



Movimento operário e cinema na França no começo do século XX: A ideia de público na análise histórica

Luiz Felipe Cezar Mundim*

Submissão: 27/03/2014

Aceite: 10/5/2014

Resumo: Ainda que, em um primeiro momento, o movimento operário francês tenha encarado o cinematógrafo com certa indiferença, a experiência da dominação e da disseminação ideológica do cinema comercial, já durante o chamado “primeiro cinema” (1895-1914), despertou a militância para a importância dos efeitos dos filmes sobre as pessoas. A partir de 1908 uma série de ações que envolviam projeções ambulantes, conferências e exibições filmicas associadas às atividades libertárias começaram a ser realizadas para combater a perspectiva comercial do cinema. Essas ações se desenvolveram até culminar na criação de um cinema próprio e voltado aos trabalhadores, o *Cinema do Povo* em 1914, que deu origem à ideia de público ativo e autônomo na história do cinema.

Palavras-chave: Movimento operário francês; história social; cinema; escala.

Abstract: Although the French working-class movement has first seen the cinematograph with indifference, the experience of domination and ideological dissemination of commercial cinema, even during the “early cinema” (1895-1914), aroused the militancy to the importance of the films effects on people. From 1908 on, a series of actions involving street projections, conferences and filmic views associated with libertarian activities, began to be made to combat the commercial perspective of cinema. These actions were developed until culminates in the creation of a proper cinema dedicated to workers, the *Cinéma du Peuple* in 1914, which gave rise to the idea of active and autonomous public in cinema history.

Keywords: French working-class movement; social history; cinema; scale.

1.

Nicole Brenez, no prefácio ao livro *Cinema e Anarquia* de Isabelle Marinone, evoca a passagem na *Dialética do Esclarecimento* em que Adorno e Horkheimer falam sobre o caráter eminente da função do riso, como meio fraudulento, de ludibriar a felicidade na indústria cultural e, portanto, no cinema. Os frankfurtianos em questão asseveram que “Fun é um banho medicinal, que a indústria do prazer prescreve incessantemente”, e que “na falsa sociedade, o riso atacou – como uma doença – a felicidade, arrastando-a para a indigna totalidade dessa sociedade”¹. Foi pela via da totalidade que esses autores encontraram nas definições de *massa e espectador* o aporte para os estudos que deveriam ser realizados no âmbito da teoria crítica da cultura. O que não pode ser esquecido, entretanto, é que o cinema também é capaz

* Doutorando do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

¹ ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. 1985. pp. 131-132.

de produzir riso ofensivo que, conforme Nicole Brenez atenta, “conduz a explosões de uma alegria verdadeira no mundo concreto devastado pela injustiça, pelo individualismo e pelo conformismo”². Trata-se de uma escolha do que se quer fazer ver ou, mais especificamente: das estratégias de pesquisa sobre cinema e história, e não exclusivamente sobre os filmes. Trata-se, em outros termos, de uma questão de escala de análise.

O cinema, ainda que tenha surgido nos meios de exploração comercial, não firma naturalmente a sua fruição apenas nos moldes comerciais e na espetação do filme. A historicidade da domesticação do público para o espetáculo cinematográfico expõe a alternativa histórica a outro tipo de controle do cinema que não apenas o comercial.

Christophe Gauthier, no livro *La passion du cinéma*, demonstra o percurso dessas experiências populares de projeções cinematográficas na primeira década do século XX na França e diz que a primeira sessão de “cinema educativo” teria ocorrido em Paris, em março de 1899, por iniciativa da “Obra francesa de conferências populares”³.

É notável, também, que as lutas operárias organizadas através da mobilização sindical se estruturaram progressivamente no mesmo período em que o cinema se estabelecia. Tanguy Perron chama à atenção para a coincidência entre a criação da CGT francesa (Confédération Générale du Travail) – que reuniu os principais sindicatos de trabalhadores franceses e ocorreu a setembro de 1895 – e o nascimento oficial do cinema, que se deram quase ao mesmo tempo.

Esse nascimento das duas instituições ao mesmo tempo, no entanto, não se traduzia em um primeiro momento na aproximação da CGT ao cinema. Perron destaca que a CGT, até 1910, encarou o cinema com indiferença; de 1910 até 1914 com especial interesse, como meio de educação, de distração saudável e de propaganda da luta do trabalhador; e de 1914 a 1920 como um dos principais inimigos do trabalhador. O cinema seria reconhecido plenamente como arte pela CGT apenas a partir dos anos 1920⁴.

Perron fala sobre as iniciativas de projeções cinematográficas de Theophile Sauvage, um militante sindicalista das Ardenas nos anos de 1911 e 1912. Sauvage teria conseguido um cinematógrafo e alguns filmes junto a Pathé, grande produtora francesa de filmes da época. Essa iniciativa teria se limitado apenas à programação e projeção de filmes já produzidos, e se

² BRENEZ, Nicole. *O cinema e o “uso das representações”*. In: MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. 2009. p. 13.

³ GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinéma – Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. 1999. p. 34.

⁴ PERRON, Tanguy, 1995. p.23-27.

dava em jornadas cinematográficas combinadas às manifestações dos sindicatos. Os filmes abordavam os temas do antialcoolismo, neomalthusianismo, pacifismo, antimilitarismo, anticapitalismo, pansindicalismo ⁵.

Além de Sauvage, o anarquista de Marselha, Gustave Cauvin, abordado mais recentemente nos trabalhos da historiadora Isabelle Marinone, também lançou mão das projeções em suas campanhas, tendo criado o “Cinéma Social” em 1911. Os temas também tratavam do antialcoolismo, do controle de natalidade, e do antimilitarismo, mas sempre com filmes já produzidos por empresas, como a Gaumont e Éclair. O primeiro filme realizado fora das empresas, com intuito educador e contestador, e sob influência direta de militantes de organizações operárias francesas, teria sido o antimilitarista *Pourquoi La guerre*, de Émile Kress com a colaboração do anarquista Henri Antoine, ambos já envolvidos em educação libertária e em conferências com projeções ambulantes de filmes ⁶.

Foi nesse momento de interesse da militância operária pelo cinema que surgiu a iniciativa da cooperativa Cinema do Povo. A intenção desta artigo é a de lançar questões metodológicas de apoio à pesquisa a ser realizada sobre esse episódio pioneiro da luta cultural da classe operária. Pouco abordado na história do movimento operário francês, o Cinema do Povo estabeleceu um campo de luta ainda pouco articulado no movimento operário, o campo do cinema.

A pesquisa que oferece a base deste artigo tem buscado colocar em tensão a hipótese de que o Cinema do Povo inaugurou a estratégia de luta baseada na *experiência* da dominação e da disseminação ideológica do cinema avesso aos interesses operários, que foi o cinema comercial e clássico que se estabeleceu também a partir da década de 1910.

2.

O Cinema do Povo nasceu em meio à pujança sindicalista francesa capitaneada pela CGT. No seu curto período de existência, apenas de outubro de 1913 a junho de 1914, se destacou na história do cinema como uma das primeiras organizações autônomas de apropriação do cinema. Foi idealizado como cooperativa, e organizado por militantes que,

⁵ PERRON, Tanguy, 1995, p. 26.

⁶ MARINONE, Isabelle. 2009. p.50.

àquela altura, já eram bastante conhecidos nas lutas operárias francesas, como Yves Bidamant, Sebastien Faure, Jean Grave, Gustave Cauvin e Charles Angès-Laisant⁷.

Paris, que em 1913 tinha aproximadamente 200 salas de cinema com um milhão de “espectadores” por ano, deu lugar ao congresso da Federação Comunista Anarquista Revolucionária que aconteceu na *Maison des syndiqués* em agosto desse ano. No dia 18, ao final desse congresso, uma nota da polícia foi imediatamente redigida e dizia que “Na conclusão do congresso anarco-comunista, foi anunciado que um comitê seria formado com a finalidade de assegurar uma câmera filmadora para os propósitos da propaganda anarquista”⁸. O Cinema do Povo foi criado nesse mesmo espaço em que se realizou o congresso como uma cooperativa de responsabilidade limitada, com capital e recursos pessoais variados. O programa é publicado no *Le Libertaire* de 13 de setembro de 1913, e formalmente é registrado no dia 28 de outubro de 1913.⁹

Entre os membros fundadores, ao todo treze de um total de vinte membros efetivos, destacaram-se Sebastien Faure e Gustave Cauvin, respectivamente fundador do *Le Libertaire* e administrador do *Le Temps Nouveaux*, ambos importantes periódicos libertários desse período na França. A natureza política do Cinema do Povo era claramente libertária; reunia militantes em sua maioria anarquistas, mas também haviam socialistas e sindicalistas revolucionários.

O estatuto de fundação, em seu artigo 4, prevê que a cooperativa se esforçaria para aprimorar o nível intelectual das pessoas, e que deveria manter-se em comunhão intelectual com quaisquer seções do proletariado que tomassem posição baseada na luta de classes e cujo objetivo fosse acabar com a escravidão do salário por meio de uma transformação social e econômica¹⁰.

O aspecto variado – dentro da esfera da luta operária francesa – dos perfis militantes que compõem o Cinema do Povo implica numa análise biográfica mais completa dos agentes. Protagonistas ou não, e sempre atuantes nas lutas de resistência na França, desde pelo menos o final do século XIX, esses agentes se inserem em uma rede de relações interpessoais e interinstitucionais complexas, que se analisada pode apontar para elementos relevantes da história da luta operária.

⁷ MARINONE, Isabelle. 2009. p. 59-60.

⁸ JARRY, Eric. *A iniciativa da cooperativa cinema du peuple*. 2009. p. 143.

⁹ MARINONE, Isabelle. 2009. p. 60.

¹⁰ PERRON, Tanguy, 1995, p. 28.

Além de ter estabelecido um programa político e cultural que representou estritamente a intenção de constituir-se como público de cinema enquanto grupo organizado, em que sua fundação foi divulgada publicamente e submetida à aprovação de assembleia, o Cinema do Povo desenvolveu os principais aspectos do que viria a ser conhecido mundialmente como movimento cineclubista. Estabeleceu a sua prática institucional regular com projeções periódicas, debates e conferências, desembocando inclusive no objetivo de produzir um cinema próprio, voltado ao trabalhador e ao povo ¹¹. Tratou-se de uma experiência de resistência com características próprias, que pela primeira vez colocou o público como categoria central do cinema ao mesmo tempo em que inseriu o cinema na tradição das lutas operárias na França e em grande parte no mundo.

Isabelle Marinone destaca nas publicações do *Le Libertaire* que o Cinema do Povo se dirigia diretamente aos operários; e que desde o início era objetivo oferecer produções com temas resgatados da história do proletariado, como a greve, a vida na fábrica, na mina, além de temas históricos como a Comuna de Paris. Na publicação do dia 13 de setembro de 1913 do *Le Libertaire*, lia-se o seguinte:

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.¹²

Essa perspectiva militante do Cinema do Povo se afirmou conforme os filmes foram lançados. Os relatos sobre a sessão de estreia do primeiro filme produzido, *Les Misères de l'aiguille* (*As Misérias da Agulha*), demonstram bem a perspectiva e o caráter organizado do Cinema do Povo, ao mesmo tempo em que são notáveis os elementos já estabelecidos da classe operária formada na luta anticapitalista ¹³.

O filme seria reapresentado várias vezes. De outubro de 1913 a maio de 1914 o Cinema do Povo ainda realizaria os seguintes filmes: *Les obsèques du citoyen Francis de Pressensé* (Funerais do cidadão Francis de Pressencé); *Victime des exploités* (Vítima dos Exploradores); *L'Hiver! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres!* (*O Inverno ! Prazeres dos Ricos! Sofrimentos dos pobres!*); “A Comuna” *La Commune! Du 18mars au 28 mars*

¹¹ MACEDO, Felipe. 2010, p. 87.

¹² Anônimo. *Le Cinéma Du Peuple, société coopérative anonyme à personnel et capital variables*. Apud MARINONE, Isabelle. 2009, p. 62.

¹³ *La Guerre Sociale*, du 25 février au 3 mars 1914. Apud PERRON, Tanguy. Op. Cit. p. 32.

1871 (A Comuna); e *Le Vieux docker* (O Velho Estivador). Desses, apenas *As Misérias*, *A Comuna* e parte de *O Velho Estivador* resistiram ao tempo e foram encontrados.

Entretanto, o ano de 1914 altera bruscamente todo o cotidiano francês com o início da Grande Guerra. Em junho de 1914 é fechado o jornal *Le Libertaire*. Quase todo o cinema francês suspende as atividades por alguns anos mudando, inclusive, o quadro da exploração comercial do cinema em todo o planeta (que era dominado principalmente por produtoras francesas), permitindo um enorme avanço para o cinema estadunidense que, cada vez mais, seria dominante ¹⁴.

O cinema passou a ser visto como um grande incômodo para a CGT, pois se tornou concorrente às suas reuniões sindicais e principal expressão de uma *lavagem cerebral*. A opinião contrária se sustentou no fato de o cinema ser usado extensamente como entretenimento aos soldados, o que contribuía para que permanecessem passivamente na caserna ou no front, onde as exhibições faziam parte de um processo educativo que também era de embrutecimento ¹⁵.

Curioso notar que a experiência do Cinema do Povo, que acaba de completar cem anos, ainda foi pouco abordada nos estudos históricos. É mencionada por alguns poucos historiadores do cinema, sempre em breves artigos e textos que reavivaram sua memória apenas recentemente, como: o artigo de Laurent Mannoni, *28 octobre 1913: création de la société Le Cinéma du Peuple*; o artigo de Tanguy Perron na revista “Le Mouvement Sociale” com o título ‘*Le contrepoison est entre vos mains, camarades*’ – *C.G.T. et cinéma au début du siècle*; o artigo *A iniciativa da cooperativa Cinéma du Peuple*, de Eric Jarry; o artigo de Felipe Macedo, *Cinéma du Peuple, le premier cinéclub*; e, por final, no importante livro “Cinema e anarquia” de Isabele Marinone, o capítulo com o título *1913-1914: uma experiência fundamental, a Cooperativa libertária do Cinema do Povo*.

Laurent Mannoni, no artigo publicado no número especial da revista *1895*, de outubro de 1993, trata e documenta pela primeira vez o Cinema do Povo. Já existe no artigo a abordagem da experiência como resistência e reação a um cinema de dominação e alienação, e como base para a elaboração e produção de uma *visão do mundo* própria. O fato de o estudo ser pioneiro parece caracterizar o estilo narrativo do artigo, que tem a preocupação central em relatar, através dos documentos pesquisados, a sequência dos acontecimentos que cercam a

¹⁴ MACEDO, Felipe. 2010, p. 89.

¹⁵ PERRON, Tanguy. 1995, p. 25.

criação do Cinema do Povo, ressaltando o entusiasmo de seus membros e demais apoiadores. Trata-se de um importante texto, especialmente pela sinalização das fontes primárias¹⁶. Tais fontes, entretanto, são tão somente os jornais libertários do período abordado.

O texto *Le contrepoison est entre vos mains, camarades* é o estudo que se segue ao artigo de Mannoni. Publicado em 1995 por Perron, levanta interessantes aspectos relacionados ao movimento operário organizado, por meio da C.G.T. francesa, e sua ligação com o cinema. Nesse sentido, além do diálogo com o artigo de Mannoni, que segue a mesma linha narrativa quando trata do Cinema do Povo, Perron aponta para uma fortuna documental mais expressiva sobre o tema, relacionando os periódicos e publicações de maneira mais extensa.

A proposta de Perron é apresentar uma introdução ao estudo da relação entre o movimento operário e o cinema, apontando que a luta dos trabalhadores atinge seu primeiro grande momento de aproximação ao cinema na experiência do Cinema do Povo. Busca defender a ideia de que o Cinema do Povo cria uma nova forma de cinema, à margem da produção capitalista¹⁷. O artigo de Perron, muito embora amplie o campo de fontes documentais, ainda assim não apresenta uma proposta mais definida de metodologia de pesquisa para o caso do Cinema do Povo e sua relação com o movimento operário.

O trabalho a se destacar em termos historiográficos é o livro “Cinema e anarquia” de Isabelle Marinone. Além de trazer à luz as atividades ambulantes dos militantes franceses com o uso do cinema entre 1908 e 1913, o livro tem um capítulo dedicado ao Cinema do Povo, com o título *1913-1914: uma experiência fundamental, a Cooperativa libertária do Cinema do Povo*.¹⁸ No capítulo Marinone expõe, a exemplo dos demais autores, o percurso da atuação do Cinema do Povo por meio do diálogo com os documentos, muitos deles diversos dos usados por Mannoni e Perron.

O capítulo ainda apresenta um ponto exclusivo dedicado ao principal cineasta envolvido com o Cinema do Povo, o espanhol Armand Guerra, um acréscimo aos demais estudos sobre o tema. Este é talvez o ponto que chama mais a atenção no texto de Marinone, pois a autora insere o cineasta no trabalho que ela procura fazer em todo o livro, que é o de perceber a trajetória política, institucional ou não, dos diversos militantes libertários envolvidos com o cinema no recorte temporal que ela faz, de 1895 a 1935.

Interessante notar que todos esses artigos e capítulos de livros foram elaborados a

¹⁶ MANNONI, Laurent. *28 octobre 1913: création de la société 'Le Cinéma du Peuple'*. 1993.

¹⁷ PERRON, Tanguy. 1995. p. 36.

¹⁸ MARINONE, Isabelle. 2009.

partir da pesquisa inicial de Laurent Mannoni, que publicou seu artigo em 1993. Cada qual apresenta uma ou outra fonte de pesquisa nova, porém, todos seguem a mesma linha de abordagem e basicamente usam os mesmos documentos que, de maneira geral, orientam a narrativa histórica linear do Cinema do Povo. São apresentações que reestabelecem o lugar da experiência do Cinema do Povo na história do cinema (e, no caso de Marinone, além localizar a cooperativa na história da relação entre a anarquia e o cinema na França, pelo fato de ter tido acesso às restaurações de “A Comuna” e de “As Misérias da Agulha”, insere comentários acerca dos filmes e das suas recepções à época), mas que não empreendem pesquisas específicas a partir de um recorte que procure compreender a extensividade da atuação dos agentes envolvidos.

Curta em duração, o que pode até explicar a ausência nos estudos históricos, a experiência do Cinema do Povo se projeta para além do tempo de sua existência prática (fundada em junho de 1914), por meio do legado de uma primeira forma organizada da luta dos trabalhadores a partir da apropriação do cinema. Deste pressuposto, uma hipótese: da mesma maneira que se apropria do cinema por completo (produção, distribuição, exibição), o Cinema do Povo lança as bases para a organização de um novo movimento social que atuará na luta pela hegemonia no campo cultural, o movimento cineclubista.

Outra hipótese que exige reflexão metodológica mais detida é a de que o público, até então estudado na sociologia e na história pelo viés dos conceitos de *massa* ou *espectador*, demonstrou com a experiência do Cinema do Povo não estar naturalmente e irrevogavelmente refém das obras fílmicas do circuito comercial e dos interesses dos distribuidores desse circuito.

3.

A escala de análise como componente metodológico, e as implicações epistemológicas que dela derivam, tem sido questão incontornável nas pesquisas das diversas disciplinas das ciências sociais desde o surgimento delas. A busca da racionalidade pela via da pesquisa, relação definidora da modernidade, pode ser percebida no movimento de contraposição entre a ênfase no individual ou no coletivo, na estrutura ou no sujeito. Na disciplina histórica o problema da escala se torna matéria de reflexão mais definida a partir dos desdobramentos da história social em micro-análise na segunda metade do século XX, como via de tentativa de resolução das questões suscitadas tanto pelo estruturalismo em voga quanto pela influência do

linguistic turn entre os historiadores ¹⁹. O surgimento das pesquisas da chamada micro-história italiana, para além do sucesso editorial que a tornou mundialmente conhecida, proporcionou um relevante debate acerca da escala de análise histórica, em especial entre historiadores franceses.

Revel, ao prefaciar *A herança imaterial* de Giovanni Levi, nos apresentou a gênese da motivação da micro-análise, que pode ser encontrada nas críticas à tradicional história social, e também apontou para as implicações práticas na variação da escala de análise proposta pelo autor italiano. Segundo o autor, a história social assentou sua prática sobre os pressupostos de que “o destino coletivo havia tido mais peso do que o destino dos indivíduos, mesmo reis ou heróis; que as evoluções maciças eram as únicas capazes de desvendar o sentido – entenda-se direção e significado – das transformações das sociedades humanas através do tempo” ²⁰. Foi a partir desses pressupostos que o *Annales* se identificou e que, portanto, com as pesquisas derivadas dessa inflexão historiográfica se tornaram evidentes as insuficiências da escala macro no projeto de conhecimento histórico moderno.

A história social criticada por Lepetit e Revel diz respeito a um formato de pesquisa centrado em processos anônimos e massivos, que pretendiam apreender estatisticamente, ou criar a priori, grandes conjuntos que caracterizam comportamentos a partir de séries regulares. Tudo que não fosse linear, que escapasse da série ou que fosse excepcional, seria considerado irrelevante. Discorrendo sobre a questão da escala, e sua implicação na construção do objeto, Lepetit critica o modelo cartesiano aplicado nas ciências sociais que entende as partes apenas como um composto do todo. Para Lepetit, não há distinção entre as diferentes partes do objeto, mas sim entre as diferentes dimensões nas quais ele se desdobra. Com isso o autor quer dizer que o método no qual se inscreve a fabricação material ou metafórica de modelos reduzidos (como exemplo a micro-história) é inverso e não espera restituir uma imagem semelhante do objeto, mas apenas homóloga ²¹.

Inverter a tendência dos grandes conjuntos que superam a complexidade do objeto não significa cair na tentação do encanto do individual ou do excepcional, mas, sim restaurar uma visão analítica mais dinâmica da realidade social. Não se trata de opor o micro e o macro de

¹⁹ Perry Anderson mapeou bem essas questões em *A Crise da Crise do Marxismo*, onde localiza esse problema nos termos da clássica antinomia da história social: a relação entre estrutura e sujeito. (1984, pp. 36-64)

²⁰ REVEL, Jacques. *A história ao rés-do-chão*. In: LEVI, Giovanni. *A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII*. 2000. p. 8.

²¹ LEPETIT, Bernard. *Sobre a Escala na história*. In: *Jogos de Escalas: a experiência da micro-análise*. REVEL, Jacques (Org.). 1998, p. 93.

maneira estanque. Nos dizeres de Giovanni Levi “a escala não é um dado preestabelecido, mas resulta de uma escolha estratégica que envolve a própria significação da pesquisa: o que vemos é aquilo que escolhemos fazer ver”²².

A proposta de análise em uma escala micro surgiu na história como alternativa aos estudos sobre o Antigo Regime, remetendo-se principalmente às estratégias individuais e familiares no mundo camponês, como é o caso de *A herança imaterial* de Levi. Um dos questionamentos a serem feitos, e que não têm sido objeto de grande debate, é se esse procedimento de variação de escala para o micro também pode ser realizado em uma delimitação espacial e temporal contemporânea. A questão torna-se mais instigante quando se pensa em Paris no começo do século XX, que já corresponde a uma sociedade com complexa agência institucional, fatores sociais e culturais diversos, e mesmo processos de formação de classes já bastante constituídos e complexos.

A abordagem do tema da pesquisa sobre as estratégias de resistência ao cinema comercial no começo do século XX requer procedimento de análise similar tanto na composição do contexto pertinente quanto na busca pela compreensão das trajetórias individuais. Dessa abordagem que se destaca a atenção especial aos procedimentos de pesquisa histórica sobre cinema, e a opção pelo uso da ideia de *público*, que a meu ver expressa a variação de escala necessária ao estudo do Cinema do Povo e que pode dar ênfase às estratégias individuais.

Fenômeno histórico contemporâneo e próprio da cultura moderna, o cinema apresenta ao historiador desafios singulares para a pesquisa. De uma maneira geral esses desafios vêm sendo enfrentados por duas vias teórico-metodológicas, uma em que a pesquisa histórica lança mão principalmente do aparato conceitual da filosofia da estética e da teoria do cinema, centralizando a análise nos filmes; e outra em que a pesquisa histórica busca na sociologia sua principal ferramenta interpretativa, principalmente pela via da teoria crítica da cultura. Evidentemente esses formatos de análise não se dividem de maneira cristalina, e esta proposta de identificação deles tem a função principal de produzir reflexão específica sobre escala.

As duas vias de análise apresentadas se referem, respectivamente, a primeira a uma escala de análise bastante reduzida e de maneira geral limitada ao objeto fílmico e seus aspectos estéticos (forma e conteúdo), e a segunda a uma escala de análise macro e adepta a

²² LEVI, Giovanni. *Comportamentos, recursos, processos: antes da “revolução” do consumo*. In: *Jogos de Escalas: a experiência da micro-análise*. REVEL, Jacques (Org.). 1998, p. 203.

conceitos estruturais como *massa* e espectador. O que proponho com o uso do conceito de público é realizar a análise em uma escala que seja se não intermediária a essas duas escalas apontadas, ao menos, alternativa a elas. O público como elemento ativo na história é o pressuposto, não o sagrado filme ou o imponente mercado cinematográfico.

A reflexão em torno do público tem como estímulo a percepção de um fenômeno contemporâneo da reunião de indivíduos, ou grupos organizados, em que há predomínio da crítica e da reflexão e que é direcionada a uma atitude comum, ou seja, a *experiência* capaz de proporcionar a consciência de classe de que Thompson fala. O indivíduo no público, a partir desta reflexão, não perde a faculdade de crítica e autocontrole, ao contrário do que é disposto nas teorias da multidão e das *massas*; nem tampouco se torna refém da ampla determinação do discurso cinematográfico dos filmes.

O público de cinema se constituiu nas experiências de organização de luta pela hegemonia do controle dos meios de produção – incluindo o domínio da linguagem – e de circulação da reprodução simbólica da realidade, matérias da obra cinematográfica. Essa luta – busca pelo domínio da produção, do acesso e da fruição das imagens em movimento – se deu em um dispositivo inédito e de potencial incensurável de reprodução da realidade, e que tinha na própria reprodutibilidade sua condição essencial de existência e de expressão²³. Ora, foi a partir das trajetórias individuais de militantes do movimento operário que esse público se constituiu, tal é o pressuposto de análise histórica sobre o Cinema do Povo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max: *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade*. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet, Vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRENEZ, Nicole. *O cinema e o “uso das representações”*. In: MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. Tradução de Adilson Inácio Mendes, Carlos Roberto de Souza, Fernanda Murad e Flávia Lago. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2009.

²³ Sobre as implicações da reprodutibilidade das obras, em especial no cinema: BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época da sua reprodutibilidade*. 1994. pp. 165-196.

GAUTHIER, Christophe. *La passion du cinéma – Cinéphiles, ciné-clubs et salles spécialisées à Paris de 1920 à 1929*. Paris: Association Française de Recherche sur l’Histoire du Cinéma et École des Chartes, 1999.

JARRY, Eric. *A iniciativa da cooperativa cinema do peuple*. In.: VERVE: Revista Semestral do NU-SOL - Núcleo de Sociabilidade Libertária. Programa de Estudos Pós Graduated em Ciências Sociais, PUC-SP. Nº 16 (Outubro 2009). - São Paulo: o Programa, 2009. pp. 141-149.

LEPETIT, Bernard. *Sobre a Escala na história*. In: Jogos de Escalas: a experiência da micro-análise. REVEL, Jacques (Org.). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998. pp. 77-102.

LEVI, Giovanni. *Comportamentos, recursos, processos: antes da “revolução” do consumo*. In: Jogos de Escalas: a experiência da micro-análise. REVEL, Jacques (Org.). Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998. pp. 203-224.

MACEDO, Felipe. *Cinéma du Peuple, le premier cinéclub*. The Cineclub’s Review, (n.1). Editora Praxis, 2010. p.77-90.

MANNONI, Laurent. *28 octobre 1913: création de la société ‘Le Cinéma du Peuple’*. In: Thierry Lefebvre et Laurent Mannoni (dir.), *L’année 1913 en France*, no. fora de série. Revista ‘1895’, outubro, p. 100-107. Paris: Association française de recherche sur l’histoire du cinema, 1993.

MARINONE, Isabelle. *Cinema e Anarquia: Uma história “obscura” do cinema na França (1895-1935)*. Tradução de Adilson Inácio Mendes, Carlos Roberto de Souza, Fernanda Murad e Flávia Lago. Rio de Janeiro, Azougue Editorial, 2009.

PERRON, Tanguy. *Le contrepoison est entre vos mains, camarades’ – C.G.T. et cinéma au début du siècle*. Le Mouvement Sociale, n. 172, Paris: Éditions de l’atelier, juillet-septembre, 1995. pp. 21-36.

REVEL, Jacques. *A história ao rés-do-chão*. In: LEVI, Giovanni. A herança imaterial: trajetória de um exorcista no Piemonte do século XVII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. pp. 7-37.

