Homem que está por dentro de tudo que toca o cinema, e que poderia te ser de alguma utilidade, pois acho que ele tem relações com todos os cineastas do mundo." Carta de Fernand Desprès a Jean Vigo 2.5.1926. Citada em VIGO, Luce. *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*. Loc. cit.

402 GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. Op. cit.

403 PELLOUTIER, Fernand. *L'Art et la révolte*. Op. cit.

404 "Nesse filme, como um guia de uma cidade cujas manifestações são significativas, assistimos ao processo de um mundo determinado. De fato, a atmosfera de Nice é indicada rapidamente e o espírito da vida que lá se leva, e alhures, infelizmente. O filme tende à generalização dos grosseiros prazeres, colocados sob o signo do grotesco, da carne e da morte, que são os últimos sobressaltos de uma sociedade que se esquece até deixar-nos com náuseas e nos fazer cúmplices de uma solução revolucionária." VIGO, Jean. *Oeuvre de cinéma*. Op.cit.

405 Paulo Emilio realiza uma interpretação particular de *A propósito de Nice* e atenta para

- os aspectos formais em conjunção com o conteúdo social: Cf. GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. Op. cit.
- 406 Idem.
- 407 VIGO, Jean. *Oeuvre de Cinéma*. Op.cit.
- 408 ALMEREYDA, Miguel. *Le cinéma*. In: *Le Bonnet Rouge*, Paris, 5 avril 1914.
- 409 "Não há dúvida que Vigo se sente mais próximo do cinema que ele chama de "ponto de vista documentado", e que considera como um "cinema social mais definido". Mas a leitura dos roteiros *Lourdes, Au café, Chauvinisme, Lignes de la main* provam que foi fiel a uma forma de revolta próxima do anarquismo surrealista." BUACHE, Freddy. *Hommage à Jean Vigo*. Lausanne: Cinémathèque Suisse, 1962.
- 410 "É sério, *A propósito de Nice* agradou mesmo? Estou bastante inquieto imaginando o filme projetado toda noite. (...) Antes de mais nada, gostaria de provocar náusea. Ao menos no cinema, não suportamos a visão do que olhamos com indiferença, com complacência, com prazer em tamanho natural! O que tem provocado alívio por meio de imagens de operários e a atmosfera da fábrica." Carta de Jean Vigo a Jean Painlevé, 7.10. 1930. (Archives Jean Painlevé).
- 411 PAINLEVÉ, Jean. *Rencontre avec Jean Vigo*. In: *Ciné-club*, Paris, février 1949.
- 412 "Eu não falava sobre sua saúde, pois isso não o agradava. Ele me lembrou nosso breve reencontro em Nice, onde realizei uma conferência à qual ele assistiu. Foi em 1932." HUMBERT, Jeanne. *Jean Vigo, cinéasta d'avant-garde*. Op.cit.
- 413 Vigo se refere a *La grande réforme*, segundo jornal, depois de *Génération consciente*, dirigido por Jeanne Humbert.
- 414 "De maneira compreensível, ele tinha um desprezo por tudo que se referia ao vocábulo "polícia". Pois ele tinha lembranças bem amargas." HUMBERT, Jeanne. *Jean Vigo, cinéasta d'avant-garde*. Op.cit.
- 415 VIGO, Jean. *Oeuvre de Cinéma*. Op.cit.
- 416 "Sem saber um amor recíproco nos reuniu: o amor pelo cinema. (...) Nos reencontramos na estreia de *A propósito de Nice* (...) depois, seu chamado para *Zero de comportamento*. Eu voei!" MERLE, Pierre. *Souvenirs*. In: *Premier plan*. Op.cit.
- 417 "Jean Dasté era um anarquista de Saint-Etienne." JARRY, Éric. *Jean Vigo*. Op. cit.
- 418 "Nós o sentíamos inflexível contra a sociedade e raivosamente antimilitarista." COLIN, Jean. *Avec Vigo au Lycée de Chartres*. In: *Premier plan*, Paris. Op. cit.
- 419 "Toda educação deve ser pessoal – não é o saber que deve ser inculcado, é a personalidade que deve alcançar seu desabrochar. (...) O ponto de partida da pedagogia não deve ser civilizar, mas formar personalidades livres, caráter soberano." STIRNER, Max. *L'Unique et sa propriété*. Paris: Spartacus, 1949.
- 420 "Huguet pode ser considerado como um autorretrato de Vigo, dotado de qualidades transcendentais e universais, encarnado com perfeição por Jean Dasté." BARBAROW, George. *L'enfant révolté*. In: LHERMINIER, Pierre. *Jean Vigo*. Op. cit.
- 421 "Vigo dizia: A fantasia é a única coisa interessante da vida. Gostaria de levá-la até a extravagância." NEGIS, André. *On tourne Zéro de Conduite*. In: *Premier plan*. Paris. Op. cit.

422 “Empurramos os garotos em direção à escola para que eles aprendam os velhos estribilhos e quando eles decoram a falação dos velhos são declarados maiores de idade. Deus, a consciência, os deveres, as leis são mentiras que nos enfiaram no cérebro e no coração.”

STIRNER, Max. *L'Unique et sa propriété*. Op. cit.

423 WILSON, Peter Lamborn. *Utopies pirates*. Paris: Dagorno, 1998.

424 “Não queremos somente abolir todas as formas de autoridade, queremos é destruí-las simultaneamente e declaramos que essa destruição total e simultânea é indispensável.” FAURE, Sébastien. *L'Encyclopédie anarchiste*. Tome I, Paris: La Librairie Internationale, 1932.

425 DARIEN, Georges. *L'ennemi du peuple*. Paris: Champ Libre, 1972.

426 LEUTRAI, Paul. *Comme une sentinelle*. In: BUACHE, Freddy. *Hommage à Vigo*. Op. cit.

427 MARTIN, Marcel. *Présence de Vigo*. In: BUACHE, Freddy. *Hommage à Vigo*. Op. cit.

428 “Dieudonné conhecia a família de longa data, por ter fabricado para ela móveis quando era marceneiro.” JARRY, Éric. *Jean Vigo*. Op. cit.

429 GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. Op. cit.

430 VIGO, Jean. *Oeuvre de Cinéma*. Op.cit. O projeto de Vigo foi filmado por Cesare Silvagni e Jacques-Bernard Brunius em *Autour d'une évasion* [Sobre uma fuga], com Dieudonné em seu próprio papel.

431 Idem.

432 Entre as tatuagens do Pai Jules, podemos notar uma que mostra as iniciais M.A.V., de “Mort aux vaches” [Morte aos policiais], bordão que os anarquistas adotaram a partir de 1890. Esse detalhe e tantos outros foram revelados por Paulo Emilio Salles Gomes.

433 “E o Pai Jules? Vocês se lembram dos gatos que invadiam a água-furtada da rua Polonceau? Claude Aveline lembra que quando conheceu Vigo, em Font-Romeu no ano de 1926, ele só pensava em reabilitar seu pai. Essa reabilitação não foi possível, mas poderia ele realizar uma defesa melhor de seu pai do que com essa extraordinária figura do velho aventureiro, romântico à sua maneira, viril e delicado, trapalhão e simpático, que promove a união entre a vida e o casal, entre o velho e o novo, entre a experiência e o frescor?” VOGLINO, Bruno. *Un réalisme poétique*. In: *Premier Plan*. Op. cit.

434 VIAZZI, Glauco. *A propos de Jean Vigo*. In: *Premier Plan*. Op. cit.

435 “Vigo era um tipo surpreendente. (...) Tímido, (...) espirituoso, (...) violento (...), exclusivo (...) e anarquista.” STORCK, Henri. *Portrait brisé*. In: LHERMINIER, Pierre. *Jean Vigo*. Op. cit.

436 “Os diferentes amigos de Vigo traziam sua contribuição e ajudavam a inventar sua *mise-en-scène*. Jean Painlevé trouxe mãos cortadas em um vidro, um outro amigo trouxe o extraordinário boneco pianista. (...) Lembro-me também da maneira como ele desconcertava com seu humor, sua fantasia e sua simplicidade os senhores da Produtora, ou da Direção dos Estúdios Gaumont. Algumas vezes ele se escondia para realizar certas brincadeiras, depois de ter colocado algum colega de vigia.” DASTÉ, Jean. *En tournant L'Atalante*. In: *Premier Plan*. Op. cit.

437 “O cinema é o tipo de atividade em que a hipocrisia, a traição, a baixaza e a debilidade

mental possuem inteira liberdade.” CHAVANCE, Louis. *On tourne L'Atalante*. In: *Premier Plan*. Op. cit.

438 “Jean Vigo era meu primo e meu amigo. (...) Para filmar a cena de *Atalante* no guichê da Gare Austerlitz, ele pediu para seus amigos figurarem. Entre eles, estavam Jacques e Pierre Prévert.” RIÉRA, Albert. *L'improvisation chez Vigo*. In: *Premier Plan*. Op. cit.

439 “Andei para lá e para cá diante da Casa de Detenção para menores. Enfim apareceu o jovem auxiliado por Séverine. Consegui o perdão apenas um mês antes da expiração oficial da pena. Esse garoto triste foi condenado a um ano, e sua minúscula caixa foi batizada “bomba”, que ele colocou em um banheiro público, após enchê-la de pó e magnésio. (...) Entre os anarquistas ele era conhecido pelo nome de Miguel Almercyda.” JOURDAIN, Francis. *Une enfance*. In: *Ciné-club*, nº 5, Paris, février 1949.

440 “Tenho um *script* feito em colaboração com Jean Painlevé e que se intitula *Le Café du bon accueil*.” VIGO, Jean. *Une interview*. In: LHERMINIER, Pierre. *Jean Vigo*. Op. cit.

441 HUMBERT, Jeanne. *Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde*. Op. cit.

442 MARTIN, Marcel. *Présence de Vigo*. In: BUACHE, Freddy. *Hommage à Vigo*. Op. cit.

443 CHARENSOL, Georges e REGENT, Roger. *50 ans de cinéma avec René Clair*. Paris: Éditions de la Table Ronde, 1979.

444 “Não há dúvida que René Clair quis nos oferecer uma sátira da religião do trabalho que o comunismo, depois do capitalismo, adota com um candura mística.” CHARENSOL, Georges. *À nous la liberté*. In: *Voilà*, Paris, 12 décembre 1931.

445 PICQUERAY, May. *May la réfractaire, 85 ans de anarchie*. Paris: Traffic, 1992.

446 “Anarquizante, ele é assinante do *Journal du Peuple*, e leva uma vida livre.” CHARENSOL, Georges e REGENT, Roger. *50 ans de cinéma avec René Clair*. Op. cit.

447 “A tarefa será facilitar o trabalho dos homens de 2030. Se eles quiserem se lembrar do homem de 1930 e lhe renderem a homenagem que lhe convém, deverão somente consagrarem-lhe um desfile, com um colossal carro em forma de metralhadora, onde estarão a effigie de um Papa, de um Prefeito de Polícia e de um general.” VALENTIN, Albert. *Le haut du pavé*. In: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n.2, Paris, octobre 1930.

448 “O assistente de Albert Valentin, diante de nossa presença, das de Breton e Aragon declarou sem nenhum pudor que esse filme era contra-revolucionário e, consequentemente, ele tinha feito uma obra de contra-revolucionário, mas se negou a fazer em público tal declaração.” CREVEL, René e ÉLUARD, Paul. *Un film commercial*. In: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, nº 4, Paris, décembre 1931.

449 “Não é difícil reconhecer aqui um tema próximo de Clair, abordado no mesmo ano em *A nós a liberdade*. Mas enquanto em Clair o tratamento não ultrapassa o nível do romance fácil e do balé um pouco afetado, em Renoir a ternura e a truculência são seguidas de uma violência caricatural plena de revolta e de anarquismo.” BUACHE, Freddy. *Michel Simon*. Genebra: Promoédition, 1991.

450 *Boudu salvo das águas* foi certamente inspirado no filme *Pivoine*, de André Sauvage. Cf. MARINONE, Isabelle. *Sauvage, André*. In: 1895, nº 33, *Dictionnaire du cinéma français des années vingt* (sous la direction de François Albera e Jean A. Gili.), 2001.



- 451 "Aprendi com Boudu que uma das atitudes que se equiparam à sociedade é o vômito." Cf. BUACHE, Freddy. *Michel Simon*. Op. cit.
- 452 "Em seguida, fomos a Lausanne com todo o grupo para inaugurar a exposição "Imagens do cinema francês", de Langlois." A exposição foi realizada por Pierre Kast em parceria com Nicole Védres e um cenógrafo que fora um colaborador próximo de Renoir, um velho anarquista espanhol, uma espécie de gênio completamente esquecido, é que se chamava Jean Castanier." BOIRON, Pierre. *Pierre Kast*. Paris: Lherminier, 1985.
- 453 FAURE, Michel. *Le Groupe Octobre*. Paris: Christian Bourgeois, 1977.
- 454 LOUBIER, Jean-Marc. *Michel Simon ou le roman d'un joueur*. Paris: Ramsay, 1989.
- 455 "Desde 1932, como cenógrafo de *Boudu*, Jean Castanier estava na origem do *Crime do Sr. Lange*. Não foi exatamente por meio de Jacques Prévert que Renoir entrou em contato com o Grupo Outubro, como escreveu Gérard Guillet, já que o próprio Castanier fazia parte do grupo." LEPROHON, Pierre. *Jean Renoir*. Paris: Seghers, 1967.
- 456 BRUNELIN, André G. *Jacques Becker ou la trace de l'homme*. In: *Cinéma 60*, nº 48, Paris, juillet 1960.
- 457 "Jean Castanier era o cenógrafo de Renoir. Encontramos seu nome nos créditos da maioria dos filmes de Renoir desse período. Ele era um dos elementos essenciais do falanstério, junto com Jean Gheret, André Cerf, Marcel Lucien, Pierre Lestringuez, Pierre Champagne, Maurice Blondeau e Catherine Hessling, claro." BRUNELIN, André G. *Jacques Becker ou la trace de l'homme*. Op. cit.

## BIBLIOGRAFIA

1. [Illegible text]
2. [Illegible text]
3. [Illegible text]
4. [Illegible text]
5. [Illegible text]
6. [Illegible text]
7. [Illegible text]
8. [Illegible text]
9. [Illegible text]
10. [Illegible text]
11. [Illegible text]
12. [Illegible text]
13. [Illegible text]
14. [Illegible text]
15. [Illegible text]
16. [Illegible text]
17. [Illegible text]
18. [Illegible text]
19. [Illegible text]
20. [Illegible text]
21. [Illegible text]
22. [Illegible text]
23. [Illegible text]
24. [Illegible text]
25. [Illegible text]
26. [Illegible text]
27. [Illegible text]
28. [Illegible text]
29. [Illegible text]
30. [Illegible text]
31. [Illegible text]
32. [Illegible text]
33. [Illegible text]
34. [Illegible text]
35. [Illegible text]
36. [Illegible text]
37. [Illegible text]
38. [Illegible text]
39. [Illegible text]
40. [Illegible text]
41. [Illegible text]
42. [Illegible text]
43. [Illegible text]
44. [Illegible text]
45. [Illegible text]
46. [Illegible text]
47. [Illegible text]
48. [Illegible text]
49. [Illegible text]
50. [Illegible text]
51. [Illegible text]
52. [Illegible text]
53. [Illegible text]
54. [Illegible text]
55. [Illegible text]
56. [Illegible text]
57. [Illegible text]
58. [Illegible text]
59. [Illegible text]
60. [Illegible text]
61. [Illegible text]
62. [Illegible text]
63. [Illegible text]
64. [Illegible text]
65. [Illegible text]
66. [Illegible text]
67. [Illegible text]
68. [Illegible text]
69. [Illegible text]
70. [Illegible text]
71. [Illegible text]
72. [Illegible text]
73. [Illegible text]
74. [Illegible text]
75. [Illegible text]
76. [Illegible text]
77. [Illegible text]
78. [Illegible text]
79. [Illegible text]
80. [Illegible text]
81. [Illegible text]
82. [Illegible text]
83. [Illegible text]
84. [Illegible text]
85. [Illegible text]
86. [Illegible text]
87. [Illegible text]
88. [Illegible text]
89. [Illegible text]
90. [Illegible text]
91. [Illegible text]
92. [Illegible text]
93. [Illegible text]
94. [Illegible text]
95. [Illegible text]
96. [Illegible text]
97. [Illegible text]
98. [Illegible text]
99. [Illegible text]
100. [Illegible text]

## CINEMA E ANARQUIA: PERSONALIDADES

### GUSTAVE CAUVIN

#### Livros

BORDE, Raymond, PERRIN, Charles. *Les offices du cinéma éducateur et la survivance du muet 1925-1940*. Lion: Presses universitaires de Lyon, 1992.

CAUVIN, Gustave. *Antialcoolisme et néo-malthusianisme*. Lion: Le travail, 1913.

\_\_\_\_\_. *La guerre et la lutte contre le fléau*. Lion: Le travail, 1916.

\_\_\_\_\_. *Vers la délivrance*. Lion: Le travail, 1920.

\_\_\_\_\_. *L'Office régional du cinéma éducateur de Lyon*. Lion: Office régional du cinéma éducateur, 1925.

\_\_\_\_\_. *Vouloir*. Lion: Office régional du cinéma éducateur, 1928.

\_\_\_\_\_. *Persévérer*. Lion: Office régional du cinéma éducateur, 1929.

\_\_\_\_\_. *Dix ans après*. Lyon: Office régional du cinéma éducateur, 1931.

\_\_\_\_\_. *Eclairer*, Lyon, Office régional du cinéma éducateur, 1932.

\_\_\_\_\_. *Le cinéma éducateur au service de la laïcité*, Lyon, Office régional du cinéma éducateur, 1936.

\_\_\_\_\_. *Le cinéma éducateur à l'école et dans nos œuvres*. Lion: Office régional du cinéma éducateur, 1939.

#### Arquivos

Rapport de Police. *Dossier Gustave Cauvin*, Paris, Archives de la Police, 1910.

### ÉMILE COHL

#### Livros

BAJU, Anatole. *L'anarchie littéraire*. Paris: Librairie Léon Vanier, 1892.

- BIAU, Patrick. *Jules Jouy, le poète "chourineur"*. Paris: Biau, 1997.
- CAHEN, A., COHL, É., NORES, É. *Plus de têtes chauves! (vaudeville échevelé en un acte)*. Paris: Tresse éditeur, 1882.
- \_\_\_\_\_. *Auteur par amour (opérette en 1 acte)*. Paris: Bathlot, septembre 1882.
- CRAFTON, Donald. *Émile Cohl, caricature and film*. Oxford: Princeton University Press, 1990.
- FONTANE, Charles. *André Gill, un maître de la caricature*. Tome I e II. Paris: Ibis, 1927.
- GILL, André. *Vingt années de Paris*. Paris: Marpon et Flammarion, 1883.
- GROJNOWSKI, Daniel, SARRAZIN, Bernard. *L'esprit fumiste*. Paris: José Corti, 1990.
- MAYGRIER, Raymond. *Le dernier bohème*. Paris: Flammarion, 1895.
- VALMY-BAYSSE, Jean. *André Gill, l'impertinent*. Paris: Éditions du Félin, 1991.
- VELTER, André. *Les poètes du Chat noir*. Paris: Gallimard, 1996.

### Artigos

- Anônimo. *Émile Cohl*. In: *La Nouvelle Lune*, Paris, 26 septembre 1880.
- Anônimo. *Émile Cohl*. In: *Tam-tam*, Paris, 4 avril 1880.
- FENEON, Félix. *Les arts incohérents*. In: *La Libre revue*, Paris, novembre 1883.
- GROJNOWSKI, Daniel. *Une avant-garde sans avancée / Les Arts Incohérents 1882-1889*. In: BOURDIEU, Pierre (org.). *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 40, Paris, novembre 1981.
- PIERRE e PAUL. *Émile Cohl*. In: *Les Hommes d'Aujourd'hui*, n° 288, Paris, 1886.
- \_\_\_\_\_. *Paul Verlaine*. In: *Les Hommes d'aujourd'hui*, n° 244, Paris, 1886.
- VIDAL, Georges. *Le Club artistique des Hydropathes*. In: *Le Libertaire*, Paris, 25 février 1924.

### Arquivos

Cadernos de juventude de Émile Cohl (Fonds Pierre Courtet-Cohl)

### ÉLIE FAURE

#### Livros

- COURTOIS, Martine, MOREL, Jean-Paul. *Élie Faure – Biographie*. Paris: Séguier, 1989.
- DESANGES, Paul. *Élie Faure*. Genebra: Pierre Cailler éditeur, 1963.
- FAURE, Élie. *L'art et le peuple*. Paris: L'Université du Peuple, 1920.
- \_\_\_\_\_. *Les constructeurs*. Paris: G. Crès, 1921.
- \_\_\_\_\_. *L'arbre d'Eden*. Paris: G. Crès, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Napoléon*. Paris: G. Crès, 1924.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de l'art*. Paris: G. Crès, 1926.
- \_\_\_\_\_. *Regards sur la terre promise*. Paris: Jean Flory, 1936.
- \_\_\_\_\_. *Fonction du cinéma, de la cinéplastique à son destin social (1921-1937)*. Paris: Plon, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Ombres solides*. Paris: Société française d'éditions littéraires et techniques, 1934.
- GANCE, Abel. *Prisme*. Paris: Gallimard, 1930.
- LEVY, Yves. *Écrits sur Élie Faure*. Paris: Plein Chant, 1988.
- SARRAZIN, Hélène. *À la rencontre d'Élie Faure*. Paris: Pierre Fanlac, 1982.

**Artigos**

- FAURE, Élie. *Témoignage sur Pierre Kropotkine*. In: *Les Temps nouveaux* - spécial Kropotkine, Paris, mars 1921.
- \_\_\_\_\_. *Lettre à Émile Janvion*. In: *L'Ennemi du Peuple*, Paris, 15 septembre 1903.
- \_\_\_\_\_. *Charlie Chaplin*. In: *Ciné-liberté*, n°3, Paris, juillet 1936.
- \_\_\_\_\_. *Charlot*. In: *L'Esprit nouveau*, Paris, mars 1921.
- \_\_\_\_\_. *La crise de l'individualisme*. In: *L'art libre*, n°4, Bruxelles, avril 1921.
- \_\_\_\_\_. *Un cinéaste né, Jean Vigo, l'auteur de L'Atalante*. In: *Pour Vous*, n°289, Paris, 31 mai 1934.

**ARMAND GUERRA****Livros**

GUERRA, Armand. *À travers la mitraille, un cinéaste dans la Guerre d'Espagne*. Eglise-Neuve-d'Issac: Editions Fédérop e Vicente Estivalis-Ricart, 1996.

**Artigos**

- Anônimo. *Cinematografistas alemães de paso por Barcelona*. In: *PopularFilm*, n°275, Barcelona, 19 novembre 1931.
- GONZALEZ LOPEZ, Palmira, CANOVAS BELDRI, Joaquim. *Películas de ficción(1921-1930)*. In: *Catalogo del cine español*. Madri: Filmoteca Espanola, 1993.
- JARRY, Éric. *Armand Guerra, cinéaste et anarchiste*. In: *Le Monde libertaire*, n°1272, Paris, 14 au 20 mars 2002.
- WAINTRUP, Edouard. *Les étonnantes bobines d'Armand Guerra*. In: *Libération*, Paris 12 août 2001.

**ÉMILE KRESS****Livros**

- COISSAC, Georges Michel. *Histoire du Cinématographe*. Paris: Cinéopse/Gauthier-Villars, 1925.
- KRESS, Émile. *Historique du Cinématographe (1<sup>ère</sup> conférence sur la Cinématographie organisée par le Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres)*. Paris: Comptoir d'édition de *Cinéma-revue*, février 1912.
- \_\_\_\_\_. *De l'utilité du cinématographe dans l'enseignement*. Paris: Charles-Mendel, 1910.
- \_\_\_\_\_. *Le film cinématographique (2<sup>d</sup> conférence sur la Cinématographie organisée par le Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres)*. Paris: Comptoir d'édition de *Cinéma-revue*, 1912.
- \_\_\_\_\_. *Comment on installe et administre un cinéma, (9<sup>ème</sup> conférence)*. Paris: Comptoir d'édition de *Cinéma-revue*, 1913.
- \_\_\_\_\_. *L'Éducation de demain*. Paris: Les Temps nouveaux, 1913.
- \_\_\_\_\_. *Initiation mathématique*. Paris: Hachette, 1909.
- MEUSY, Jean-Jacques. *La Bellevilloise (1877-1939)*. Paris: Créapluis, 2001.
- RECLUS, Elisée. *L'évolution, la révolution et l'idéal anarchique*. Paris: Stock, 1921.
- WEBER, Alain. *Cinéma(s) français 1900-1939, un monde différent*. Paris: Séguier, 2002.

**Artigos**

- ANÔNIMO. *L'école foraine*. In: *Ciné-journal*, n°4, Paris, 8 septembre 1908.
- ANÔNIMO. *Syndicat des exploitants*. In: *Ciné-journal*, Paris, 19-26 mars 1909.
- A.M. *L'éducation par le Cinématographe*. In: *Ciné-journal*, n°27, Paris, 18 février-4 mars 1909.
- ANTOINE, Henri. *Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres*. In: *Le Libertaire*, Paris, 1<sup>er</sup> juin 1912.
- \_\_\_\_\_. *Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres*. In: *Ciné-journal*, Paris, 8 février 1912.
- \_\_\_\_\_. *Syndicat des Auteurs et Gens de Lettres*. In: *Ciné-journal*, Paris, 17 février 1912.
- \_\_\_\_\_. *Convocation*. In: *Ciné-journal*, Paris, 16 mars 1912.
- CLAIR, Max. *L'œuvre de la Bonne Presse*. In: *Les Temps nouveaux*, Paris, 8 avril 1911.
- DE REUSSE, André. *Ligue populaire du cinéma scolaire*. In: *Ciné-journal*, Paris, 21 septembre 1912.
- DE SAUMANES, L. *Le Théâtre du Peuple*. In: *Les Temps nouveaux*, Paris, 20 janvier 1912.
- DUREAU, G. *La cinématographie scolaire, un précurseur*. In: *Ciné-journal*, Paris, 6 janvier 1912.
- MANNONI, Laurent. *28 octobre 1913: Création de la société "Le Cinéma du Peuple"*. In: *1895, L'année 1913 en France* numéro hors série. Bassac: Plein chant, 1993.

**MANRAY****Livros**

- BALDWIN, Neil. *Man Ray*. Paris: Plon, 1990.
- BOUHOURS, Jean-Michel e DE HAAS, Patrick (orgs.). *Man Ray, directeur du mauvais movies*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1997.
- BOURGEADE, Pierre. *Bonsoir, Man Ray*. Paris: Belfond, 1990.
- GUÉRIN, Anne. *Man Ray, autoportrait*. Paris: Robert Laffont, 1964.
- LOTTMAN, Herbert. *Man Ray à Montparnasse*. Paris: Hachette littératures, 2001.
- MITRY, Jean. *Le cinéma expérimental*. Milão: Mazzota, 1971.
- RAY, Man. *Ce que je suis et autres textes*. Paris: Hoebeke, 1998.
- RIBEMONT DESSAIGNES, Georges. *Man Ray*. Nice: Centre National des Arts Plastiques, 1984.

**Artigos**

- AURIOL, Jean George. *Une visite à Man Ray*. In: *L'ami du peuple du soir*, Paris, 7 juin 1929.
- GAIN, André. *Le cinéma et les arts décoratifs*. In: *L'amour de l'art*, n°9, Paris, septembre 1928.
- RAY, Man. *Cinémage*. In: *L'âge du cinéma*, n° spécial surréaliste n° 4-5, Paris, Août-Novembre 1951.
- WEINBERG, Herman G. *Payez-vous deux sous de rêve*. In: *La Revue du cinéma*, n°7, Paris, été 1947.

**Arquivos**

- Dossiers Man Ray. Fonds d'Archives du Musée d'Art Moderne de Paris.

**GEORGES MÉLIÈS****Livros**

BESSY, Maurice, LO DUCA, Gian-Maria. *Georges Méliès mage*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1961.

KAHN, Gustave. *Symbolistes et Décadents*. Paris: Léon Vanier, 1902.

LES AMIS DE GEORGES MÉLIÈS. *158 scénarios de films disparus de Georges Méliès*. Paris: Les Amis de Georges Méliès, 1986.

MALATO, Charles. *Les Forains*. Paris: Bibliothèque sociale des métiers, 1925.

MALFHETE-MÉLIÈS, Madeleine. *Méliès l'enchanteur*. Paris: Ramsay, 1995.

REVILLON, Tony. *Le Drapeau noir*. Paris: Jules Rouff, 1878.

UNGERSMA HALPERIN, Joan. *Félix Fénéon, art et anarchie dans le Paris fin de siècle*. Paris: Gallimard, 1991.

**Artigos**

FÉNEON, Félix. *Les arts incohérents*. In: *La Libre revue*. Paris, novembre 1883.

GILSON, Paul. *Les hallucinations du baron de Munckhausen, La conquête du pôle par Georges Méliès*. In: *Revue du cinéma*, n°6, Paris, 1<sup>er</sup> janvier 1930.

GOUDEAU, Émile. *L'Incohérence*. In: *Revue illustrée*, Paris, 15 mars 1887.

GRAY, H. *Nébuleuse*. In: *Le Courrier français*, Paris, 4 janvier 1885.

LEVY, Jules. *L'incohérence*. In: *Le courrier français*, Paris, 12 mars 1885.

MÉLIÈS, Adolphe. *Légende*. In: *La Griffon*, Paris, 28 novembre 1889.

**JEAN PAINLEVÉ****Livros**

BERG, Brigitte. *Science is fiction, The films of Jean Painlevé*. San Francisco: Brico Press, 2000.

EPSTEIN, Jean. *La Lyrosophie*. Paris: La sirène, 1922.

HAMON, Augustin. *Patrie et Internationalisme*. Paris: Les Temps nouveaux, 1896.

\_\_\_\_\_. *Psychologie de l'anarchiste-socialiste*. Paris: Stock, 1895.

PAINLEVÉ, Jean. *Jean Painlevé, documents cinématographiques*. Textos recolhidos por Brigitte Berg. Chartres: Chauveau, 1991.

**Artigos**

COURET, Émile. *Œuvre à faire*. In: *L'Art social*, Paris, novembre 1891.

FRANTEL, Max. *Le Loup blanc a donné son premier spectacle*. In: *Comedia*, Paris, 12 mars 1927.

LAZAREFF, Pierre. *Au service de la science, comment Jean Painlevé tourne ses intéressants sous-marins*. In: *Cinéma*, Paris, 25 avril 1929.

PAINLEVÉ, Jean. *Pourquoi je veux faire du cinéma*. In: *Soir*, Paris, 14 janvier 1928.

\_\_\_\_\_. *Beauté du film documentaire*. In: *Monde*, Paris, 18 janvier 1930.

\_\_\_\_\_. *Mystères et miracles de la nature*. In: *Vu*, Paris, 29 mars 1931.

\_\_\_\_\_. *Au pays du scalp*. In: *Monde*, Paris, 6 juin 1931.

**Arquivos**

Depoimento de Jean Painlevé recolhido por Brigitte Berg em 1976, p. 2 (Archives Jean Painlevé).

Extrait d'une interview de Jean Painlevé par Brigitte Berg, SD, p. 1 et 2 (Archives Jean Painlevé).

PAINLEVÉ, Jean. *Anarchisme*, 1976 (Archives Jean Painlevé).

Carta de Ramon Rupriau a Jean Painlevé, 3.6.1919 (Archives Jean Painlevé).

Entrevista com Jean Painlevé por Brigitte Berg, SD, Archives Painlevé.

PAINLEVÉ, Jean. *Drame néo-zoologique*. 1925, Archives Painlevé.

Texto de Jean Painlevé sobre seus primeiros filmes, SD, Archives Painlevé.

Conferência no Palais de la Découverte, dia 22 de outubro de 1955 por Jean Painlevé, Diretor do Institut de Cinématographie Scientifique. *Cinéma et recherche* (Archives Painlevé).

Carta de Jean Vigo a Jean Painlevé, 7.10.1930 (Archives Jean Painlevé).

Notas de Jean Painlevé, SD (Archives Painlevé).

PAINLEVÉ, Jean. *Science et cinéma*. 1955 (Archives Painlevé)

Notas de Painlevé, 1955 (Archives Painlevé)

Notas de Painlevé, 1960 (Archives Painlevé)

Notas de Painlevé, 1980 (Archives Painlevé)

#### JEAN VIGO

##### Livros

BUACHE, Freddy. *Hommage à Jean Vigo*. Lausanne: Cinémathèque suisse, 1962.

DARIEN, Georges. *L'ennemi du peuple*. Paris: Champ libre, 1972.

ELLERBY, John. *Anarchy in the film*. Londres: Anarchy, 1967.

GOMES, Paulo Emilio Salles. *Jean Vigo*. [1957] São Paulo: CosacNaify, 2009

LAMBORN WILSON, Peter. *Utopies pirates*. Paris: Dagorno, 1998.

VIGO, Jean. *Cœuvre de cinéma*. Paris: Pierre Lherminier, 1985.

VIGO, Luce. *Jean Vigo, une vie engagée dans le cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, 2002.

##### Artigos

ALMEREYDA, Miguel. *Le cinéma*. In: *Le Bonnet rouge*, Paris, 5 avril 1914.

BARBAROW, George. *L'enfant révolté*. In: LHERMINIER Pierre. *Jean Vigo*. Paris: Seghers, 1967.

CHAVANCE, Louis. *On tourne L'Atalante*. In: *Premier plan*, n° 19, Paris, 1961.

COLIN, Jean. *Avec Vigo au Lycée de Chartres*. In: *Premier plan*, n° 19, Paris, 1961.

DASTÉ, Jean. *En tournant L'Atalante*. In: *Premier plan*, n° 19, Paris, 1961.

HUMBERT, Jeanne. *Jean Vigo, cinéaste d'avant-garde*. In: *A contre courant*, Tome V, n° 56, Paris, novembre 1957.

JARRY, Éric. *Jean Vigo*. In: AUZIAS, Claire. *Un Paris révolutionnaire*. Paris: L'esprit Frappeur, 2001.

JOURDAIN, Francis. *Une enfance*. In: *Ciné-club*, Paris, février 1949.

MERLE, Pierre. *Souvenirs*. In: *Premier plan*, n° 19, Paris, 1961.

NEGIS, André. *On tourne Zéro de conduite*. In: *Premier plan*, n° 19, Paris, 1961.

RIÉRA, Albert. *L'improvisation chez Vigo*. In: *Premier plan*, n° 19, Paris, 1961.



- PAINLEVÉ, Jean. *Rencontre avec Jean Vigo*. In: *Ciné-club*, n°5, Paris, février 1949.
- SAND, Philippe. *La vie de Jean Vigo*. In: *Premier plan*, n° 19, Paris, 1961.
- STORCK, Henri. *Portrait brisé*. In: LHERMINIER Pierre. *Jean Vigo*. Paris: Seghers, 1967.
- VIAZZI, Glauco. *A propos de Jean Vigo*. In: *Premier plan*, n° 19, Paris, 1961.
- VIGO, Jean. *Journal*. In: *Positif*, n°7, Paris, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Une interview*. In: LHERMINIER Pierre. *Jean Vigo*. Paris: Seghers, 1967.
- VOGLINO, Bruno. *Un réalisme poétique*. In: *Premier plan*, n° 19, Paris, 1961.

### Arquivos

Carta de Jean Vigo a Jean Painlevé, 7.10.1930 (Archives Jean Painlevé).

## CINEMA, ARTE E ANARQUIA: TEMÁTICAS

### 1895-1921: DA FANTASIA INCOERENTE AO CINEMA EDUCADOR

#### Livros

- CAZALS, Patrick. *Musidora la dixième muse*. Paris: Veyrier, 1978.
- EBSTEIN, Johnny, IVERNEL, Philippe, SURET-TUPIN, Monique, THOMAS Sylvie. *Au temps de l'anarchie, un théâtre de combat 1880-1914*. III volumes. Paris: Séguier, Archimbaud, 2001.
- EPSTEIN, Jean. *Le cinéma du diable*. Paris: Éditions Jacques Mélot, 1947.
- FOSTER, Stephen C. *Hans Richter*. Londres: The MIT Press Cambridge, 1998.
- GONTARD, Denis. *La décentralisation théâtrale en France 1895-1952*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.
- GROJNOWSKI, Daniel. *Aux commencements du rire moderne*. Paris: José Corti, 1997.
- ICART, Roger. *Abel Gance ou le Prométhée foudroyé*. Paris: L'Age d'Homme, 1983.
- KAMOUN, Patrick. *V'là Cochon qui déménage*. Vauchrétien (Maine-et-Loire): Ivan Davy éditeur, 2000.
- LUMIÈRE, Auguste e Louis. *Correspondances 1890-1953*. Paris: Cahiers du cinéma, 1994.
- MAITRON, Jean. *Paul Delesalle, un anarchiste de la Belle époque*. Paris: Fayard, 1985.
- MANNONI, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*. Paris: Nathan Université, 1995.
- PELLOUTIER, Fernand. *L'art et la révolte*. Paris: L'Art social, 1898.
- POTTECHER, Maurice. *Le Théâtre du Peuple, renaissance et destinée du théâtre populaire*. Paris: Ollendorff, 1899.
- RESZLER, André. *L'esthétique anarchiste*. Paris: PUF, 1973.
- RIBEMONT DESSAIGNES, Georges. *Déjà jadis ou du mouvement Dada à l'espace abstrait*. Paris: René Julliard, 1958.
- RICHTER, Hans. *Dada - Art et Anti-Art*. Bruxelles: Éditions de la connaissance, 1965.
- ROLLAND, Romain. *Le Théâtre du Peuple*. Paris: Cahiers de la quinzaine, 1903.
- SANDERS, James B. *La correspondance d'André Antoine / Le Théâtre libre*. Québec: Préambule, 1987.

## Artigos

- Anúncio. *Les causeries*. In: *Le Libertaire*, Paris, 6 décembre 1908.
- Anúncio. *Le Théâtre d'art social*. In: *Essais d'art libre*, Paris, février à juillet 1892.
- Anúncio. *Grande fête*. In: *Le Libertaire*, Paris, 31 janvier 1914.
- Anúncio. *Un film sur La Commune édité par le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libertaire*, Paris, 7 mars 1914.
- Anônimo. *La grève au "Cinéma-exploitation"*. In: *Ciné-journal*, Paris, 14 janvier 1909.
- Anônimo. *La grève des cinémas Pathé*. In: *Le Libertaire*, Paris, 31 janvier 1909.
- Anônimo. *Propriétaires et locataires*. In: *Ciné-journal*, Paris, 30 mars 1912.
- Anônimo. *Théâtre d'art social / Statuts*. In: *L'Art social*, Paris, février 1892.
- Anônimo. *Pro domo*. In: *L'Art social* (nouvelle série n°1), Paris, juillet 1896.
- Anônimo. *Art théâtral et théâtre social*. In: *La Bataille syndicaliste*, Paris, 26 février 1913.
- Anônimo. *Le Cinéma du Peuple, société coopérative anonyme à personnel et capital variables*. In: *Le Libertaire*, Paris, 13 septembre 1913.
- Anônimo. *Annonce*. In: *Le Libertaire*, Paris, 16 janvier 1914.
- Anônimo. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libertaire*, Paris, 24 janvier 1914.
- Anônimo. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libertaire*, Paris, 25 février 1914.
- Anônimo. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libertaire*, Paris, 30 mai 1914.
- ALMEREYDA, Miguel. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Bonnet rouge*, n°10, Paris, 24 janvier 1914.
- \_\_\_\_\_. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Bonnet rouge*, n°15, Paris, 28 février 1914.
- ANTOINE, Henri. *Convocation*. In: *Ciné-journal*, Paris, 16 mars 1912.
- BIDAMANT, Yves-Marie. *Pourquoi un Cinéma du Peuple?*. In: *Le Libertaire*, Paris, 20 septembre 1913.
- CAMPION, Léo. *Dictionnaire subversif*. In: *Liberté*, n°97, Paris, 1<sup>er</sup> novembre 1963.
- CHRISTOPHE, Victor. *Les idées, l'Art et la propagande*. In: *Le Libertaire*, Paris, 3 mai 1913.
- DARGEL, Henri. *Le Théâtre du Peuple à la Coopération des Idées*. In: *Revue d'Art dramatique*, Paris, 15 avril 1903.
- DAUTHUILLE, A. *En Champagne, Cinéma-Police*. In: *Le Libertaire*, Paris, 29 avril 1911.
- DELLUC, Louis. *En chasse*. In: *Le Bonnet rouge*, Paris, 21 avril 1917.
- DEVALDES, Manuel. *Notre vie oeuvre d'art*. In: *L'Action d'Art*, n°1, Paris, 15 février 1913.
- DR. J. *Le cinéma policier*. In: *Ciné-journal*, Paris, 6 mai 1911.
- DUREAU, D. *Le cinématographe indicateur*. In: *Ciné-journal*, Paris, 29 avril 1911.
- \_\_\_\_\_. *Le cinématographe et la police*. In: *Ciné-journal*, Paris, 21 janvier 1911.
- \_\_\_\_\_. *Le cinématographe Théâtre du Peuple*. In: *Ciné-journal*, Paris, 20 mai 1911.
- GILLY, A. *Présentation*. In: *Ciné-schola*, n°2, Paris, décembre 1922.
- GUICHARD, Émile. *Au cinéma*. In: *Le Libertaire*, Paris, 27 mai 1911.
- GUINAUD, M. *L'association pour l'instruction par l'image et la cinématographie*. In: *Ciné-journal*, Paris, 28 janvier 1911.
- JARRY, Éric. *L'aventure de la coopérative du Cinéma du Peuple*. In: *Le monde libertaire*, n°1251, Paris, 27 septembre 2001.

- KYROU, Ado. *Filmographie de Hans Richter*. In: *L'Age du cinéma*, n°1, Paris, mars 1951.
- LACASSIN, Francis. *Un maître oublié du burlesque, Roméo Bosetti*. In: *Cinémathèque*, n°21-22, Paris, 2002.
- LAZARE, Bernard. *L'écrivain et l'art social*. In: *L'Art social*, Paris, Juillet 1896.
- LINERT, Auguste. *Le socialisme au théâtre*. In: *L'Art social*, Paris, janvier 1892.
- LOQUIER, Jean. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le Libéraire*, Paris, 27 septembre 1913.
- MANNONI, Laurent. *28 octobre 1913: Création de la société "Le Cinéma du Peuple"*. In: *1895, L'année 1913 en France* numéro hors série. Bassac: Plein chant, 1993.
- MARINONE, Isabelle. *L'âme anarchiste du cinéma surréaliste*. In: *Mélusine*, n° XXIV, Paris: L'Âge d'Homme, février 2004.
- MARTINET, Marcel. *Le Cinéma du Peuple*. In: *L'Effort libre*, Poitiers, octobre 1913.
- PERRON, Tanguy. *Le contrepoison est entre vos mains camarades*. In: *Le mouvement social*, n°172, Paris: Éditions de l'atelier, juillet-septembre 1995.
- \_\_\_\_\_. *Le Cinéma du Peuple*. In: *Le mouvement social*, n°172, Paris: Éditions de l'atelier, juillet-septembre 1995.
- RICHTER, Hans. *Voir du merveilleux*. In: *La Revue du cinéma*, n°7, Série nouvelle Tome II, Paris, été 1947.
- ROSENTHAL, Léon. *Art, socialisme et cinéma*. In: *L'Humanité*, Paris, 21 octobre 1913.
- ROUGET, Léon. *Du cinéma à Sacco et Vanzetti*. In: *Le Libéraire*, Paris, 21 octobre 1921.
- VEIDAUX, André. *L'éducation des enfants et l'Orphelinat de Cempuis*. In: *L'Art social*, Paris, 1894.
- \_\_\_\_\_. *Le Théâtre socialiste*. In: *L'Art social*, Paris, février 1892.

### Arquivos

- Correspondência de Paul Delesalle-Henry Poulaille, fonds Henry Poulaille Cachan.
- Documento 20/84 n° 1421GJ00016, année 1914. Genève: Monsieur Cochon en Suisse.  
Manifestation pour le logement (Archives Gaumont)
- Doc 19/84 n°1349GP00023, année 1913. Paris: Le «Fort» de la rue-Delta. Plusieurs familles installées par M.Cochon dans un immeuble inhabité appartenant à la Ville de Paris. Expulsion. Problèmes de logement (Archives Gaumont)
- Dossier "Anarchistes Allemands", in Archives rapatriées de Russie, Surveillance des Anarchistes, 19940498 art. 8, Rapport du 20 mai 1910 (Centre des Archives Contemporaines)
- Dossier "Anarchistes Allemands", in Archives rapatriées de Russie, Surveillance des Anarchistes, 19940498 art. 8, Rapport du 10 juin 1910, (Centre des Archives Contemporaines)
- Dossier "Anarchistes Allemands", in Archives rapatriées de Russie, Surveillance des Anarchistes, 19940498 art. 8, Rapport du 18 mars 1911 (Centre des Archives Contemporaines)
- Dossier "Anarchistes Allemands", in Archives rapatriées de Russie, Surveillance des Anarchistes, 19940498 art. 8, Rapport du 25 mai 1926 à Saint Etienne (Centre des Archives Contemporaines)

## 1921-1930: DA CRÍTICA LIBERTÁRIA AO ANARQUISMO DAS VANGUARDAS DADAÍSTA E SURREALISTA

## Livros

- ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Messages révolutionnaires*. Paris: Gallimard, 1971.
- BEAUSOLEIL, Jeanne, ORY, Pascal. *Albert Kahn, 1860-1940, Réalité d'une utopie*. Boulogne: Musée Albert Kahn, 1995.
- BERTELLI, Pino. *L'arma dello scandalo (L'anarchia nel cinema di Luis Buñuel)*. Turin: Nautilus, 1985.
- BRETON, André. *Arcane 17*. Nova Iorque: Brentamo's, 1945.
- \_\_\_\_\_. *Manifeste du Surréalisme*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1972.
- BUACHE, Freddy. *Michel Simon*. Genebra: Promoédition, 1991.
- BRUNIUS, Jacques-Bernard. *En marge du cinéma français*. Paris: L'Age d'Homme, 1987.
- BUÑUEL, Luis. *Meu último suspiro*. Rio de Janeiro: Nova Objetiva, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Entretien avec Max Aub*. Paris: Poeme Belfond, 1984.
- CHARENSOL, Georges, REGENT, Roger. *50 ans de cinéma avec René Clair*. Paris: Éditions de la Table ronde, 1979.
- ELGELDINGER, Marc. *André Breton et l'expérience de la liberté*. Neuchâtel: La Baconnière, 1973.
- FAURE, Michel. *Le Groupe Octobre*. Paris: Christian Bourgeois, 1977.
- GHALI, Noureddine. *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt*. Paris: Paris Expérimental, 1995.
- GUILLOT, Gérard. *Les Prévert*. Paris: Seghers, 1966.
- KYROU, Ado. *Buñuel*. Paris: Seghers, 1962.
- LEWIS, Brian. *Jean Mity and the aesthetics of the cinema*. Michigan: UMI Research Press, 1984.
- LORULOT, André. *Cinéma et rationalisme*. Conflans-Honorine: l'Idée Libre, 1927.
- MAYOUX, Jehan. *Court traité de philosophie surréaliste*. Ussel: Peralta, 1977.
- PAGLIANO, Jean-Pierre. *Brunius*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1987.
- PEREZ TURRENT, Tomas, DE LA COLINA, José. *Conversations avec Luis Buñuel*. Paris: Cahiers du cinéma, 1993.
- LOUBIER, Jean-Marc. *Michel Simon ou le roman d'un jouisseur*. Paris: Ramsay, 1989.
- VIRMAUX, Alain e Odette. *Antonin Artaud*. Lion: La manufacture, 1996.
- Artigos**
- Anônimo. *Annonce*. In: *Le Libertaire*, Paris, 3 janvier 1931.
- AURIOL, Jean George. *Un film perdu: Elle est bicimidine*. In: *Cinégraphie*, nº4, Paris, décembre 1927.
- BLOT, Christiane, LABARRENE André. *Dimension sociale du cinéma surréaliste*. In: *Études cinématographiques*, nº38-39, Paris, 1<sup>er</sup> trimestre 1965.
- BONNET, Marguerite. *L'aube du Surréalisme et le cinéma: Attente et rencontres*. In: *Études cinématographiques*, nº 38-39, Paris, premier trimestre 1965.
- BRETON, André. *La dernière grève*. In: *La Révolution surréaliste*, Paris, 2 janvier 1925.

- CHARENSOL, Georges. *À nous la liberté*. In: *Voilà*, Paris, 12 décembre 1931.
- CHAVANCE, Louis. *Les influences de L'Age d'or*. In: *La Revue du cinéma*, n°18, Paris, 1<sup>er</sup> janvier 1931.
- CREVEL, René, ÉLUARD, Paul. *Un film commercial*. In: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 4, Paris, décembre 1931.
- CINEP. *Cinemas*. In: *Le Libertaire*, Paris, 12 janvier 1924.
- ÉLUARD, Paul, PÉRET, Benjamin. *Revue de Presse*. In: *La Révolution surréaliste*. Paris, 10 octobre 1927.
- EQUY, Felip. *Ramon Acin: (1888-1936): Une esthétique anarchiste et d'avant-garde*. In: *K-y-é*, Paris, n° 21, mars 2000.
- JEANNE, René. *Le premier film de Suzy Desroses*. In: *Le journal du Peuple*, n° 29, Paris, 26 janvier 1921.
- \_\_\_\_\_. *Le premier film de Suzy Desroses*. In: *La Vache enragée*, n° 31, Paris, 13 août 1921.
- KYROU, Ado. *La grande tendresse de Luis Buñuel*. In: *Positif*, n° 10, Paris 1954.
- LÉGER, Fernand. *Peinture et cinéma*. In: *Les cahiers du mois*, n° 16-17, Paris, 1925.
- MANIFESTE "HANDS OFF LOVE". In: *La révolution surréaliste*, n° 9/10, Paris, 1<sup>er</sup> octobre 1927.
- MITRY, Jean. *Le Libertaire cinégraphique*. In: *Le Libertaire*, Paris, 10 mai 1924.
- \_\_\_\_\_. *Le Libertaire cinégraphique*. In: *Le Libertaire*, Paris, 18 mai 1924.
- \_\_\_\_\_. *Le Libertaire cinégraphique*. In: *Le Libertaire*, Paris, 31 mai 1924.
- \_\_\_\_\_. *Le Libertaire cinégraphique*. In: *Le Libertaire*, Paris, 21 juin 1924.
- VALENTIN, Albert. *Le haut du pavé*. In: *Le Surréalisme au service de la Révolution*, n° 2, Paris, octobre 1930.
- VIRMAUX Alain. *Dali après Buñuel: Les deux versions de Babaouo*. In: *Mélusine*, n°XXIV, Paris, février 2004.

### Arquivos

Dossier 73638 côte 33/15 – Archives de la Planète / Albert Kahn.

### HISTÓRIA E TEORIAS DO ANARQUISMO

- BAKUNIN, Michel. *Œuvres Complètes*. Tomes I-II. Paris: Stock, 1902.
- \_\_\_\_\_. *Dieu et l'état*. Paris: Mille et une nuits, 1996.
- BAILLARGEON, Normand. *L'ordre moins le pouvoir: Histoire et actualité de l'anarchisme*. Marselha, Agone: 2001.
- BLOND, Georges. *La grande armée du drapeau noir*. Paris: Presses de la cité, 1972.
- BOUSSINOT, Charles. *Les savants et la foi*. Paris: La brochure mensuelle, 1933.
- BOUSSINOT, Roger. *Les mots de l'anarchie*. Paris: Delalain, 1982.
- CAMPION, Léo. *Le drapeau noir, l'équerre et le compas*. Bruxelles: Alternative libertaire, 1978.
- CHALLAYE, Félicien. *Syndicalisme révolutionnaire et syndicalisme réformiste*. Paris: Félix Alcan, 1909.
- \_\_\_\_\_. *Pour la Paix sans aucune réserve*. Paris: Challaye Félicien, 1935.

- \_\_\_\_\_. *Histoire de la propriété*. Paris: PUF, 1967.
- COLSON, Daniel. *Petit lexique philosophique de l'anarchisme*. Paris: Librairie générale française, 2001.
- CREAGH, Ronald. *Histoire de l'anarchisme aux Etats-Unis d'Amérique (1826-1886)*. Paris: La pensée sauvage, 1981.
- FAURE, Sébastien. *Mon communisme : le bonheur universel*. Paris: Éditions du groupe Sébastien Faure, 1921.
- \_\_\_\_\_. *L'encyclopédie anarchiste*. Paris: La librairie Internationale, 1932.
- \_\_\_\_\_. *La doule universelle, philosophie libertaire*. Paris: Bibliothèque sociologique, 1912.
- \_\_\_\_\_. *Propos d'éducateur, modeste traité d'éducation physique, intellectuelle et morale*. Rambouillet: Édition la Ruche, 1915.
- \_\_\_\_\_. *Propos subversifs*. Paris: Librairie sociale, 1921.
- GRAVE, Jean. *La société future*. Paris: Stock, 1895.
- GUÉRIN, Daniel. *L'anarchisme*. Paris: Gallimard, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Ni Dieu ni Maître, anthologie de l'anarchisme*. Paris: Maspero, 1970.
- HAMON, Augustin. *L'Église dans la politique mondiale*. Herblay: L'idée libre, 1935.
- \_\_\_\_\_. *Socialisme et Anarchisme*. Paris: Sansot, 1905.
- \_\_\_\_\_. *Les Hommes et les théories de l'Anarchie*. Paris: La Révolte, 1893.
- HEINTZ, P. *Anarchisme négatif-anarchisme positif. Essai d'interprétation anarchiste du monde moderne*. Lion: Atelier de création libertaire, 1997.
- KROPÓTKIN, Pierre. *Paroles d'un révolté*. Paris: Marpon et Flammarion, 1885.
- \_\_\_\_\_. *L'Éthique*. Paris: Stock, 1927.
- \_\_\_\_\_. *L'Entr'aide, un facteur d'évolution*. Paris: Hachette, 1906.
- \_\_\_\_\_. *Autour d'une vie, mémoires*. Paris: Stock, 1902.
- \_\_\_\_\_. *Champs, usines et ateliers*. Paris: Stock, 1910.
- \_\_\_\_\_. *La conquête du pain*. Paris: Stock, 1913.
- \_\_\_\_\_. *L'action anarchiste dans l'évolution*. Paris: Temps nouveaux, 1889.
- \_\_\_\_\_. *La grande révolution 1789-1793*. Paris: Stock, 1910.
- \_\_\_\_\_. *La morale anarchiste*. Paris: Temps nouveaux, 1889.
- \_\_\_\_\_. *L'anarchie, sa philosophie, son idéal*. Paris: Stock, 1903.
- KROPÓTKIN, Pierre e TOLSTÓI, Liev. *Souvenirs d'enfance*. Paris: Éditions de la jeunesse, l'école émancipée, 1927.
- LACAZE-DUTHIERS, Gérard de. *Au tournant de la route, regards sur la société*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1914.
- LAISANT, Charles-Ange. *L'Éducation de demain*. Paris: Les Temps nouveaux, 1913.
- \_\_\_\_\_. *La barbarie moderne*. Paris: Bataille syndicaliste, 1912.
- LECOIN, Louis. *Le cours d'une vie*. Paris: Louis Lecoin, 1965.
- MAITRON, Jean. *Dictionnaire biographique du mouvement ouvrier français*, Paris, Editions ouvrières, 1964-1992.
- \_\_\_\_\_. *Le mouvement anarchiste en France*. Tomes I-II, Paris, Gallimard, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Ravachol et les anarchistes*. Paris: Gallimard, 1964.

- MALATESTA, Errico. *Anarchie et organisation*. Paris: Éditions anarchistes, 1927.
- MALATO, Charles. *Philosophie de l'anarchie*. Paris: Stock, 1897.
- MARX, ENGELS, LENINE. *Sur l'anarchisme et l'anarcho-syndicalisme*. Moscou: Éditions du Progrès, 1973.
- MIEVILLE, Arianne, ANTONIOLI, Maurizio. *Anarchisme et Syndicalisme*. Paris: Éditions du Monde libertaire, 1997.
- NETTLAU Max. *Histoire de l'anarchie*. Paris: Artefact, 1986.
- PICQUERAY, May. *May la réfractaire, 85 ans d'anarchie*. Paris: Traffic, 1992.
- PROUDHON, Pierre-Joseph. *Œuvres complètes*. Paris: Librairie des sciences politiques et sociales Marcel Rivière & Cie, 1923.
- \_\_\_\_\_. *De la Justice dans la Révolution et dans l'Église*. Paris: Garnier Frères, 1858.
- \_\_\_\_\_. *Solution du problème social*. Paris: Lacroix, 1868.
- RAGON, Michel. *La Voie libertaire*. Paris: Plon, coll. Terre humaine, 1991.
- RECLUS, Paul. *Les Frères Élie et Elisée Reclus ou du Protestantisme à l'Anarchisme*. Paris: Les amis d'Elisée Reclus, 1964.
- \_\_\_\_\_. *L'évolution, la révolution et l'idéal anarchique*. Paris: Stock, 1921.
- \_\_\_\_\_. *L'Homme et la Terre*. Paris: Librairie universelle, 1905-1908.
- \_\_\_\_\_. *Nouvelle géographie universelle*. Paris: Hachette et Cie, 1875-1887.
- \_\_\_\_\_. *L'anarchie*. Paris: Temps nouveaux, 1896.
- RESPAUT, André. *Sociologie fédéraliste libertaire*. Toulouse: Éditions inconnues, 1962.
- RYNER, Han. *Le crime d'obéir*. Paris: Bibliothèque de la Plume, 1900.
- \_\_\_\_\_. *Dans le mortier*. Paris: Albert Messein, 1932.
- \_\_\_\_\_. *La sagesse qui rit*. Paris, Édition du monde moderne, 1928.
- \_\_\_\_\_. *Le rire du sage*. Paris: Sésame, 1959.
- SALMON, André. *La terreur noire, chronique de l'action anarchiste*. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1959.
- SCHERER, René. *Charles Fourier ou la contestation globale*. Paris: Seghers, 1970.
- SERGEANT, Alain, HARMEL, Claude. *Histoire de l'anarchie*. Paris: Le Portulan, 1949.
- SKIRDA, Alexandre. *Autonomie individuelle et force collective, les anarchistes et l'organisation de Proudhon à nos jours*. Paris: Skirda, 1987.
- SOUVENANCE, Jean. *Anthologie des écrivains pacifistes*. Paris: R.Debresse, 1937.
- STIRNER, Max. *Œuvres complètes, L'Unique et sa propriété et autres écrits*. Paris: Spartacus, 1949.
- TAILHADE, Laurent. *Contre les dieux*. Conflans-Honorine: L'idée libre, 1926.
- TARIZZO, Domenico. *L'Anarchie, Histoire des mouvements libertaires dans le monde*, Paris: Seghers, 1978.
- TERNON, Yves. *Makhno, la révolte anarchiste*. Bruxelles: Éditions Complexe, 1981.

## OUTRAS TEORIAS E REFLEXÕES POLÍTICAS

- ABENSOUR, Miguel. *L'esprit des lois sauvages, Pierre Clastres ou une nouvelle anthropologie politique*. Paris: Seuil, 1987.
- BAUDRILLARD Jean. *La société de consommation*. Paris: Gallimard, 1978.
- BEAUSOLEIL, Jeanne, ORY, Pascal. *Albert Kahn, 1860-1940, Réalité d'une utopie*. Boulogne: Musée Albert Kahn, 1995.
- BLOCH, Marc. *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*. Paris: Armand Colin, 1974.
- CHOMSKY, Noam. *Un monde complètement surréel*. Genebra: Éditions Direct, 1999.
- CLASTRES, Pierre. *A sociedade contra o estado*. São Paulo: CosacNaify, 2003.
- COHN-BENDIT, Daniel. *Le Gauchisme, remède à la maladie sénile du communisme*. Paris: Seuil, 1968.
- DEBORD, Guy. *Rapport sur la construction des situations*. Paris: Mille et une nuits, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI Félix. *Anti-édipo, capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DEVALDES, Manuel. *La maternité consciente*. Paris: Radot, 1927.
- FEYERABEND, Paul. *Contre la méthode*. Paris: Seuil, 1979.
- FREMION, Yves, VOLNY. *Les Orgasmes de l'Histoire*. Paris: Encre, 1980.
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir*. Paris, Gallimard, 1975.
- GONTARD, Denis. *La décentralisation théâtrale en France 1895-1952*. Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1973.
- GOSSE, Philip. *Histoire de la piraterie*. Paris: Payot, 1933.
- JACQUEMET, Gérard. *Belleville au 19<sup>me</sup>. Du faubourg à la ville*. Paris: EHESS-Jean Touzot, 1984.
- KAMOUN, Patrick. *V'là Cochon qui déménage*. Vauchrézien (Maine-et-Loire): Ivan Davy éditeur, 2000.
- LA BOÉTIE, Étienne de. *Discurso sobre a servidão voluntária*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- LACARRIÈRE, Jacques. *Les Gnostiques*. Paris: Gallimard, 1973.
- LACAZE DUTHIERS, Gérard de. *Philosophie de la préhistoire, Introduction à la philosophie de l'histoire*. Paris: Flammarion, 1931.
- \_\_\_\_\_. *Vers l'aristocratie*. Paris: L'Action d'art, 1913.
- LAERCE, Diogène. *Vie, doctrines et sentences des hommes illustres*. Paris: Garnier-Flammarion, 1965.
- LAFARGUE, Paul. *Le Droit à la paresse*. Paris: Mille et une nuits, 1994.
- LAISANT, Charles-Ange. *Initiation mathématique*. Paris: Hachette, 1909.
- MARCUS, Greil. *Lipstick traces, Une histoire secrète du vingtième siècle*. Paris: Allia, 1999.
- MARCUSE, Herbert. *A dimensão estética*. Lisboa: Edições 70, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Contre révolution et révolte*. Paris: Seuil, 1973.
- MAYOUX, Jehan. *Court traité de philosophie surréaliste*. Ussel: Peralta, 1977.
- MEUSY, Jean-Jacques. *La Bellevilloise (1877-1939)*. Paris: Créapluis, 2001.



- ORY, Pascal. *L'anarchisme de droite*. Paris: Grasset, 1985.
- PÉRET, Benjamin e MUNIS, G. *Les syndicats contre la révolution*. Paris: Le Terrain Vague, 1968.
- RAGON, Michel. *Georges et Louise, le vendéen et l'anarchiste*. Paris: Albin Michel, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Histoire de la littérature prolétarienne en France*. Paris: Albin Michel, 1974.
- REBERIOUX, Madeleine. *La République radicale? 1898-1914*. Paris: Seuil, 1975.
- TOWER SARGENT, Lyman e SCHAER, Roland (orgs.). *Utopie, la quête de la société idéale en Occident*. Paris: Bibliothèque de France/Payot, 2000.
- VANEIGEM, Raoul. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*. Paris: Gallimard, 1967.
- VEYNE, Paul. *Foucault révolutionne l'histoire*. Paris: Seuil, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Comment on écrit l'histoire*. Paris: Seuil, 1971.

#### ALGUMAS REFERÊNCIAS HISTÓRICAS E TEÓRICAS SOBRE O CINEMA

- BAZIN, André. *Cinema – ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- CHIRAT, Raymond, LEROY, Éric. *Catalogue des films français de long métrage 1908-1918*. Paris: Cinémathèque française, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Catalogue des films français de long métrage 1919-1929*. Paris: Cinémathèque française, 1984.
- CHIRAT, Raymond. *Catalogue des films français de long métrage 1929-1939*. Bruxelles: Cinémathèque Royale de Belgique, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Catalogue des films français de long métrage 1940-1950*. Luxemburgo: Cinémathèque de Luxembourg, 1981.
- CHIRAT, Raymond, BESSY, Maurice. *Histoire du cinéma français. Encyclopédie des films*. Paris: Pygmalion/Gérard Watelet, 1987-1995.
- COISSAC, Georges Michel. *Histoire du Cinématographe*. Paris: Cinéopse/Gauthier-Villars, 1925.
- DELEUZE, Gilles. *Imagem-movimento, imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1985-1990.
- EPSTEIN, Jean. *La Lyrosophie*. Paris: La sirène, 1922.
- \_\_\_\_\_. *Le cinéma du diable*. Paris: Jacques Melot, 1947.
- \_\_\_\_\_. *L'intelligence d'une machine*. Paris: Jacques Melot, 1946.
- ESNAULT, Philippe. *Chronologie du cinéma mondial*. Paris: Les grands films classiques, 1963.
- LACAZE DUTHIERS, Gérard de. *Un héros de la pensée, Auguste Lumière et son œuvre*. Paris: Albert Messein, 1946.
- LANGLOIS, Henri. *Trois cents ans de cinéma, Écrits*. Paris: Cahiers du Cinéma-Cinémathèque française, 1986.
- LAPIERRE, Marcel. *Les cents visages du cinéma*. Paris: Grasset, 1948.
- MANNONI, Laurent. *Le grand art de la lumière et de l'ombre, archéologie du cinéma*. Paris: Nathan Université, 1994.

MITRY, Jean. *Filmographie universelle – Primitifs et précurseurs 1895-1915*. Tome II. Paris: IDHEC, 1964.

\_\_\_\_\_. *Esthétique et Psychologie du cinéma*. Paris: Éditions Universitaires, 1963-1965.

\_\_\_\_\_. *Le cinéma expérimental*. Milão: Mazzota, 1971.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. Sônia Salles Gomes (trad.) São Paulo: Martins, 1963.

WEBER, Alain. *Cinéma(s) français 1900-1939, un monde différent*. Paris: Séguier, 2002.

## AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos se dirigem para todas as pessoas que me ajudaram na realização dessa obra:

Em primeiro lugar aos membros da Cinemateca Brasileira, em particular a Carlos Roberto de Souza pela confiança e seu empenho incansável na Jornada Brasileira de Cinema Silencioso. A Carlos Wendel Magalhães e Olga Futemma pelo acolhimento das ideias e das imagens anarquistas. Agradeço Adilson Inácio Mendes por sua amizade e o trabalho de tradução, realizado em parceria com Flávia do Lago, Fernanda Murad-Machado e o próprio Carlos Roberto. Dessa mesma instituição, agradeço também a Raphael Messias pela revisão decisiva, assim como a colaboração de Carmen Lúcia Quagliato, Gláucia Moraes, Anna Paula Nunes, Viviane Oliveira, Adriana Oliveira, Daniel Kasai, João Marcos de Almeida, Marina Takami, João Heitor e Rodrigo Archangelo.

Um agradecimento especial deve ser dado a Sergio Cohn, pelo seu empenho em editar em tempo recorde esse livro.

Mil vezes obrigado a meu companheiro Laurent Segalini por seus conselhos essenciais e suas releituras.

Agradeço profundamente a Nicole Brenez por seu encorajamento caloroso e a ajuda inestimável, assim como a Jean A. Gili pelos conselhos e o acompanhamento da pesquisa.

Também sou grata a Marianne Enckell do Centre International de Recherche sur l'Anarchisme de Lausanne (Cira), a Felip Equy e Henri Potier do Centre International de Recherche sur l'Anarchisme de Marseille, a Bernard Benoliel e Laure Buisson da Cinemateca Francesa, a Michèle Aubert e Daniel Courbet dos Archives du Film, à Bibliothèque du Film (Bifi), a Elise Tessarech do Forum des Images, a Sandrine Pelcar dos Archives Gaumont, a Sylvie Dreyfus e Hélène Raymond da Bibliothèque Nationale de France, ao Centre de Recherche en Histoire Sociale Jean Maitron, Frédéric Lebris e Jeanne Beausoleil do Musée Departamental Albert Kahn de Boulogne Billancourt, a Jean Paul Morel e Jérôme Radwan do Fonds Henry Poulaille, a Brigitte Berg do Fonds Jean Painlevé, a Madeleine Malthête-Méliès dos Amis des Georges Méliès; às organizações da Federação Anarquista (FA) e da Confédération Nationale du Travail (CNT); aos Fonds Man Ray, aos Archives de la Police, ao Centre d'Accueil et Recherche des Archives Nationales (Caran), ao Centre des Archives Contemporaines (CAC), à Bibliothèque du Grand Orient de France, à Fundação Henri Cartier-Bresson e ao Office Universitaire de Recherche Socialiste (OURS).

Por fim, o reconhecimento a meus queridos pais e a minha família.