

## *La Commune* da cooperativa Cinema do Povo

**Luiz Felipe Cezar Mundim**

Universidade Federal do Tocantins  
Arraias, Tocantins, Brasil

**Recebido em:** 10 abr. 2024

**Aprovado em:** 01 jul. 2024

**Publicado em:** 06 maio 2025

### Resumo

O ponto de virada na consciência dos militantes sobre a importância de dominar o cinema teve como episódio pioneiro a criação da cooperativa francesa Cinema do Povo, em outubro de 1913. Este artigo se concentra na análise do último filme produzido pela cooperativa, em março de 1914, intitulado *La Commune*. O Cinema do Povo produziu, em menos de um ano, um total de seis filmes, dos quais três foram encontrados e restaurados pela *Cinémathèque Française* na década de noventa. O objetivo deste trabalho é investigar como o Cinema do Povo se debruçou sobre o repertório de representações artísticas disponíveis para o movimento operário durante os anos pré-Primeira Guerra Mundial. Este empenho da cooperativa visou, como sugerem as fontes, estabelecer um modo cinematográfico próprio de representação na produção do primeiro filme a tratar dos acontecimentos e do massacre da Comuna de Paris de 1871.

**Palavras-chave:** Cinema do Povo. Cinema Militante. Comuna.

\* Professor Adjunto da Universidade Federal do Tocantins, Núcleo Docente Estruturante, *Campus* Arraias. Doutor em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e pela Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne; Mestre e graduado em História pela Universidade Federal de Goiás. E-mail: luizmundim@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0684-7918>

 <http://lattes.cnpq.br/7860551363238607>

## *La Commune* from the *Cinéma du Peuple* cooperative

**Luiz Felipe Cezar Mundim**

Federal University of Tocantins  
Arraias, Tocantins, Brazil

---

**Received:** 10<sup>th</sup> April 2024

**Approved:** 01<sup>th</sup> July. 2024

**Published:** 06<sup>th</sup> May 2025

### Abstract

The turning point in the militants' awareness for the importance in domaining the cinema has as a pioneer episode in the creation of the French cooperative *Cinéma du Peuple*, in October 1913. This paper will focus on the analysis of the last film produced by the cooperative, in March 1914, entitled *La Commune*. The *Cinéma du Peuple* produced, in less than a year, a total of six films, three of which were found and restored by *Cinémathèque française* in the nineties. The purpose of this paper is to find out how *Cinéma du Peuple* delved into the repertoire of artistic representations available to the working-class movement during the pre-World War I years. This effort by the cooperative aimed, as suggested by sources, to establish its own cinematic mode of representation in the production of the first film to address the events and massacre of the Paris Commune of 1871.

**Keywords:** *Cinéma du Peuple*. Militant Cinema. The Commune.

---

\* Professor at the Federal University of Tocantins. PhD in History from the Federal University of Rio Grande do Sul and Université Paris 1 - Panthéon-Sorbonne; MA and BA in History from the Federal History of Goias. E-mail: luizmundim@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0684-7918>

 <http://lattes.cnpq.br/7860551363238607>

A menos de um mês do lançamento do seu último filme em março de 1914, sobre a Comuna de 1871, o Conselho Administrativo da cooperativa francesa *Cinéma du Peuple* publicou uma série de chamadas na imprensa militante ao público clamando sua participação nas gravações, nas reuniões, e outras atividades promovidas pelo grupo. Numa delas se lia:

É importante para a propaganda, para as ideias que nos são comuns e queridas, que não entreguemos nas mãos de nossos inimigos de classe uma maravilhosa invenção científica que pode ser manipulada por nós, um admirável meio de educação para a classe trabalhadora e que atualmente serve, em todos os países e para todos os governantes, como um meio de sujeição moral dos oprimidos (*"Ce que nous avons fait!... Ce que nous voulons faire!"*, *La Guerre Sociale*, 25 fev.-03 mar. 1914).<sup>1</sup>

A cooperativa surgiu a partir de uma franca aproximação dos militantes franceses com o cinema, fenômeno que ocorria de maneira crescente desde 1909, quando o processo de industrialização do cinema na França já estava avançado. O grupo, que reuniu militantes das mais diversas correntes de atuação – tais como anarquistas comunistas e individualistas, além de representantes do socialismo parlamentar – durou de outubro de 1913 a julho de 1914. Transmitida para além de 1914, a experiência foi a primeira tentativa organizada da classe trabalhadora de apropriação do cinema, e lançou as bases de uma nova forma de intervenção frente à hegemonia do cinema comercial (ver Mundim, 2016).

O tema remete ao debate recorrente sobre o cinema militante, que Tanguy Perron sintetiza bem a sua origem ao tentar defini-lo: *"Le cinéma militant est d'abord né d'un désir et d'un refus, dès le début du XXème siècle, aux confins du mouvement ouvrier et de certains milieux intellectuels"* (2003). Perron indica que o cinema militante se originou de uma recusa da distração fácil e "amoral", cheio de preconceitos militaristas e chauvinistas, que embruteciam um povo ávido por imagens e álcool, combinação comum no período denominado primeiro cinema (1895-1914).<sup>2</sup> Nasceu, também, da vontade de dotar o movimento de uma boa ferramenta de educação e propaganda, motivo pelo qual esse mesmo cinema corrompido conseguia atrair multidões. Assim, os poucos militantes (em sua maioria anarquistas) que lançaram mão do cinema antes da Grande Guerra, introduziram os filmes em suas conferências

1 Esta, e todas as traduções do texto, são nossas.

2 Sobre o "primeiro cinema", a pesquisadora brasileira Flávia Cesarino Costa dedicou muitos de seus trabalhos ao tema, sendo o texto *Primeiro Cinema* (2006) ainda uma das principais referências sobre esse período na história do cinema, junto a estudos clássicos, como o de Richard Abel, *Ciné Goes to Town* (1998). Ainda sobre o primeiro cinema, ver também: Capelato (2007); Menotti (2007); Mesalira (2021); e Xavier (1978).

educativas ou em sessões de distração nas *Bourses du travail*, *maisons du peuple*, ou em cooperativas, partilhando de uma visão moralizante e pedagógica, normalmente com os temas do antialcoolismo, antipatriotismo, neomalthusianismo ou mesmo sobre o cinema como ferramenta de propaganda (Cf. Perron, 2003).

Nina Almgren, que também estuda o cinema militante francês no período em questão, lembra que existem poucos filmes realmente produzidos por membros do movimento operário na chamada *Belle Époque* (2010-2011, p. 18). Tendo essa consideração como ponto de partida, Almgren dá sequência a sua própria definição de cinema militante, remetendo-se a outro historiador, José Baldizzone, que julga difícil limitar o cinema militante tendo como objeto unicamente o que foi filmado por trabalhadores. Sob esse termo, normalmente são reunidos filmes realizados por associações – partidos ou sindicatos – saídas do mundo operário, que se apresentam como a emanção dos trabalhadores, e que têm como vocação defendê-los. Em relação ao filme, fosse ele simplesmente mostrado aos trabalhadores ou fosse de fato produzido por associações que afirmavam a sua pertença à classe operária, o que deve ser considerado importante é se era acessível a um maior número possível de indivíduos não especializados (Almgren, 2010-2011, p. 18) Trata-se do tipo de cinema que deveria ser visto, compreendido e apreciado por todas as pessoas, instruídas ou não, cujos interesses as levassem para a militância revolucionária.

Não foram muitas essas experiências, porém, foram relevantes do ponto de vista da alternativa histórica que se apresentava ao cinema, que ainda hoje continua sendo encarado como uma instituição naturalmente comercial. Uma questão que se apresenta é saber qual teria sido o impacto na percepção dos militantes em relação ao cinema. Acreditamos que essa questão possa nos ajudar a perceber melhor a origem social e cultural do cinema militante. De antemão, um dos aspectos que caracterizam essa relação entre a militância e o cinema dos primeiros anos, é a constituição do público de cinema pela classe trabalhadora em sua origem. Isso marca a experiência de cinema em que o movimento operário se forma, da crítica mordaz aos filmes e ao ato de ir aos locais de exibição, até a necessidade de adesão à luta pelo domínio do novo modo de representação.

Em traços gerais, a pesquisa que deu origem a este artigo procurou demonstrar a hipótese de que o público – categoria de análise cujo aporte acreditamos se dar em escala alternativa à *massa* ou *espectador* – mostrou, com a experiência do *Cinéma du Peuple*, que não é de forma natural e irrevogável prisioneiro dos filmes comerciais e dos interesses dos distribuidores. Procuramos apresentar os resultados dessa pesquisa – em tese de doutorado defendida em agosto de 2016, sob o regime de cotutela entre a *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne* e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (Brasil) – a partir da investigação de casos relevantes de envolvimento do movimento operário francês com o cinema, no período de 1895 a 1914. Ainda que uma grande quantidade de experiências de exibição de maneira não comercial, e mesmo de distribuição de filmes, tenham ocorrido no período, tais como as desempenhadas na medicina e na ciência, além das exibições para propaganda religiosa e militante, o *Cinéma du Peuple* pode ser observado como uma das primeiras organizações

completas de público, pois envolveu o domínio do tripé cinematográfico: produção, distribuição e exibição de filmes, tudo em um circuito não comercial e voltado para a militância revolucionária. Tivemos a intenção de apresentar, a partir da análise dos filmes dessa cooperativa, o início do desenvolvimento de uma percepção própria do movimento operário para o modo de representação cinematográfico.

No que diz respeito aos filmes, nos interessava saber a constituição fílmica que os definia, por meio de uma proposta de análise baseada na ideia de representação artística do movimento operário. Para tanto, a abordagem do tema da arte na militância, por meio da construção das representações imagéticas do movimento operário desde o advento da III República, serviu como fundamento para homologias entre os filmes do *Cinéma du Peuple* e os desenhos, pinturas, estampas e demais imagens produzidas pela imprensa militante.

Este artigo aborda essas questões se concentrando na análise do último filme produzido pela cooperativa, em março de 1914, intitulado *La Commune*. O *Cinéma du Peuple* produziu, em menos de um ano, um total de seis filmes, dos quais três foram encontrados e restaurados pela *Cinémathèque française* na década de 1990. Os filmes encontrados foram *Les misères de l'aiguille* (1914), de Raphaël Clamour; *Le vieux docker* (1914), de Armand Guerra; e *La Commune* (1914), de Armand Guerra, último e mais conhecido entre os três.<sup>3</sup> O filme *La Commune*, os desenhos do artista Maximilien Luce, e um artigo jornalístico de Armand Guerra de 1935, correspondem às principais fontes deste artigo.

As ilustrações de jornais da imprensa militante, como as do *Les Temps Nouveaux* de Jean Grave,<sup>4</sup> assim como os filmes da cooperativa, se inspiraram em situações reais e concretas, para finalmente denunciar uma ideia de verdade socioeconômica com pretensão universal. A tomar por base a reflexão que os militantes vinham fazendo sobre o cinema desde o início de 1913, essa verdade vinha sendo escondida pelo discurso cinematográfico vigente, a serviço dos capitalistas, dos políticos e dos religiosos. Da mesma forma que os desenhos, o objetivo dos filmes deveria ser sempre o de demonstrar que a luta de classes era incontornável, e que a luta organizada e solidária era a única solução diante do avanço desumano do capital.<sup>5</sup>

A importância de se compreender a ideia de arte pelos movimentos sociais vem, sobretudo, da homologia entre as formas de linguagem artísticas – a partir do uso delas como

3 Quanto aos demais filmes, nunca encontrados, as informações disponíveis são poucas: *Les obsèques du citoyen Francis de Pressensé* (1914); *Victime des exploités* (1914); e *L'hiver! Plaisirs des riches! Souffrances des pauvres!* (1914). Ver o jornal *La Bataille Syndicaliste*, semanário sindicalista revolucionário, que divulgava regularmente as atividades do Cinema do Povo, na nota *Le Cinéma du Peuple – Ce que nous avons fait, ce que nous voulons faire!* de 23 fevereiro de 1914, assinada pelo conselho administrativo da cooperativa.

4 Jean Grave, assim como outros militantes bem conhecidos à época como Sébastien Faure, Charles-Ange Laisant e Marcel Martinet, fez parte do quadro social do *Cinéma du Peuple*.

5 Sobre o percurso das críticas ao cinema comercial pela militância, até o entendimento da necessidade do seu uso como propaganda revolucionária, ver: Perro (1995, p. 21-36) ; e o capítulo 4 da nossa tese (Mundim, 2016).

propaganda revolucionária e educativa – e o filme, tendo em vista a exploração do seu potencial de propaganda pela sensibilização e imaginação pretendida pelos militantes. Afinal, o *Cinéma du Peuple* guarda uma singularidade política, que é a heterogeneidade das orientações políticas dos militantes envolvidos no grupo. A cooperativa foi criada em um quadro de movimentos sociais que integraram as lutas operárias francesas formadas na dinâmica da adaptação desde o início da III República. Isso não significou que a organização fosse dotada de um dinamismo excepcional, pois estava enquadrada a um ambiente de ação definido nos termos do repertório de ação inscritos no conjunto desses movimentos sociais e seus valores. Apesar disso, e por isso, o grupo acabou por afirmar na representação fílmica a sua própria contribuição a esse repertório.

O objetivo deste artigo é saber se, e como, o *Cinéma du Peuple* avançou com a sua experiência cinematográfica, desde a produção dos filmes *Les Misères de l'aiguille* e *Le vieux Docker*, e com o uso do repertório de representações artísticas disponíveis ao movimento operário no pré-Guerra até a produção de *La Commune*. Esse objetivo buscará responder a seguinte questão: mesmo não tendo à disposição uma larga cultura cinematográfica, que diz respeito ao acúmulo de repertório fílmico e de conhecimentos estéticos do cinema, pôde o movimento operário criar uma cultura imagética que possibilitou a produção dos seus primeiros filmes? Não há dúvidas de que a tarefa é difícil de ser cumprida em algumas páginas apenas, e nem com apenas um filme analisado, ainda que seja um dos primeiros a ser produzido pelo movimento operário. Entretanto, acreditamos que perseguir a resposta pode ajudar a compreender a seguinte ideia: foi a partir da experiência da dominação do cinema comercial sobre os trabalhadores, que uma cultura cinematográfica de resistência ao discurso fílmico dominante começou a se formar, tendo como objetivo dar início a um modo de representação cinematográfico próprio ao movimento operário.<sup>6</sup>

## A apresentação de *La Commune* ao público

A partir da divulgação e da repercussão na imprensa militante, podemos conhecer alguns dos detalhes da festa de lançamento de *La Commune* ao público, ocorrida no dia 28 de março de 1914.<sup>7</sup> Nesse material, identificamos a organização do evento a partir da sequência de atrações descrita, com cantores, discursos e projeções cinematográficas. Interessante notar

6 Ao termo “modo de representação” atribui-se a ideia de que o sentido que as imagens em movimento produzem está diretamente ligado ao lugar e à época em que essas imagens foram desenvolvidas. Esse sentido é internalizado como uma competência “linguística”, conforme apresentado por Noël Burch em seu *La lucarne de l'infini – Naissance du langage cinématographique* de 2007.

7 Outras festas do grupo, bem como as atividades de produção dos filmes, e as reuniões administrativas, também foram vigiadas de perto pela polícia, seja por agentes comuns nas festas, seja por agentes infiltrados nas reuniões. Cf.: *Archives Nationales de France* (série AN F713347).

que são várias as atrações, e que a projeção de *La Commune*, por si só, não correspondeu a uma atividade de exibição do *Cinéma du Peuple*, o que remetia à forma de se fazer festas na época.

Figura 1 – Divulgação de festa.

**Le "CINÉMA du PEUPLE"**  
(Siège social : 67, rue Pouchet, Paris (17°))

Le samedi 28 mars, à huit heures et demie du soir, au Palais des Fêtes, 199, rue Saint-Martin, Paris (Métro :Etienne-Marce)

**GRANDE FÊTE POPULAIRE**

Partie cinématographique :  
*Victime des exploitées !*  
étude sur le travail à domicile (édité par le Cinéma du Peuple pour la première fois),  
*Le Vieux Docker*  
drame social (édité par le Cinéma du Peuple pour la première fois.)

**LA COMMUNE !**  
du 18 au 28 mars 1871 (édité par le Cinéma du Peuple pour la première fois en France).  
Très comiques et instructives.  
Causerie sur *la Commune*, par le citoyen Camélinat.  
Partie de concert avec le concours de :  
Méristo aîné, de la « Chanson du Peuple » ;  
Charles Albouy, des Concerts Colonne.  
Le groupe théâtral du 20<sup>e</sup> jouera le *Client sérieux*, de Courteline.  
Prix d'entrée : 0 fr. 60 (droit des pauvres compris).  
Pas de places réservées. Les portes s'ouvriront à sept heures et demie.

Fonte: *La Bataille Syndicaliste*, 24 mar. 1914.

A festa do dia 28 de março foi a ação de maior relevância do *Cinéma du Peuple*. O preço da entrada foi de 0.60 fr, valor que estava em torno da média do que se praticava nos cinemas de bairro, bastante disseminados naquele período – o preço de uma entrada no cinema em Paris poderia variar entre 0.50 fr, por um lugar comum na galeria, e 6 fr., por uma reserva especial de *loge* em um *Cinéma-Palace*, como o Gaumont-Palace.<sup>8</sup> A festa contou com a confecção de um cartaz do filme pelo artista Maximilien Luce, e foi realizada no *Palais des Fêtes*, um dos maiores salões de espetáculo que a militância poderia conseguir na época. Assim, atingiram o maior público do Cinema do Povo, entre todas as suas atividades: “*La soirée du 28 mars, au Palais des Fêtes, aura permis de démontrer aux incrédules la propagande que l’on peut faire par le cinéma. Plus de 2.000 camarades ont vu que le Cinéma du Peuple était un cinéma d’idées devant servir à la propagande sociale*” (*Communications – Le “Cinéma du Peuple”, Les Temps Nouveaux*, 11 abr. 1914).

As festas promovidas pelos grupos militantes seguiam a tradição da festa popular revolucionária, porém, em um formato recriado nos últimos vinte anos como resposta à república. Realizava-se, naquela noite, o lançamento do primeiro filme na história sobre a experiência da Comuna de 1871. O evento marcou, também, o lançamento de outros dois filmes do grupo, *Victime des exploités !*, e o *Le Vieux Docker*. Cumpriu o ritual da parte musical o cantor Méristo, do grupo *Chanson du Peuple*, e Charles Albouy, do *Concerts Colonne*. Incluiu, ainda, um debate sobre *La Commune* com Zéphyrin Camélinat, veterano e diretor da casa da moeda criada na Comuna; e uma encenação do grupo teatral do 20e, que apresentou a peça *Client sérieux*, de Courteline.

O sucesso de público trazia a sensação ao Conselho Administrativo de que as desconfianças no meio militante poderiam ceder à ideia de um cinema para os trabalhadores. A nota aproveita, com isso, para reforçar a percepção que os militantes do Cinema do Povo tinham:

Além disso, os filmes editados por nós até o momento indicam claramente qual é o nosso objetivo. Se nós conseguimos colocar de pé alguns filmes como *Les miseres de l’aiguille*, *Les obsèques de Pressensé*, *le Vieux Docker*, *Victime des Exploités* e, finalmente, a primeira parte de *la Commune*, foi apenas pelo esforço considerável de alguns militantes que compreenderam desde o início dos trabalhos o valor educativo do Cinema do Povo (*Communications – Le “Cinéma du Peuple”, Les Temps Nouveaux*, 11 abr. 1914).

8 Se tomarmos como referência o preço do quilo do pão em 1913, principal alimento dos trabalhadores tanto do campo quanto da cidade (uma família com dois filhos consumia em média 2 kg por dia), que era 0.40 fr., o valor da entrada no cinema, apesar de modesto, deveria significar uma despesa extra, o que sustenta a ideia de que há um interesse pelo espetáculo em si, e não por ser uma distração barata qualquer. Cf.: *Annuaire statistique* (Paris. 1901). 1901-1952. Para os valores de entrada do cinema, cf.: Meusy (2002, p. 288). Sobre a importância do pão no período, cf.: Prost (2014, p. 31-34).

E, por fim, fazem novo apelo para maior apoio à obra:

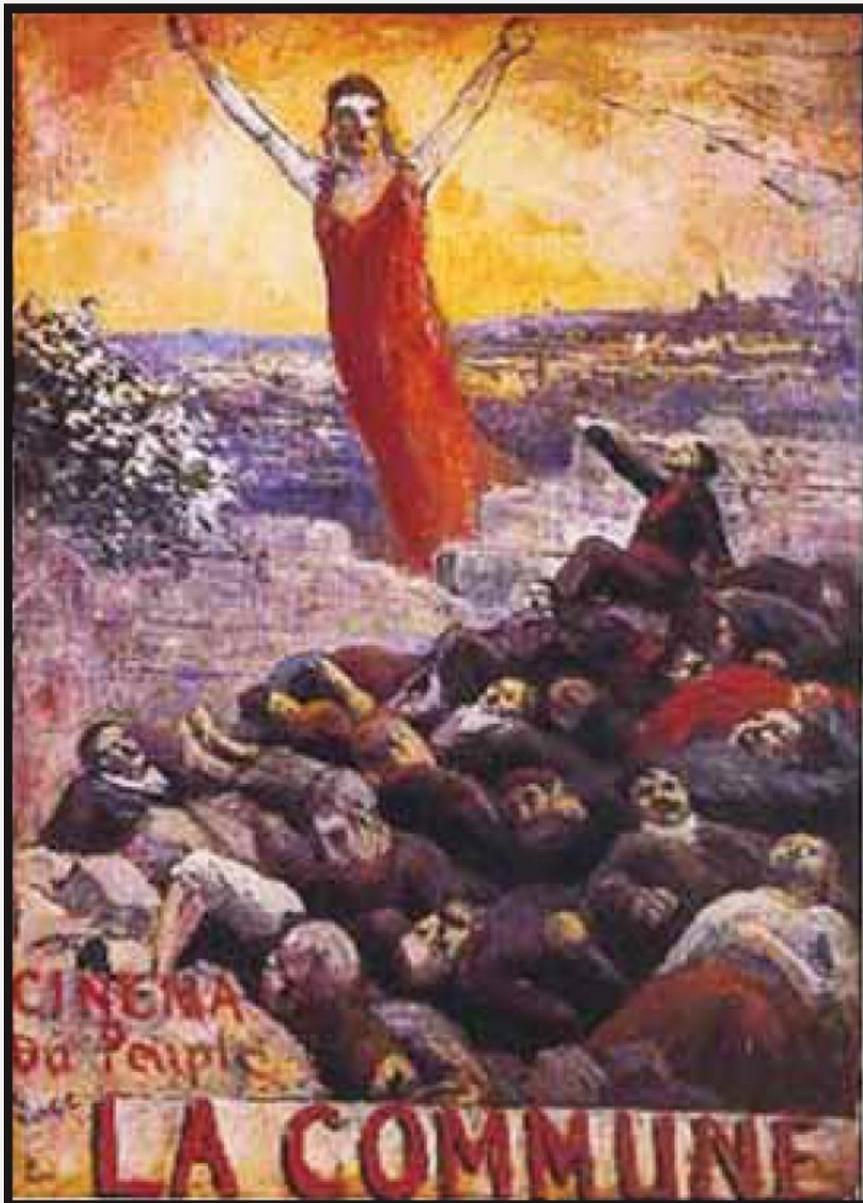
Hoje, há evidências de que um cinema dos trabalhadores é útil para a propaganda revolucionária. Os militantes sindicalistas, socialistas ou libertários vão apoiar nossos esforços unindo-se ao Cinema do Povo? Será que eles vão pedir às organizações cooperativas, sindicatos e outros que possuem uma sala de espetáculo, para alugar de preferência os filmes do Cinema do Povo, a um preço igual ao dos lançamentos? Nós pensamos que uma obra como a nossa merece ser apoiada (*Communications – Le “Cinéma du Peuple”, Les Temps Nouveaux*, 11 abr. 1914).

O filme era esperado com grande expectativa no meio militante. Havia mobilizado o apoio de várias pessoas, o que é perceptível pela quantidade de figurantes e pela melhora nos aspectos técnicos das filmagens. Contou, também, com o apoio de Maximilien Luce, que elaborou o cartaz de divulgação do filme. Nele, o artista adota a estética alegórica, e em destaque está a figura de uma mulher com os braços abertos sobre o povo que, ao chão, está tombado pela repressão das forças da ordem. É um desenho colorido, e as cores que se destacam são o vermelho, que é a cor do vestido da mulher, o azul e o ocre ao fundo. Luce retoma, então, a representação simbólica da mulher como objeto representativo do povo. A *Marianne* reaparece, sem o seu barrete frígio, vestida de vermelho e de braços abertos, aceitando o infortúnio da repressão ao mesmo tempo em que aponta para o exemplo da “Comuna”.

Alguns aspectos do contexto de criação deste cartaz merecem ser destacados. Mesmo que as mulheres tradicionalmente estivessem presentes na luta popular da primeira metade do século XIX, a representação artística delas no começo do século XX raramente as colocava em posição de protagonismo. Na iconografia republicana clássica, à frente das manifestações ou desfiles, elas se congelam como símbolos, na *Marianne*, última maneira de transformar a mulher em objeto, representação do próprio “povo”. No movimento operário, a mulher quase nunca está sozinha, ela compartilha as tarefas e a miséria da família. Ela é, antes de tudo, a mãe de família, tendo em seus braços um bebê, e em volta dela outras crianças para alimentar. É ela quem alimenta, consola e brinca com as crianças. A imagem que temos dela é bastante tradicional e, não fosse pelos interiores modestos das casas onde são representadas, elas poderiam ser qualquer mulher de outra classe.<sup>9</sup>

9 Para esses aspectos da representação feminina nas artes, ver: Dardel (1980, p. 133); Agulho (1976); Chenut (2012, p. 437-452); Riot-Sarcey (2005, p. 362-378).

**Figura 2** – Cartaz de Maximilien Luce para divulgação do filme *La Commune*. Esboço colorido do cartaz



Fonte: *La Commune*. Maximilien Luce. s. d., huile sur toile, 124 x 87 cm.

**Figura 3** – Cartaz de Maximilien Luce para divulgação do filme *La Commune*. Versão final, consultada apenas em preto e branco



Fonte: *La Commune*. Maximilien Luce. s. d., huile sur toile, 124 x 87 cm.

Neste caso do cartaz de Luce, o esquema aparentemente se mantém, o que poderia nos surpreender, dadas as fortes influências feministas do Cinema do Povo que haviam sido atestadas pelo seu primeiro filme, *Les Misères de l'aiguille*, em que tanto a história, quanto as sequências cênicas, apontaram para uma quebra com esse esquema de representação artística

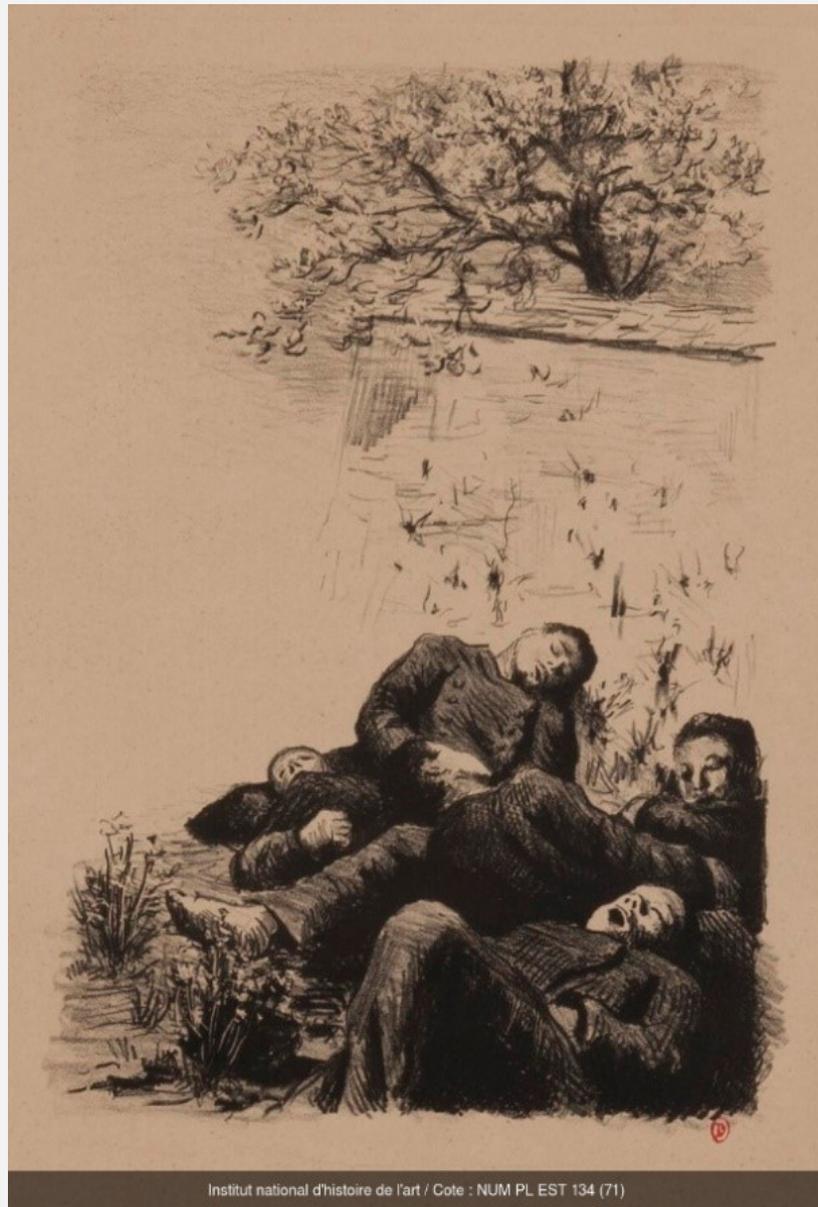
no meio militante que inferiorizava a mulher (ver Mundim, 2019). A *Marianne* de Luce, de *La Commune*, certamente não é uma representação feminista. Entretanto, a descrição dela como símbolo republicano, congelada como objeto que representa o povo, parece ser insuficiente. A mulher abre os braços para *La Commune*, para uma experiência do povo. Ela porta o semblante triste da experiência da derrota de uma luta, e dos inúmeros irmãos e irmãs que jazem sob os pés dela e à beira do *Mur des fédérés*. A abordagem se dá em uma outra chave que não a da vontade nacional, e da imponência da vitória da justiça, normalmente expressas pela Marianne republicana. A Marianne da *Commune de Luce* desperta a raiva, não do povo como um todo, mas de toda uma classe de trabalhadores que sofrem a exploração e morrem pela opressão. Assim, seria a revolta popular que deveria reerguer a pátria, diante de tanto sofrimento e repressão que os trabalhadores viveram na *Commune*, e por todo o começo do século XX na França.<sup>10</sup>

Esta chave de Luce para a composição do cartaz não parece ser fortuita e fruto de uma mera encomenda do *Cinéma du Peuple*. O tema já vinha sendo tratado e estudado pelo artista ao longo de sua carreira, especialmente nos anos de 1900. Em uma estampa, com o título *Le mur des Fédérés, au père Lachaise*, nos chama a atenção à similaridade com detalhes do cartaz (Ver imagens 4 e 5). Na estampa, estão representados mortos empilhados ao pé do *mur des Fédérés*, com um corpo de costas ao centro. O cartaz possui o mesmo corpo de costas, também ao centro do desenho, e o mesmo estilo que constitui o semblante dos mortos, entristecidos, à espera de justiça. Esses mortos, sendo apenas um de costas, tanto na estampa quanto no cartaz, possuem todos eles rostos, o que diferencia a abordagem de Luce para a Comuna das demais representações que vinham sendo feitas, como veremos mais adiante.

Do início da III República – na década de 1880 com o retorno dos anistiados da Comuna – até 1914 – quando a esperança da solidariedade entre os povos cai por terra – a propaganda anarquista ilustrada se multiplicou sob a forma de jornais e revistas ilustradas de maneira regular, o que fez da França um polo incontornável da difusão de textos e documentos visuais que correspondiam ao ideal revolucionário no período (Bouchard, 2009, p. 101-114). A tática das publicações era resultado tanto de um imaginário fruto de uma rêverie da fraternidade libertária, da esperança humanitária (Cf. Pessin, 1999), quanto da estratégia de luta política que firmava a propaganda pela imprensa no repertório do movimento.

10 O posicionamento patriótico de Luce se confirmou com a eclosão da Grande Guerra, quando o artista se negou a assinar o *Manifeste des seize*, acompanhando Jean Grave e outros pela *Union Sacrée*: “*Toute nation en guerre est évidemment ramenée à l'état de sauvagerie, mais chez eux, cela est méthodique et réglé d'avance*”. <https://maitron.fr/spip.php?article24489>, notice LUCE Maximilien, version mise en ligne le 11 février 2009, dernière modification le 5 septembre 2016.

**Figura 4** – “*Le mur des Fédérés, au père Lachaise*”. Estampe de Maximilien Luce. 1870-1910



Fonte: Collections numérisées de la bibliothèque del' INHA. EM LUCE 83; Ancienne cote INHA : PI Est 134 (1, 71).

Em meio a esse repertório, segundo Aline Dardel, as referências ao passado entre os desenhistas militantes não foram muito numerosas, e se concentravam sobre a Comuna, considerada a “primeira revolução social”. A Comuna deixou lembranças vivas no movimento operário da geração seguinte, um “*souvenir amer de la répression mais aussi souvenir d'une tentative de gouvernement ouvrier, souvenir qu'une révolution sociale est possible*” (Dardel, 1980,

p. 138) A comemoração da Comuna deixou as revoluções precedentes e menos populares na sombra por um tempo. Nos anos 1880-1905, depois da anistia dos *communards*, foram escritos vários romances, peças de teatro e canções revolucionárias, todos celebrando os momentos mais importantes da Comuna. Regularmente, em março e maio, os jornais de esquerda comemoravam o aniversário do 18 de março ou da semana sangrenta (*Idem*). Da mesma forma, a festa de lançamento do filme também foi organizada no mês de março. Mobilizou militantes do passado, com o objetivo de conectar as suas histórias às lutas do movimento operário do presente, onde o *Cinéma du Peuple* se inseria.

**Figura 5** – Detalhe do cartaz de Luce para a divulgação de *La Commune*



Fonte: Collections numérisées de la bibliothèque del' INHA. EM LUCE 83; Ancienne cote INHA : PI Est 134 (1, 71).

## ***La Commune* de Armand Guerra, do público**

O filme *La Commune* foi o maior dos três filmes encontrados e produzidos *pelo Cinéma du Peuple*. Deveria ter tido uma continuação, ou parte dois, caso a cooperativa não tivesse encerrado suas atividades com o início da Grande Guerra. Ao assistirmos ao filme, rapidamente percebemos que a produção comporta elementos de linguagem cinematográfica e cênica mais complexos que os demais filmes feitos anteriormente pelo grupo.

Após ter trabalhado como ator no primeiro filme da cooperativa, *Les Misères de l'aiguille* (1914), e ter dirigido o segundo filme, *Le vieux Docker* (1914), o espanhol Armand Guerra foi escolhido para dirigir *La Commune*.<sup>11</sup> Em 1935, às vésperas da Revolução espanhola, Armand Guerra, que continuava a trabalhar com cinema e se encontrava em Valencia, cidade onde havia nascido em 1886, escreveu ao jornal de cinema *Popular Film* (Barcelona 1926-1937) o que deveria ser uma de suas poucas lembranças, e possivelmente a única registrada, da experiência com o *Cinéma du Peuple*:

A fundação da minha cooperativa em Paris, a qual faz alusão o colega, e que se chamava *Le Cinéma du Peuple*, foi nada menos que uma *obra de titãs*. Tudo consistiu em que, dado aos caprichos geográficos, Paris não faz parte do território espanhol e, por conseguinte, os espanhóis não podem ter a mesma vantagem. O que não deixa de ser uma sorte para o desenvolvimento das iniciativas (Guerra, 1935, s./p.).

Os trabalhadores de cinema na Espanha vinham praticando a organização de cooperativas cinematográficas há alguns anos antes da revolução, e Armand Guerra também fazia parte de uma, a cooperativa cinematográfica ACE, que integrava a *Union de Cooperativas Cinematograficas Españolas* (UCCE). O cinema espanhol viria a desempenhar papel fundamental na história da revolução, já que foram responsáveis pelos registros e representações sobre esse que foi um dos movimentos libertários mais significativos do século XX.

Armand Guerra continua o seu artigo, que se assemelha a um memorial, retomando sua experiência com o *Cinéma du Peuple* a partir de curiosa informação, envolvendo uma suposta abordagem de Bidamant:

Como resultado de um êxito que eu havia obtido – permita-me rasgar a modéstia! –, único ator, diretor e argumentista espanhol que atuava em 1913 em Paris, com meu filme *Un grito en la selva*, roteirizada, dirigida e

---

11 Embora houvesse nascido José Estivalis Calvo, Armand Guerra foi o nome que ele mesmo adotou logo jovem.

protagonizada por mim, veio a felicitar-me Bidamant, então secretário da União dos Sindicatos da França [Guerra deve se referir a Federação Nacional dos Transportes Ferroviários (FNTVF)], e me falou da conveniência em rodar filmes de interesse social, para combater as idiotices burguesas que todos os editores servem ao público. Vendo eu nisso uma possibilidade de renovação do cinema – já então! – propus a ele fundar uma Cooperativa entre a classe trabalhadora, por meio de uma emissão de ações de 25 francos cada (Guerra, 1935, s/p).

A disputa por um lugar no panteão da corrida revolucionária no mundo militante não é rara. Entretanto, aqui nos surpreende, pois, em nenhum documento ou referência relacionada ao *Cinéma du Peuple*, encontramos qualquer menção a Armand Guerra antes da produção do filme *Les Misères de l'aiguille* em 1914, e em nenhuma como proponente da fundação da cooperativa. Polêmica menor, o interesse está no desempenho da memória do cineasta sobre sua obra no *Cinéma du Peuple* vinte anos depois de realizá-la, sem nunca mais ter visto os filmes. Armand Guerra julgava que os filmes teriam sido queimados pelos nacionalistas: "*Parece ser que las hordas nacionalistas quemaron los negativos de nuestras producciones*". Sobre os filmes e sobre a *La Commune*, disse:

Nosso primeiro filme – em que tive a honra de lançar Musidora como protagonista – se intitulava *Les misères de l'aiguille*. Seguiu a este *Le vieux docker*, e em seguida a primeira parte de *La Commune*, no qual fiz movimentar um milhão de figurantes no Pré de Saint-Gervais, que constituiu naquela época o primeiro filme com grandes massas. Como consultor histórico e literário tive o antigo *communard* autêntico e grande literato francês Lucien Descaves [Guerra, por confusão, deve ter juntado Camelinat e Descaves na mesma pessoa, por ambos terem dado consultoria à realização de *La Commune*] (*Idem*).

Exageros deixados de lado, o cineasta devia cultivar em sua memória a imagem dos planos gerais que dominaram o filme. O auxílio da *Maison Nathan*, tendo colocado à disposição da cooperativa sua aparelhagem e seus cinegrafistas, provavelmente lhe renderam maior liberdade para dirigir o grande grupo (mas não "grandes massas") de figurantes nas várias cenas externas durante o filme, além de garantir uma acuidade técnica que não estava presente nos filmes anteriores. As filmagens foram feitas durante o mês de março de 1914,

em Pré St.-Gervais, o que possivelmente limitou as repetições das tomadas.<sup>12</sup> As tomadas internas se passam no escritório de Thiers e nas casas onde os soldados da guarda nacional permanecem. O resultado agradou o Conselho Administrativo da cooperativa:

Os primeiros filmes editados pelo Cinema do Povo eram um bom começo, e nos deram as melhores esperanças. Sábado, não fomos nem um pouco decepcionados, pelo contrário. Os dois novos filmes do Cinema do Povo: *Le vieux docker* e *La Commune* são verdadeiramente marcantes sob todos os pontos de vista. As ideias são excelentes, a reprodução de primeira ordem (*La propagande par l'écran. La bataille Syndicaliste*, 31 mar. 1914).

A cópia disponível nos dias atuais, restaurada pela Cinemateca Francesa em 1995, tem vinte minutos, e as cartelas e intertítulos foram redigidos e inseridos na restauração “respeitando as opções deliberadas dos produtores e do diretor” do filme.<sup>13</sup> Esse aspecto da cópia é curioso, pois ficamos sem saber como teria se dado esse critério da redação dos intertítulos. Porém, conforme assistimos ao filme, percebemos que esses intertítulos talvez tenham sido colocados em excesso, podendo prejudicar a cadência do próprio filme, tornando a explicação histórica redundante em certos pontos, e deslocada do tempo e lugar em que o filme foi feito, nos deixando a dúvida sobre como teriam sido os intertítulos originais.

A cena inicial se passa no dia 18 de março de 1871. Nela vemos Thiers, interpretado por Armand Guerra, em seu gabinete de chefe do executivo em Orsay, redigindo suas ordens, enquanto um soldado entra e recebe a ordem de convocar o General Lecomte. Nesse momento, já sabemos como toda a cena se desenvolverá, pois, o intertítulo já a havia descrito. Ainda que a história seja “uma só” do ponto de vista factual dos acontecimentos da Comuna, temos a sensação de estarmos assistindo a uma mera ilustração dos intertítulos, e não a um filme. Lecomte entra, tem uma breve discussão com Thiers e acata a sua ordem de retirar os canhões que estavam sob os cuidados da Guarda Nacional. Há um corte para uma cena externa, com uma pequena tropa da Guarda Nacional em movimento, provavelmente a tropa que segue Lecomte para o cumprimento da ordem.

Em seguida, temos uma grande sequência que narra a captura do General Clément Thomas, na Rue de Martyrs. Composta de cenas externas e internas, intercala planos gerais e médios, explora a profundidade de campo e, pela primeira vez, apresenta pequenos movimentos da câmera, o que não significa que o formato de cena tableau tenha dado lugar

12 "Aujourd'hui, le Cinéma du Peuple continuera les opérations commencées dimanche dernier au Pré Saint-Gervais. Les camarades qui ont bien voulu nous prêter leur concours sont priés de se trouver ce matin à huit heures et demie, au Théâtre Lux, boulevard Jourdan, 94, Paris (tout près du métro Porte d'Orléans). – Si possible, amener quelques copains pour la figuration". *Le Cinéma du Peuple, La Bataille Syndicaliste*, 08 mar. 1914.

13 O filme pode ser encontrado online no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=yCZTZA4qgcs>. (Acesso em: jan. 2024).

a outro, pois são movimentos horizontais de ajustes do quadro (*pan*), e não de criação de uma perspectiva diferenciada na narração. O grande diferencial em relação aos demais filmes da cooperativa é o domínio do uso do *raccord*, técnica de montagem de vários planos e cenas que possibilita ao espectador acompanhar uma sequência sem se perder na narrativa (Figura 6). Armand Guerra atinge, assim, a narrativa linear. A técnica, com o auxílio do cinegrafista profissional, certamente era a melhor opção diante da grande quantidade de cenas que deveriam representar o vaivém dos soldados, em diferentes direções e locais. Veremos essa solução ser usada ao longo de quase todo o filme.

Na cena seguinte, o filme assume a representação do encontro precoce entre Thomas e Lecomte. Vemos a sequência da prisão de Lecomte em Pigalle, em que o exército, sob as ordens de Lecomte, e a tropa da Guarda Nacional em direção a Montmartre, escoltando Thomas, acabam se encontrando. Lecomte ordena que seus soldados atirem sobre o povo. O suboficial Verdaguerre ordena que eles levantem as empunhaduras das armas ao céu, e se juntem aos revoltosos da Guarda Nacional, tomando Lecomte preso, junto a Thomas. A cena do motim contra Lecomte havia sido representada por Maximilien Luce para o *Les Temps Nouveaux*, desenho publicado no dia 17 de março de 1906, em comemoração aos 35 anos daquele fato (Figura 7).<sup>14</sup>

Há uma importância na escolha por representar este acontecimento da Comuna no filme, em que os soldados levantam a empunhadura de suas armas diante da ordem de Lecomte (Figura 8). Este teria sido um dos momentos mais dramáticos e heroicos do início da Comuna, mas, que não havia sido representado imageticamente até esse desenho de Luce. Bertrand Tillier, em seu *La Commune de Paris, révolution sans images* (2004), questiona sobre o fato de, pelo menos até os primeiros desenhos e pinturas de Luce, realizados nos mesmos anos deste do motim de Pigalle, a Comuna não ter sido muito representada pelos artistas militantes desenhistas. A memória dominante sobre a Comuna, até então, ainda era a do apagamento, do espectro da violência monstruosa e desmotivada, mecanismo de repressão da III República que foi bem-sucedida e que perdurou por um tempo. Luce, de acordo com Tillier, foi quem retomou a importância da experiência da Comuna para os militantes, em

14 O *Les Temps Nouveaux*, além de reunir artistas que desempenhavam papel relevante no debate sobre a pintura no meio militante, e que contribuíam com os demais jornais libertários que usavam ilustrações, trazia em seus desenhos os aspectos temáticos e estéticos que mais se identificaram na representação fílmica do Cinéma du Peuple, tanto de La Commune como dos demais filmes. Os desenhos, e todas as outras formas de ilustração, constituem um conjunto de mais de 300 números diferentes, soma iconográfica única na imprensa anarquista (Ver Dardel, 1980, p. 2). Diferente do *L'Assiètt au Beurre*, Jean Grave procurava dar liberdade aos desenhistas colaboradores em relação à forma de representação do tema oferecido, o que estimulou à realização de desenhos menos caricaturais, mais densos e naturalistas, apesar de ainda manterem o simbolismo em vários desenhos. Numa outra orientação iconográfica, o *La Voix du Peuple*, por exemplo, procurava dar progressivamente a forma para as teses e valores da CGT através dos temas demandados aos desenhistas, o que significou maior número de desenhos ligados às dicotomias patrão-empregado, revolução-capital, e à força da coletividade sindical. Cf.: Pigenet; Robert (2000/2, p. 309-322).

forma de representação artística, imprimindo nos seus trabalhos o heroísmo dos *communards*, e a motivação engajada da revolução (*Ibidem*, p. 469-480).

Figura 6 – O uso do *raccord* em La Commune.



1. O soldado avista o general Thomas...



2. ...e corre para contar aos colegas...



3. ...que estão distraídos jogando cartas.



4. Os soldados saem à caça de Thomas, não sem antes perfilarem.



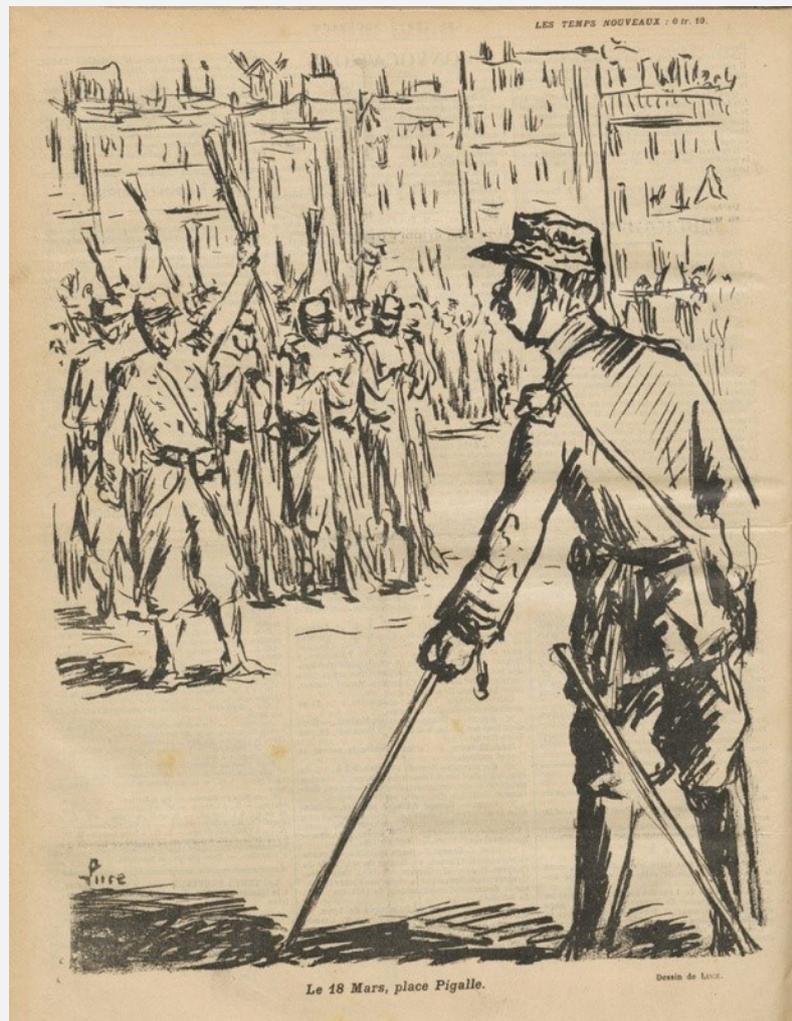
5. A tropa e populares descem a rua. Alternância entre planos médios e gerais marca a sequência.



6. Último plano da sequência, em *plongée*. Thomas é levado preso.

Fonte: *La Commune*..

**Figura 7** – *Le 18 mars, place Pigalle*. Maximilien Luce.



Fonte: *Les Temps Nouveaux*, 17 mar. 1906.

Na sequência do filme, os generais são levados presos ao comissariado da Rua de Rosiers em Montmartre. Nota-se a maquiagem carregada para destacar as expressões, além do exagero teatral na atuação de todos em cena, algo que causa estranhamento, tanto pelo contraste com as cenas externas, que levam tratamento mais naturalistas, quanto pelos filmes anteriores, onde tais recursos teatrais não foram usados com esse vigor. Em seguida, o comitê da Guarda Nacional, à frente da insurreição, é advertido da execução iminente, numa cena interna com as mesmas características das anteriores. Como sabemos, eles tentarão enviar um mensageiro a cavalo, mas não a tempo de impedir a execução.

**Figura 8** – Mesma cena representada pelo filme *La Commune*, de Armand Guerra

Fonte: *La Commune*..

Nesse meio tempo, vemos a fuga de Thiers para Versalhes, numa sequência que confirma o domínio da montagem alternada para as cenas externas. A mesma técnica é utilizada na cena da execução, que se alterna com a corrida do mensageiro a cavalo. Há um destaque para o cenário do cortejo da execução, captado pela câmera posicionada ao alto, num plano geral que mostra os escombros das antigas fortificações de Paris. Na sequência do que seria uma execução por fuzilamento, por sua vez, sobressaem as atuações teatrais dos personagens de Lecomte e Thomas.

Essa sequência foi, possivelmente, a mais importante para a produção, constituindo uma espécie de clímax da narrativa, que esteve centrada cenicamente nas movimentações em torno da prisão dos generais. O interessante a ser notado, é que a referência de representação do fuzilamento foi a imagem produzida por um fotógrafo *anti-communard*, Ernest-Eugène

Appert. O fotógrafo produziu onze fotomontagens políticas sobre os acontecimentos da Comuna, no mesmo ano de 1871, sendo que oito delas constituíram uma série intitulada “Crimes da Comuna”, enfatizando o que teria sido a brutalidade criminosa dos *communards*. A referência explícita, na cena do filme, está nos braços cruzados de Thomas, tal como o modelo de Lecomte se porta na fotomontagem de Appert. A execução por fuzilamento em si, considerada factualmente, também não é tida como um fato literal. Essa imposição imagética da foto de Appert sobre o filme *La Commune*, e sobre o meio militante, parece refletir a memória viva, em um regime memorial que Éric Fournier identifica como sendo o *das images versaillaises* que visaram a estratégia *damnatio memoriae* no jogo de representações da Comuna durante a III República, em que os *communards* são ocultados e tidos como figuras monstruosas no processo de repressão e apagamento da revolução (Fournier, 2018/2, p. 245-257).

**Figura 9** – Fotomontagem de Ernest-Eugène Appert: *Assassinat des généraux Clément-Thomas et Lecomte, rue des Rosiers 6 à Montmartre dans la journée du 18 mars 1871*



Fonte: Metropolitan Museum of Art, online database: entry 190056775. Joyce F. Menschel Photography Library Fund, 2012.

**Figura 10** – Sequência 2: a representação do que teria sido a execução por fuzilamento dos Generais Lecomte e Thomas



**10.** Soldados se perfilam para o fuzilamento, com o General Thomas de braços cruzados...



**11.** ...corte para plano médio destacando os braços cruzados do General Thomas...



**12.** ...corte novamente para os soldados, que apontarão e darão o tiro de frente, tal como haviam relatado as forças de repressão à Comuna.



**13.** Lecomte e Thomas caem de forma teatral.

Fonte: *La Commune..*

Com as eleições municipais, a comuna é proclamada. Após esta cena, a narração da primeira parte da história está finalizada, e o filme é encerrado com uma cena que visa o espírito emblemático da obra, reunindo os veteranos da Associação Fraternal dos Antigos Combatentes da Comuna, enfileirados diante do Museu do Louvre. Na cena, são destacados Zéphryin Camelinat, responsável pela “casa da moeda” da Comuna e que, junto com Lucien Descaves, foi consultor histórico do filme; Jean Allemane e Nathalie Lemel. A cena tem grande

carga emotiva. O objetivo ficava claro: transmitir aos militantes contemporâneos ao filme a força da revolta e da mobilização coletiva, encarnados no semblante dos sobreviventes da Comuna, a quem o filme homenageia com essa cena final. Além do Conselho Administrativo à época da estreia do filme, Armand Guerra, em 1935, viria a reafirmar que o objetivo havia sido atingido: “Todos os filmes da entidade, em particular *La Commune*, foram calorosamente acolhidas por todos os públicos, sem distinção de ideais nem de posição, o que constituiu um duplo êxito: artístico e comercial” (1935, s./p.).

Após o relativo sucesso de *La Commune* do Cinema do Povo, como sabemos, a cooperativa não tardou em encerrar as suas atividades, sem nunca ter apresentado a segunda parte do filme. Armand Guerra, ainda no artigo para a *Popular Film*, nos ofereceu o que veio a ser a única menção à cooperativa feita por um membro após a sua dissolução:

Já estava terminado o roteiro da segunda parte de *La Commune* quando eclodiu a guerra europeia e sobreveio a catástrofe para a entidade. [...] E, no início da guerra, foi o fim da Cooperativa produtora *Le Cinéma du Peuple*, que parecia destinada a mudar o rumo dos métodos da produção francesa. A partir daquele momento – eu era muito jovem e grande entusiasta da minha profissão – tenho viajado por quase toda a Europa, parte da Ásia Menor e África, e tenho trabalhado em muitos países. Mas, nunca encontrei novamente a oportunidade de organizar uma cooperativa semelhante à parisiense (1935, s./p.).

Armand Guerra parece ter razão em sua lembrança. Os filmes do Cinema do Povo, certamente, não representaram o pioneirismo na vanguarda cinematográfica. São filmes que foram produzidos tendo como espelho formal a tradição já existente da narrativa dos filmes comerciais, que se encontrava em vias de dramatização do discurso narrativo. Os militantes buscaram realizar seus filmes tendo como base a narrativa do cinema anterior à montagem analítica clássica,<sup>15</sup> tal como a percebiam nos filmes da *Gaumont* e *Pathé*. Puderam, ainda assim, construir pela própria experiência os seus próprios repertórios de representações, e de soluções para o discurso fílmico. Essas soluções se assemelhavam às técnicas cinematográficas que, aos poucos, iam sendo reunidas como linguagem no cinema comercial, tal como a montagem alternada, o uso dos diversos planos na profundidade de um campo, e o *raccord*.

Ao centrarem a narrativa na mensagem do conteúdo, os realizadores do Cinema do Povo buscavam soluções cinematográficas que apontavam para possíveis formas de estabelecer a montagem e a encenação próprias. Esse exercício poderia vir a criar de fato um

15 Por montagem analítica entende-se aquela que pressupõe causa e consequência naturalizadas, utilizando-se da continuidade espacial e temporal através do corte, da conceituação dos planos (plano geral e a identificação do local de ação; plano de detalhe e a psicologia dos personagens, etc) e do encadeamento da velocidade das cenas.

novo estilo, mudando “o rumo e os métodos da produção francesa” como disse já na década de 1930 Armand Guerra.

Mesmo que não seja a primeira vanguarda, essa experiência é um pressuposto às vanguardas da década de 1920 que, cada uma à sua maneira, precisou contar com algum grau de autonomia para se insurgirem em meio à narrativa clássica. Relevante sinal dessa liberdade experimentada pelo Cinema do Povo – que convém lembrar, era a primeira experiência cooperativa de cinema desvinculada do meio comercial – é o fato de terem criado *La Commune*, que apresentou uma representação fílmica sobre a Comuna de Paris que, além de ter sido a primeira sobre esse evento, inaugurou a abordagem crítica acerca da história e da política, desde o ponto de vista dos trabalhadores, e desvinculada das visões governamentais, nacionalistas e economicamente dominantes que prevaleciam nos filmes do cinema comercial.

## Referências

### Arquivos Consultados

ARCHIVES NATIONALES. Pierrefite-sur-Seine. França. Série F/7 Police Générale; Série 1994 Direction générale de sûreté nationale – Fonds Moscou.

BIBLIOTHÈQUE MAITRON. Centre d’Histoire Sociale du XXème Siècle. Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne, Paris, França.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Sítios François Mitterrand e Richelieu. Paris, França.

CEDIAS. CENTRE D’ÉTUDES, DE DOCUMENTATION, D’INFORMATION ET D’ACTION SOCIALES. Musée Social. Paris, França.

STATISTIQUE GENERALE. Institut national de la statistique et des études économiques (França).

### Periódicos

*La Bataille Syndicaliste*, Paris, 1913-1914.

*Le Libertaire*, Paris, 1913-1914.

*Les Temps Nouveaux*, Paris, 1913-1914.

## Bibliografia

ABEL, Richard. *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896-1914*. Updated and Expanded Edition. Berkeley: University of California Press, 1998.

AGULHON, M. Un usage de la femme au XIXe siècle: l'allégorie de la République. Mythes et représentation de la femme. *Romantisme*, Paris, n. 13-14, p. 143-152, 1976. DOI: <https://doi.org/10.3406/roman.1976.5059>.

ALMBERG, Nina. *Les Caméras du Peuple. Cinéma et mouvement ouvrier à la Belle Époque*. 2010-2011. Mémoire (Master de Recherche en Histoire) – Institut d'Études Politiques de Paris, Ecole Doctorale, Sciences Po, 2010-2011.

BOUCHARD, Anne-Marie. "Mission sainte". Rhétorique de l'invention de l'art social et pratiques artistiques dans la presse anarchiste de la fin du XIXe siècle. *Études littéraires*, v. 40, n. 3, p. 101-114, 2009. DOI: <https://doi.org/10.7202/039247ar>.

BURCH, Noël. *La lucarne de l'infini – Naissance du langage cinématographique*. Paris: L'Harmattan, 2007.

CAPELATO, Maria Helena et al. *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

CHENUT, H. Anti-feminist caricature in France: politics, satire and public opinion, 1890–1914. *Modern & Contemporary France*, London, v. 20, n. 4, 2012. DOI: <https://doi.org/10.1080/09639489.2012.720433>.

COSTA, F. C. Primeiro Cinema. In: MASCARELLO, Fernando (Org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

DARDEL, Aline. *Catalogue des dessins et publications illustrées du Journal Anarchiste "Les Temps Nouveaux" 1895-1914*. 1980. Thèse (Doctorat de troisième cycle en Histoire de l'Art) – Université de Paris IV, 1980.

FIAUX, Louis. *Histoire de la Guerre civile de 1871*. Paris: Charpentier, 1879.

FOURNIER, Eric. La Commune de 1871 : un sphinx face à ses images. *Sociétés & Représentations*, v. 2, n. 46, p. 245-257, 2018. DOI: <https://doi.org/10.3917/sr.046.0245>.

GUERRA, Armand. Algo sobre la cooperativa UCCE. Popular Film. *CNT*, 28 mar. 1935. Disponível em: [http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/armand\\_guerra.htm](http://archivo.cnt.es/Documentos/cineyanarquismo/armand_guerra.htm). Acesso em: 28 jan. 2021.

LISSAGARAY, Prosper Olivier (1838-1901). *Auteur du texte. Histoire de la commune de 1871*. Paris: Librairie Dentu, 1896.

LUCE Maximilien. Le Maitron. *Dictionnaire Biographique*, 11 fév. 2009. Disponível em: <https://maitron.fr/spip.php?article24489>. Acesso em: 10 abr. 2024.

MENOTTI, Gabriel. Arquitetura da Espectação: A construção histórica da Situação Cinema nos espaços de exibição cinematográfica. *Ciberlegenda*, Niterói (RJ), ano 9, n. 18, jul. 2007.

MESALIRA, M. F. M. Músicos e orquestras do primeiro cinema em greve: de Chicago ao Rio de Janeiro (1903-1914). *Esboços: Histórias Em Contextos Globais*, v. 28, n. 47, p. 17-37. 2021. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-7976.2021.e74792>.

MEUSY, J-J. *Paris-Palaces ou le temps des cinémas (1894-1918)*. Paris: CNRS, 2002.

MUNDIM, Luiz F. C. *O público organizado para a luta: o Cinema do Povo na França e a resistência do movimento operário ao cinema comercial (1895-1914)*. 2016. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Université Paris 1 Sorbonne, Porto Alegre; Paris, 2016.

MUNDIM, L. F. C. As misérias da agulha do Cinema do Povo: um filme feminista no primeiro cinema. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, v. 46, n. 52, 2019. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2019.147866>.

PERRON, Tangui. Le cinéma militant – Les origines du cinéma militant (ou le cinéma militant et la mort). In: KERMABON, Jacques; ERVARD, Jacky (Org.). *Une Encyclopédie du Court Métrage Français*. [S. l.] : Crisée: Édition Yellow Now et Festival Côté Court, 2003. Disponível em: <http://www.peripherie.asso.fr/mouvement-ouvrier-et-cinema/le-cinema-militant>. Acesso em: 15 abr. 2021.

PERRON, Tangui. Vie, mort et renouveau du cinéma politique. *L'Homme et la Société*, n. 127-128, p. 7-14, 1998.

PERRON, Tangui. Histoire, cinéma, CGT et un peu de banlieue. In: GIRAULT, Jacques. *Ouvriers en banlieue*. Paris: L'Atelier, 1998.

PERRON, Tangui. Le contrepoison est entre vos mains, camarades' – C.G.T. et cinéma au début du siècle. *Le Mouvement Sociale*, L'atelier, Paris, n. 172, p. 21-36, juil.-sept. 1995.

PESSIN, Alain. *La rêverie anarchiste. 1848-1914*. Lyon: Atelier de Création Libertaire, 1999.

PIGENET, Michel; ROBERT, Jean Louis. Travailleurs, syndiqués et syndicats dans les dessins de La Voix du Peuple (1900-1914). *Sociétés & Représentations*, v. 2, n. 10, p. 309-322, 2000. DOI:

<https://doi.org/10.3917/sr.010.0309>.

PROST, A. *Si nous vivions en 1913*. Paris: Grasset, 2014.

RIOT-SARCEY, M. Les femmes et la gauche en France : entre discours émancipateurs et pratiques de domination. In: BECKER, J-J. *et al. Histoire des gauches en France*. Paris: La Découverte, 2005.

TILLIER, Bertrand. *La Commune de Paris, révolution sans images : politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*. Ceyzérieu: Champ Vallon, 2004.

XAVIER, Ismail. *Sétima Arte: um Culto Moderno. o Idealismo Estético e o Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1978.