Domínio nunca aprofundado por Painlevé, à exceção de alguns artigos, a etnologia também o atraíra, como podemos ver em seu curta-metragem inacabado Les coiffures africaines [Os penteados africanos] (1985). No ano seguinte, Genevièvo falece. O biólogo nunca mais produzirá. Com o pseudônimo de Yann O'Bara, Painlevo 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 mouroir [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 Condicão operária.365 A chegada em Paris dos participantes da Revolução Makhnoista, 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.), do Sébastien Faure, nascida em 1920, se transformou em 1927 na União Anarquistas 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 majo 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 filmicas dos Arquivos Visuais e do Comitê Nacional de Estudos Sociais e Políticos (1916 a 1931).366 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 Lecoin³⁶⁷ 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 Artaud³⁶⁸ 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, 369 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 irracionals, fa zendo eclodir uma série de fotogramas que deixa no espectador uma impressito sobrenatural e mágica. To Stemas recorrentes, em Artaud e Buñuel, fixam-se em torno do erotismo e da repressão social. A concha e o clérigo apresenta três perso nagens principais com desejos incontroláveis, que simbolizam o exército, a Igreja e o dinheiro (um coronel, um padre, e uma burguesa). Segundo Artaud, o "rotelro 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*,³⁷¹ 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.³⁷² 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 exibir 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.³⁷³

Segundo Alain Weber, *A idade do ouro* deveria ter se chamado *Abajo la constituición!* [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 6 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 térem 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, ³⁷⁴ *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, ³⁷⁵ *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. The 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, allãs, 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 Kyrou.

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 Homein. 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, ³⁷⁷ 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.